

NIVELES INTERPRETATIVOS DEL POEMA "ENCUENTRO" *DE LUPE CÁRDENAS*

En este estudio analizaremos dos de los varios niveles posibles del poema "Encuentro", de Lupe Cárdenas (*Canto al Pueblo IV*, 1980). Estos dos niveles analíticos que emplearemos serán el estructural y el arquetípico. Para ello nos hemos valido, sobre todo, de dos libros: *Estructuras de la novela actual* (1970), de Mariano Baquero Goyanes, y del *Diccionario de símbolos* (1969), de Juan Eduardo Cirlot.

La razón por la cual hemos seleccionado de estas dos aproximaciones críticas es que, partiendo del texto, nos parecieron las más apropiadas, además de que una, la estructuralista, se presta al análisis de la forma, interesante en sí, y la otra, la arquetípica, se refiere más bien al contenido, rico en símbolos. Quisiéramos aclarar que, al hablar del análisis estructural, se tocarán dos o tres niveles diferentes, es decir, lo referente a la estructura espacial, traducida en geométrica. Queremos advertir también que en nuestro análisis, como ocurre con frecuencia, los planos de los diversos acercamientos se entrecruzan y la repetición se hace necesaria.

Análisis estructural

Aunque el poema "Encuentro" aparece impreso en tres páginas, al reducirlo a una página, por medio de la fotocopia, aparece a la vista en forma ovalada. "Hay un dominio en el que la visualización de una estructura literaria deja de ser metáfora para funcionar como estricta literalidad", nos dice Baquero Goyanes (*Estructuras* 222). Se está refiriendo el crítico, claro está, a lo que se ha llamado ya "estructura tipográfica". Esta forma visual adquiere en nuestro caso, como se verá a continuación, dos interpretaciones: la estructural (tipográfico-dialogal) y la simbólica (psico-arquetípica).

Estructura tipográfica

Puede decirse que la estructura tipográfica es, sobre todo, un fenómeno de la literatura moderna, en especial de la poesía y también de la novela. Recuérdense para el caso las tipografías exageradas en *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, para citar sólo un caso extremo de la narrativa moderna, en donde la estructura de cada capítulo va representada por un dibujo que parece un jeroglífico o una rúbrica complicada. La forma tipográfica del presente poema no tiene nada de exagerado, aunque sí presenta una intención bastante clara. La estructura tipográfica en forma ovalada es el primer paso hacia una interpretación analítica mucho más compleja. Está íntimamente relacionada con la estructura dialogada, la musical y la geométrica, coadyuvando todas ellas a una interpretación de contenido simbólico más significativo, como se explicará más tarde en nuestro estudio.

Estructura dialogada

La primera estrofa de "Encuentro" se compone de seis versos, divididos en dos componentes de a tres versos cada uno. El yo-hablante se habla a sí mismo y no nos da ninguna indicación de su género. Podríamos decir que se trata de un personaje neutro, ambiguo y, hasta cierto punto, andrógino.

Desperté.
Solitariamente en el trópico
me hallé.
Entre árboles
y las arenas del mar
fue.

El mismo adjetivo, hecho adverbio, encubre el género del yo-hablante. Si dijera "solitario" o "solitaria", desenmascararía el género. Pero no, se encubre. Y esto brinda significados. Además, no dice "solamente", con énfasis en lo físico, sino "solitariamente", haciendo hincapié en lo psíquico. Pero inmediata e implícitamente se sugiere en esta misma estrofa la bifurcación binomial que se llevará a cabo en los siguientes versos: "Entre *árboles* / y las arenas del *mar*". El mar y el bosque funcionarán obviamente como antípodas en el contexto y en el cuerpo del poema.

La bifurcación tipográfica se lleva a cabo en las siguientes estrofas paralelas:

La mejilla izquierda	La derecha
tostada	blanca
por la irradiación	por el reflejo
ardiente	lunero
de la arena.	de la selva.

Deteniéndonos un momento, descubriremos otra bifurcación implícita y de contenido simbólico. Aunque nos habla de una cosa tan normal como de la mejilla "izquierda" y de la "derecha", los epítetos de "tostada", una, y de "blanca", otra, ya nos indican una división no tan normal. Y al enfatizar la razón por la cual una es "tostada" y la otra "blanca", es decir, a causa de la "irradiación/ardiente", de un lado, y "el reflejo/lunero/de la selva", de otro, ya nos puntualiza la bifurcación simbólica del sexo: rayos solares -- principio masculino-- y rayos luneros --principio femenino--.

Este enigma, disfrazado en las dos primeras estrofas, se revela en la doble tercera estrofa cuando nos dice el yo-hablante bisexual:

Quemado,	Lunática,
me refrigeraban las olas,	me atraía el imán
senos de mujer.	del Popocatépetl.

Estamos ya ante un franco desdoblamiento estructural. Una vez hendido el yo-hablante en dos, se consigue técnicamente una complejidad estructural muy interesante y llena de significados. El "desperté" (léase implícitamente "despertamos") del primer verso del poema continúa en primera

persona a través de las dos columnas separadas, aunque relacionadas y dependientes del cuerpo del poema. Y si esto parece un poco complicado, añadamos que, en cada columna separada, el yo-hablante --que ya no son dos separados-- crea su interlocutor. O sea, que el único hablante del primer verso ("depserté") no sólo se bifurca, sino que se convierte en cuatro: el yo-hablante masculino, dialogando en su soliloquio con la sirena Iztacíhuatl, y el yo-hablante femenino, dialogando en su soliloquio con el viejo Popocatépetl. Decimos "dialogando en su soliloquio", porque lo que ocurre es que estamos ante un monólogo interior desdoblado.

Estas consideraciones nos llevan a pensar en lo que dijeron G. Lukács y Ramón Pérez de Ayala sobre esta técnica y estructura. Hablando de la narrativa de Joyce (*Ulysses*) y de Thomas Mann (*Carlota en Weimar*), distingue Lukács entre el monólogo interior "como principio de construcción" --estructura para el *Ulysses*-- y el monólogo interior como "designio circunstancial" --recurso técnico para *Carlota en Weimar*-- (*Estructuras* 51).

Estructura musical-temporal

Baquero Goyanes, al tratar de la técnica dialogada, encuentra que el monólogo interior hendido en dos tiene cierto parentesco con la estructura musical. Y pone como ejemplo la obra de Pérez de Ayala *El curandero de su honra*, en donde vemos y leemos en dos columnas perpendiculares y paralelas el fluir de la vida de Tigre Juan y de Herminia, respectivamente. Traemos al caso este ejemplo porque, aunque se trata de un texto narrativo, encaja perfectamente en este estudio sobre el poema "Encuentro". "El lector de esas páginas", nos dice Baquero Goyanes, "puede optar entre dos formas de lectura: la normal y seguida de cada uno de los fluires por separado... o bien ir alternando la lectura del uno al otro" (*Estructuras* 101). Así, en la lectura del poema "Encuentro", y en virtud de la alternancia, podría conseguirse una lectura simultáneamente horizontal y vertical.

Dos cosas afloran de inmediato: que en el arte literario, a causa de la limitación óptica del ser humano, el lector no puede leer dos columnas a la vez, aunque tenga dos ojos. Sin embargo, y aquí radica el paralelismo implícito, en cuanto a la técnica estructural del arte literario y musical, este poema, como *El curandero de su honra* de Ayala, viene representado en forma musical, con la doble estructura subyacente de tiempo y espacio. O sea que, verticalmente, la columna literaria se equipararía a las divisiones pautales de los compases musicales, y, horizontalmente, equivaldría a las líneas del pentagrama. Las primeras --verticales-- enmarcando el diálogo (yo-hablantes) o el dueto (yo-cantantes) en el espacio, y las segundas --horizontales-- mostrando la pauta y el devenir sinuoso del tiempo fluyente. Si los ojos pudieran percibir y aprisionar como lo hacen los oídos, entonces la superposición de las estructuras literarias y musicales encajarían perfectamente. Irónicamente, y desde una perspectiva exclusivamente tipográfica, si el español o el inglés se leyera como el chino o el japonés, o, mejor todavía, si se pudiera mezclar una lectura hispano-china simultáneamente, es decir, de derecha a izquierda y verticalmente a la vez, la semejanza se lograría con creces.

Estructura espacial-geométrica

Como habíamos indicado anteriormente, en un análisis de esta naturaleza no se pueden separar completamente las diversas estructuras entrecruzadas en dicho análisis. Así, al hablar de la estructura músico-temporal ya hemos caído dentro de la estructura geométrico-espacial. Es que, como dice Baquero Goyanes, "se trata de un lenguaje traslativo y metafórico. De la sensibilidad de cada lector dependerá, en ocasiones, el que un mismo dispositivo estructural sea percibido en términos musicales o plástico-visuales" (*Estructuras* 211).

Recuérdese lo que hace un momento acabamos de decir sobre el poema "Encuentro" de Lupe Cárdenas y *El curandero de su honra* de Pérez de Ayala. Los dos textos, el uno poético y el otro narrativo, están estructurados en dos columnas paralelas. Si la predisposición y predilección del lector crítico es por la música, verá en el texto un dispositivo estructural contrapuntístico o estilo fuga, en donde las voces de los dos yo-hablantes y cantantes se van contraponiendo y fluyendo en el tiempo, sucediéndose, alternándose y contraponiéndose. Si la sensibilidad del lector-crítico es pictórica, entonces el dispositivo estructural de "Encuentro" se le aparecerá en forma de díptico, pongamos por ejemplo, en donde las dos columnas giran alrededor de un eje o bisagra imaginarios que permiten que se aparten los paneles u hojas, o que se acerquen, según se abran o se cierren.

En "Encuentro", el díptico puede tomar otra forma, o sea, la vertical: si el eje o bisagra se traza a mitad del poema, la doblez se ejecuta uniendo los dos extremos o ápices --el principio con el fin-- superponiendo las dos mitades para formar una sola pirámide. Esta segunda posibilidad permite una interpretación más rica de significados, aplicando la aproximación arquetípica, como veremos más adelante.

Como ejemplo explicativo y análogo a "Encuentro", nos vemos forzados a traer a colación otra vez a Pérez de Ayala en otra de sus novelas, *Belarmino y Apolonio*. Aquí ya no es la visualización del texto mismo lo que nos importa, como habíamos dicho de *El curandero de su honra*, sino la "explicación" del fenómeno que llamaríamos "estereofónico" o "estereoscópico", según la predisposición del lector crítico, ya sea por el dispositivo de la estructura musical o de la estructura plásticovisual. En un momento dado, don Amaranto (personaje) se enfrenta con Ayala (autor) para explicarle cómo se resuelve la dificultad técnico-estructural con que se encuentra el autor al tratar de presentar la visión estereoscópica de la calle Rúa Ruera. Después de una larga exposición sobre las capacidades y limitaciones del ser humano como artista --superior al cíclope, por tener dos ojos, pero inferior a las deidades, por "estar desprovisto de medios con que reproducir su visión estereoscópica"-- le aconseja que busque la visión "diafenomenal" (*Estructuras* 210), que consistiría en buscar a dos personas (cuatro ojos) que vieran la misma calle y al mismo tiempo bajo ángulos laterales contrapuestos. Cosa difícil.

Una dificultad semejante a la de Ayala debió encontrar la autora --y el crítico-- de "Encuentro" al tratar de estructurar y de analizar, respectivamente, este poema. Así que, para mejor construir y analizar el poema en cuestión, serían necesarios dos lectores / críticos que, simultáneamente, leyeran / analizaran el mismo texto poético.

Estructura épica o viaje, como tema y estructura

Nos dice Wolfgang Kayser que "la meta del poeta épico reside en *cada punto* de su movimiento; por eso no nos precipitamos impacientemente hacia el fin, sino que nos demoramos con amor en *cada paso*" (*Interpretación* 500). Lo que dice Kayser de la poesía épica podría aplicarse a "Encuentro", poema épico-lírico. Es decir, hay que hacer resaltar ese "en cada punto" y "en cada paso". Estas dos expresiones apuntan a lo episódico del *viaje*. Entonces entramos en lo que podríamos denominar el viaje como estructura, o la búsqueda como función, no sólo temática, sino también estructuradora.

Recordemos por un momento, y valga la comparación, *The Tale of Two Cities*, *El libro de Buen Amor*, *Don Quijote* y toda la picaresca. Ocurre en todas estas obras lo que ya Baquero Goyanes advierte sobre la mayoría de las obras episódicas: que "la trama, que había de funcionar como marco, comienza a competir y aún a exceder en interés e importancia a los cuentos alojados en ella" (*Estructuras* 29). Es decir, la estructura --cuadro-- se convierte en tema --pintura--. Puesto de otra manera, lo episódico, o sea, el viaje o búsqueda, además de fungir como tema y motivo o símbolo, funciona como estructura. Una postura semejante la encontramos en *L'espace du roman* (1961), de Michel Butor.

Y aquí precisamente llegamos a la confluencia de los acercamientos en nuestro estudio: el *viaje* o búsqueda como estructura arquitectónica y el *viaje* o búsqueda como tema simbólico y arquetipo del poema "Encuentro". Antes de pasar al segundo aspecto, detengámonos un poco más en el primero. El mismo título del poema nos sugiere algo de esto, al parecer indicarnos el final de una caminata o acción: el encontrarse después de una búsqueda-viaje, sea éste largo o corto, psicológico o espacial. ¿Quién busca? ¿Qué busca este alguien que nos dice en el primer verso "desperté"? ¿De qué despertó y con qué se "encontró"? ¿Despierta de un sueño a la realidad o de la realidad a un sueño? Son éstas preguntas cuyas respuestas se dan en el trascurso del texto poético. Un yo-hablante (¿personaje?) "despierta" (¿de un sueño...o *hacia* un sueño?) en el trópico. Más exactamente, en la confluencia de la playa y del bosque. Este personaje enigmático que se encuentra de sopetón entre dos polos opuestos y que, bajo forma original de andrógino, se desdobra en hombre y mujer apenas comenzado el viaje, se nos revela como el símbolo de la Conquista. No sabemos nada acerca de su término *a quo*, es decir, de su origen, pues acaba de "despertar". Pero es que no es necesario que se diga, pues al explicarnos más tarde el término *ad quem*, o sea, la finalidad, ya queda completo el cuadro.

Se trata, pues, de un posible Quetzalcóatl --personaje y deidad andrógina-- según Juan E. Cirlot (*Diccionario* 75), que se desdobra masculinamente en Cortés y femeninamente en la Malinche. En el texto aparecen como Popocatépetl e Iztacíhuatl. Cortés, desprendido de la mejilla izquierda de Quetzalcóatl, quemado y tostado por la iridiscencia de la arena de la playa, sigue y persigue la voz de la sirena (Izta / Malinche), unas veces nadando sobre las olas del mar (tradúzcase por pechos de mujer) y otras bajando por el cono o torbellino del remolino del mar (léase vagina de mujer). Doña Marina, desprendida de la mejilla derecha de Quetzalcóatl, blanca por el reflejo de la luna en el bosque, es atraída por el imán de un viejo (Popocatépetl / Cortés), unas veces cortando la maraña y los arbustos con su machete (tradúzcase por falos) y otras caminando por la explanada (léase pechos de guerreros) hacia la cúspide cónica del monte (léase falo varonil).

En este momento hay que hacer notar una serie de contrastes y contraposiciones, por no decir contradicciones, en el viaje imaginario de uno y ambos personajes poéticos y en la búsqueda

mítico-histórica de los mismos. El elemento masculino, Cortés, desde un principio resulta estar "tostado" y "quemado", y el elemento femenino, La Malinche, resulta que es "blanca" y "lunática". Además, Cortés, en su pesquisa de la sirena (Iztacíhuatl) se aleja de la tierra para adentrarse en el mar, o sea, hay un retorno hacia su origen, Europa. La Malinche, entre tanto, se aparta de la confluencia con el mar para dirigirse tierra adentro, hacia el bosque y la montaña, siguiendo el imán del viejo (Popocatépetl / Cortés). O sea, que en su mutua búsqueda se separan cada vez más. Esto parece contradictorio, como ya apuntamos antes. Sin embargo, lo que pudiera parecer contradictorio a primera vista, es simplemente una contraposición, porque, aunque en el espacio real se apartan, en el espacio simbólico se encuentran. ¿Cómo? Por medio de la estructura espacial-geométrica y el contenido de los símbolos arquetípicos. Ambos aparecen insinuados por la estructura tipográfica del poema: dos pirámides, cuyas bases se tocan. O sea, un "coito estructural y tipográfico".

Por otra parte, el "torbellino / embudo del mar" traslaticia y simbólicamente se identifica al "cono del volcán" del Popocatépetl. Vagina y falo se "encuentran" estructural y simbólicamente en el poema. Y, para confirmarlo, basta con fijarse en la conclusión del poema en donde, además de lo que se había denominado antes como "coito estructural y tipográfico", se nota el "encuentro" progresivo a través de la forma de los verbos. De un diálogo en singular ("*déjame* que te abrace/pero no me *violes*", etc.), pasando por un plural a dos ("*juntemos* la lava / y la nieve", etc.), se llega a un plural a uno ("*Mezclémonos / Amémonos*").

Si interesante fue el primer verso, "desperté", por lo ya indicado anteriormente, más interesante se hace el último verso, "Amémonos". Como se acaba de indicar, la secuencia de una singularización (separación) a una pluralización ("encuentro") termina con el colofón, "Amemos". Ya no se pide permiso (como en "déjame"), ni se desea (como en "amémonos"), sino que se realiza la acción al suprimir el pronombre personal "nos". Podríamos seguir el proceso de acortamiento verbal o del vocablo de la siguiente manera: "amémo(s)nos..., amemos..., amén...". Esta última forma, que no aparece en el poema y que bien pudiera aparecer, sería el símbolo de la cerradura o del sello del mestizaje. En otros términos, para terminar este apartado, volvemos a lo que habíamos dicho antes, que la configuración y diseño del poema "Encuentro" sería la de un "coito estructural y tipográfico", representativo del "encuentro" temático del poema.

Análisis simbólico

Como se había indicado al principio de este estudio, en el análisis de un texto poético como el presente es imposible que no haya entrecruzamientos al aplicarle más de un acercamiento crítico. Nos referíamos en particular a cuatro símbolos que, desde el punto de vista estructural, tenían gran importancia en el diseño del armazón tipográfico, pero que, viéndolos desde otro ángulo, adquieren mayor importancia en la comprensión y enriquecimiento de sus significados. Aludíamos particularmente a la forma ovalada del poema visto en su totalidad; a la doble pirámide superpuesta, si dividíamos el poema en partes; al viaje o búsqueda, si concebíamos el texto en un diálogo de dos columnas paralelas y perpendiculares; y, por último, a la figura del andrógino, como ente subyacente que permitía que las dos voces del monólogo interior se escindieran, logrando un vaivén de voces y ecos y abriendo de este modo el epicentro de la forma ovalada del poema, o también las dos bases invertidas y tangentes.

Además de estos símbolos hay otros que se relacionan directa o indirectamente con los mencionados, teniendo en cuenta la función estructuradora que el armazón tipográfico desempeña en el poema. Antes de entrar en el análisis de algunos de ellos, digamos de inmediato que casi todos están cargados de significados sensuales. Se comprende este énfasis teniendo en cuenta la trascendencia que, sobre todo en lo referente a la psicología colectiva, tuvo el "encuentro" real y simbólico de toda la Conquista, en particular el conquistador (Cortés) y la conquistada (La Malinche). Nos referimos, en especial, a aquellos símbolos de configuraciones geométricoespaciales que tienen que ver con la forma fundamental de la pirámide --y su inversión--.

Algunos símbolos

Enumeraremos primero los símbolos principales (piramidales) que aparecen en el poema y, después, en el transcurso del análisis, los señalaremos otros más en concreto para cada columna. Entre los símbolos principales, de los que se derivan otros secundarios, se hallan el bosque y los árboles (montaña), las olas y las ondas (mar), los torbellinos y los remolinos (mar), el embudo, la espada y el arcabuz, y los de doble figura, como el volcán y el remolino (montaña y cráter), el cono y la espiral. Estos varios símbolos particulares aparecen en el poema como partes generales: el mar -- para la columna izquierda-- y el bosque --para la columna derecha-- Hay que hacer notar que tanto el mar como el bosque, en su apariencia física, simulan planicies o llanos. Sin embargo, adentrándonos (a través del símbolo del "viaje") se encuentra uno con las "oquedades" --para el mar-- y los "promontorios" --para el bosque--. En ambos casos se trata de símbolos sexuales que corresponden al contexto histórico de la Conquista.

La figura cónica

El cono, nos dice Cirlot, aunque tiene una aplicación y significado limitados, deriva de "la unión del círculo y el triángulo" y está relacionado con el símbolo de la pirámide que expresa "la totalidad psíquica" (*Diccionario* 151). Aunque estos significados no parezcan tener mucha aplicación, al trasladarlos a otros símbolos que aparecen explícitamente en el texto, y que poseen la misma configuración geométrica --cónica--, entonces observamos que sí revelan gran significado. De este modo, la figura cónica de las olas --"pechos de mujer"-- significa "dragones y pureza", que equivale a "la yuxtaposición de olas y espuma" (*Diccionario* 352). Notemos que en el texto (estrofa #11) se hace alusión a "la boca abierta" de la dama "que me tragaba". Esta dama era la "sirena" Iztacíhuatl, que, a su vez, se traduce en La Malinche. Y, hablando de "sirenas", nos dice Cirlot que se relacionan a las "ondas" (ondinas) que, cuando se refieren a "la mujer", conllevan una característica positiva, mientras que, cuando se refieren al "principio femenino" o inconsciente, adquieren características negativas. O sea, la idea del dragón --sirena-- que tenía la "boca abierta / que me tragaba", como aparece en el texto poético. Para reforzar aún más esta idea de la devoración, hallamos en el poema el símbolo del "remolino / embudo de agua" que está íntimamente relacionado con el "torbellino" y la "oquedad", que aparecen en el texto poético. Del "torbellino" nos dice Cirlot que simboliza una "cruz tridimensional" y que equivale al "espacio en evolución universal" (*Diccionario* 456). Al equipararlo a la oquedad del

"embudo" nos sugiere la idea de caverna, aludiendo así al "inconsciente", simbolizando un aspecto negativo (*Diccionario* 353).

De todo esto se colige que, en el "viaje" (zaga / diálogo) del yo-hablante masculino, la simbología cónica, aplicable al principio femenino, sugiere connotaciones negativas (llamamiento / devoraciones) por parte de la contraparte femenina. Esto se desarrolla en la columna izquierda del poema. Pero, pasando a la columna de la derecha, observamos el fenómeno opuesto, es decir, el principio masculino y positivo.

La figura piramidal

La inversión de la figura del cono da la de la montaña -- figura piramidal-- . De la montaña nos dice Cirlot que, entre otras cosas, significa "el eje y centro del mundo" y que representa "dos aspectos rítmicos del mundo; la luz y la oscuridad, la vida y la muerte" (*Diccionario* 320). Como se puede notar, otra vez posee significados ambivalentes. Pero al compararla con la oquedad de la caverna --inversión del "promontorio"-- la montaña adquiere características positivas: simboliza "el principio masculino", o sea, el consciente, por oposición al subconsciente femenino (*Diccionario* 353). Ahora bien, aunque puesto de esta manera, a la columna de la izquierda se le atribuyen características negativas --figura predominante del cono-- y a la columna de la derecha, características positivas --figura predominante del "promontorio/montaña"-- , en realidad, la interpretación no puede ser unilateral, pues la montaña --columna derecha-- es una montaña volcánica, que reúne el "promontorio" (piramidal) y el "cráter" (cónico).

Citando de nuevo a Cirlot, encontramos que el "volcán" representa "potestades contrarias": por una parte, alude a "la fertilidad de las tierras volcánicas" (Japón, California) y, por otra, significa "el fuego destructor", que se relaciona a la idea del mal (*Diccionario* 476). También simboliza "la fuerza primaria de la naturaleza y el fuego vital", que son fuerzas creadoras y destructoras *a la vez*. Además, significa "el lugar de descenso", es decir, la "involución" del remolino o "cono acuático" que se encuentra en el texto, en donde "se acrisolan los elementos", siendo así un proceso de depuración (*Diccionario* 476). Para reforzar aún más esta bivalencia, o lucha dialéctica de fuerzas opuestas hacia una síntesis, recordemos el simbolismo del "andrógino" en el poema (el sujeto del verbo "desperté"). Del andrógino nos dice el mismo Cirlot que es "el resultado de aplicar al ser humano el simbolismo del número 2, con lo que se produce una *dualización integrada*" (*Diccionario* 75). Y añade, aplicable a nuestro caso concreto, que "los antiguos mexicanos conocieron el mito del andrógino. Quetzalcóatl es dicha concepción, que reúne en sí los *valores separados* de los principios y de los *sexos contrapuestos*" (*Diccionario* 75). En breve, pues, la simbología que parece ser contraria al considerar las columnas separadas en sí, al juntarlas por medio de la estructura tipográfica --pirámides invertidas-- y por medio de los símbolos complementarios --conos y promontorios-- en la montaña volcánica, la contraposición se resuelve en un "encuentro", que no es otra cosa que la escisión y re-encuentro de las dos partes del símbolo del andrógino.

El viaje / búsqueda y el andrógino

A partir de aquí, el análisis del texto poético se hará teniendo en cuenta, además de los símbolos expuestos, el símbolo del viaje, pues, como fuerza subyacente, nos señala implícitamente la evolución y el proceso del poema. Entre las muchas acepciones en la simbología del viaje/búsqueda, Cirlot nos ofrece las siguientes: en el orden espiritual, el viaje significa "la tensión de búsqueda y de cambio que determinan *el movimiento*" y, citando a Carl Jung, nos dice que el viaje es la "imagen de *la aspiración del anhelo* nunca saciado" (*Diccionario* 471). Añade que "el verdadero viaje no es una huida ni sometimiento, sino una *evolución*" (*Diccionario* 471). Y, para terminar, nos señala que el viaje "expresa la resurrección y *la superación* de la muerte y *la salida del sueño*" (*Diccionario* 472). De todas estas citas se coligen dos cosas importantes y aplicables a nuestro caso. En primer lugar, que el viaje es un proceso ("movimiento", "aspiración", "evolución", "salida"), o sea, la zaga y la búsqueda hacia el "encuentro", título y substancia del poema. En segundo lugar, que el viaje es "la salida del sueño". Recordemos, sobre este punto, el primer verso del poema, que es un verbo de sujeto neutro / andrógino, "desperté", es decir, "salí del sueño" para "emprender el proceso" del viaje.

De la "mejilla izquierda" del ser andrógino, del primer verso, se desprenden súbitamente el elemento masculino en la tercera estrofa --"Quemado / me refrigeraban las olas / senos de mujer"-- y el elemento femenino --"Lunática / me atraía el imán / del Popocatepetl"--. Se escinde el poema y, con él, el yo-hablante/ yo-andrógino. A partir de aquí cada uno de los dos yo-hablantes sigue su camino-"viaje" en su larga zaga-"búsqueda" del *otro* para reunirse y "juntarse" al final en un contraste de opuestos: "lava / nieve", "agua / aire", "mar / vientre", "sudor / sangre", formando una síntesis del *mestizaje*.

En la columna de la izquierda, una vez hallada su identidad, el yo-hablante masculino emprende su viaje al decir,

Aleteando los brazos
me fui al encuentro
del llamado;
llama ardiente
que me esperaba
al otro lado.

Aunque a simple vista no encontramos aquí ningún símbolo determinante --a no ser el vocablo "encuentro" del título que se realizará solamente al final-- la estrofa anterior ("me refrigeraban las olas / senos de mujer") y la siguiente ("Acariciaba a las ondas / ... / Cabalgaba las olas"), nos indican que el "me fui al encuentro" del yo-hablante masculino no es más que ir en busca del yo-hablante femenino. Por otra parte, en la estrofa gemela de la derecha, el yo-hablante femenino, en su búsqueda hacia el "encuentro", nos dice,

Con la espada
en la mano
desbrocé el camino
por entre la maraña.
Como imán volcánico

me atrajo el destino.

No solamente se llevó a cabo la escisión del andrógino en dos yo-hablantes con connotaciones sexuales diferentes, sino que, y quizás más importante, se escinde también el "viaje" en direcciones geográficas opuestas: él, adentrándose en el mar ("me fui al encuentro / ... / al otro lado") y ella, adentrándose en el bosque ("desbrocé el camino /... / me atrajo el destino" [imán volcánico]). A sabiendas hemos usado el verbo "adentrándose" para explicar la ruta del viaje o "irse al encuentro", porque lo que se ve a continuación es que la expresión ir "al encuentro / al otro lado" (del mar), para él significa *descenso* al "torbellino", al "embudo del agua", a la "casa cilíndrica", a la "caracola tierna", al "cono acuático", a la "boca abierta", que son imágenes femeninas bastante obvias. No hay que olvidar tampoco que, puesto que el símbolo del andrógino es Quetzalcóatl (*Diccionario* 75), el yo-hablante masculino *se aparta*, adentrándose / descendiendo hacia el mar. En el mar se encuentra con la "sirena" / Izta, como veremos a continuación.

Por otra parte, para ella, ese ir "al encuentro" o desbrozar "el camino", ese adentrarse (en el bosque / montaña) significa *ascenso*, pues le "atrajo" la fuerza del "imán volcánico", pasando por la "maraña", por entre los "árboles", los "troncos erectos", los "arcabuces", para "subir" por la ladera y llegar al "cono" del volcán. Todas estas son imágenes obviamente masculinas o fálicas. De nuevo vemos que el elemento yo-hablante femenino, por contraposición al yo-hablante masculino, *se aparta*, adentrándose / subiendo, hacia la montaña. Es aquí en donde se encuentra con el "imán" volcánico / Popocatépetl.

Será conveniente repetir lo que habíamos insinuado en la primera parte de este ensayo para aclarar la aparente contradicción, que no es más que una contraposición en el texto. Nos referimos a que los dos yo-hablantes *se apartan* en sus viajes / búsquedas de "encuentro". ¿Cómo pueden "encontrarse" si, para ello, toman direcciones opuestas, *se apartan*? Si en el orden textual y lógico esto parece una contradicción o, si se quiere, una complementariedad, esto se lleva a cabo superponiendo, en la estructura tipográfica del texto, las dos mitades del poema, doblándolo por la mitad, o también, en el orden simbólico, sobreponiendo los dos "promontorios" (imágenes masculinas) a las "oquedades" (imágenes femeninas). Tampoco hay que olvidar que el sujeto andrógino del verbo "desperté" del principio no es otro sino el mito del andrógino que "se fue" (mar-Quetzalcóatl) para "volver" (tierra-Cortés), según nos cuentan la leyenda y la historia.

Hacia el final del viaje-búsqueda (estrofas paralelas #10), que se llevó a cabo a través de una serie de imágenes-símbolos ya expuestos, se oyen voces claras que aparecen en citas o comillas. El yo-hablante masculino oyó que,

Una voz rodó
por el cono acuático,
y mi tímpano,
con silbido, hirió.
"Te he traído", me habló,
"a las regiones
más transparentes
del agua."

A su vez, el yo-hablante femenino oyó otra voz que decía,

Una voz guerrera
se oyó desde la cama.
Creí que era de piedra
y me entregué incauta.
"Te llamé, Izta", habló,
"para que vinieras
y para que, si quisieras,
me sobaras la espalda".

Hasta ahora (estrofas paralelas #10) la escisión de los dos yo-hablantes había sido bastante tenue desde el punto de vista del diálogo. De hecho, había sido un monólogo interior. Pero ahora nos encontramos con que, por una parte, "Una voz rodó" y "una voz.../se oyó", empleando el impersonal y reflexivo, ajeno a los dos yo-hablantes, estableciendo así más distanciamiento, o sea, escindiendo más el monólogo para entablar un diálogo abierto. Por otra parte, y concomitantemente, la escisión entre las estrofas paralelas es mayor. A primera vista, contrario a lo esperado, se bifurcan más los caminos-"viajes", y, con esto, la conciliación esperada se hará más difícil. Pero, de nuevo, si al nivel del texto lingüístico ocurre esto, al nivel simbólico se deshace. En otros términos, se construye para, inmediatamente, des-construirse.

Estamos en el momento en que, *apartándose* (descendiendo él y ascendiendo ella), los dos yo-hablantes se encuentran en posiciones diametralmente opuestas --él en el fondo y ella en la cima-. Pero, y precisamente por ello, los dos se hallan en el (los) ápice(s), que viene a ser una y la misma cosa desde el punto de vista de los símbolos, pues, en las siguientes estrofas (#11) notamos que el yo-hablante masculino dice,

Alcé la cabeza cana
y, *desde lo más profundo*,
vi a una dama
con la *boca* abierta
que *me tragaba*.

A su vez, el yo-hablante femenino, en posición diametralmente opuesta, nos comunica que,

Ante mis nublados ojos
vi que, al darse la vuelta,
se formó un *precipicio*
que *me atraía*
y *me quemaba*.

Desde el punto de vista del texto, los verbos correspondientes "Alcé" y "vi (hacia abajo)", por un lado, y "me tragaba" y "me atraía", por otro, implican direcciones de coyuntura o principio de movimiento *hacia* una conciliación. Y, desde la perspectiva simbólica, esta apariencia textual se refuerza por la conciliación o posible coito sexual: la dama con "la boca abierta" que lo

"tragaba", de un lado, y "el precipicio" del viejo guerrero que le "atraía" para "quemarla" en el acto de amor.

En las estrofas siguientes (#12) esta reunión o "encuentro" da un paso más hacia adelante para prepararnos el desenlace argumental del "viaje". El yo-hablante masculino, en la columna de la izquierda, *se sobrepone* en la zaga tras su sirena. Después de sentirse amenazado por "la boca abierta / que me tragaba", le dice a ella con más aplomo y seguridad,

Dama Iztacíhuatl.
Bella durmiente.
Bajo rebozo de nieve,
corazón ardiente.

Por su parte, el yo-hablante femenino, en la columna de la derecha, *se sobrepone* al viejo guerrero tras el arduo viaje y el ensueño de sus "nublados ojos",

Viejo Popocatépetl.
Fuerte guerrero.
El tiempo derritió
tu corazón de acero.

Hacia una síntesis

Para comprender la serie de vaivenes tipográficos, lingüísticos, psicológicos y simbólicos, que a veces nos parecían contradictorios, otras veces en contraposición y otras simplemente de planos superpuestos, hay que tener en cuenta, como indicábamos antes, las diferentes lecturas posibles del poema. Pero en este momento (estrofas #12) notamos que el enigma anterior se aclara más por el simple hecho de que las voces de los yo-hablantes (personajes) no solamente *se sobreponen* a sus perseguidos/ perseguidores en sus columnas respectivas, sino que *saltan* las columnas para poder llegar al mismo fin.

En las siguientes estrofas (#13) el proceso continúa. La misma voz poética de los yo-hablantes, un poco impersonal a causa de la superposición y de haber cruzado o saltado sus límites tipográficos, se oye de nuevo,

Remolino de agua.	Cono de azufre.
Torbellino de nieve.	Horno de fuego.
Corazón de lava.	Verdugo del que sufre.
Rebozo de doliente.	Padre de mi pueblo.

Estas dos estrofas paralelas --y centradas en el texto-- son reveladoras por dos motivos. En primer lugar, el haber centrado el texto nos está indicando que el acercamiento o "encuentro" está próximo. Por otra parte, hay una traslación o acercamiento de izquierda a derecha. O sea, la voz del yo-hablante femenino (columna de la derecha) *se queda*, hablándole al "viejo guerrero"

Popocatépetl desde su puesto, pero la voz del yo-hablante masculino (columna de la izquierda) *se acerca* hacia la derecha, hablándole a Izta en términos un poco ambiguos,

Remolino de *agua*.
Torbellino de *nieve*.
Corazón de *lava*.
Rebozo de doliente.

Lingüísticamente, los términos "remolino" y "torbellino" aparecieron en las dos columnas en el transcurso de la lectura del poema y como contexto sexual por ambos lados. Pero, y aquí radica la afirmación anterior del acercamiento *hacia* la derecha, o, si se quiere, un acercamiento de mezcla o mestizaje, los sustantivos "agua" y "lava" parecen contraponerse si no se tiene en cuenta este acercamiento *hacia* el "encuentro". Esta aproximación no puede ser otra cosa que un entrecruzamiento al nivel lingüístico y simbólico, puesto que la "nieve" --elemento de la columna de la derecha ("Popocatépetl nevado")-- *se junta* al "agua" --elemento de la columna de la izquierda ("embudo de agua")-- para formar una *síntesis* ("nieve / agua"). Y el acercamiento se hace más patente cuando la "voz" traspone el elemento "lava" (de la columna de la izquierda), haciendo posible una síntesis al nivel simbólico, imposible de realizar al nivel lingüístico.

A partir de aquí (estrofas #14y #15), y después de haber resuelto ciertas contradicciones aparentes al nivel literal, comienza el "encuentro" real con las estrofas #14, por medio de un proceso tipográfico, al centrarlas y superponerlas,

Déjame que te abrace
pero no me violes
y que en ti me abrase
ni tampoco me provoques.

Había que notar, además del acercamiento tipográfico por medio de la indentación, revelador en sí, el hecho de que, por una parte, el diálogo se hace más *personal* ("déjame que.../...no me violes", etc.). Y, por otra, mucho más importante desde el punto de vista andrógino, que los dos elementos masculinos (de las dos columnas), el yo-hablante de la columna izquierda --el perseguidor-- y el yo-recipiente de la columna de la derecha --perseguido / Popocatépetl--, se unen y se cruzan: es ahora el Popo quien, trasladado a la columna de la izquierda, se acerca hacia la derecha para hablar a la perseguidora (columna de la izquierda) que se convirtió, de un modo semejante, en la perseguidora Izta (columna de la derecha).

Conclusión

Entre las varias lecturas posibles de este texto, hemos escogido dos, que nos parecieron las más apropiadas, dado que tanto la forma tipográfica, referente a la estructura de la composición, como el rico contenido de símbolos integrantes a esa forma, saltaban claramente a la vista. Pero, después de repetidas lecturas del texto poético, nos fuimos dando cuenta de la gran complejidad de esta composición estructural y de su contenido simbólico. La dificultad radicaba en el vaivén del diálogo implícito, no sólo en cada una de las columnas por separado, sino entre las dos columnas del texto. A esto se unía la intrigante simbología que, en la superficie, parecía oponerse

diametralmente, pero que, en el fondo, se superponía, creando así unas fuerzas dialécticas dentro del texto, permitiendo a la vez una síntesis de polos opuestos.

Este proceso se llevó a cabo sagazmente al comenzar el poema con un "Desperté" neutro que nos llevó a la sospecha, y descubrimiento posterior, de que se trataba de un ser simbólicamente andrógino, permitiendo así el desarrollo de la tensión poética, por una parte, y, por otra, una resolución de síntesis final, representante del mestizaje histórico del contexto poético ("Mezclémonos"). Gracias a esta "dualidad" del símbolo y de la encarnación en el tipo semilegendario de Quetzalcóatl, el texto poético desbordó a un contexto de significados ricos para el mexicano / chicano.

Pero el proceso total y la clave del desarrollo del poema radica en la simbología del "viaje". De un "Desperté" unilateral, se va desdoblado el texto literal y figurativamente en una serie de vaivenes dialécticos, para terminar en un "encuentro"

bilateral al final del viaje. Es decir, una iniciación, una salida, un proceso o desafío circunstancial, y una llegada, cerrando y enriqueciendo así la polarización inicial.

OBRAS CONSULTADAS

Cárdenas, Lupe. "Encuentro". *Canto al Pueblo IV Anthology / Antología Canto al Pueblo IV*. Tucson: Post Litho Press. 1980.

Baquero Goyanes, Mariano. *Estructuras de la novela actual*. Barcelona: Editorial Planeta. 1970.
Butor, Michel. "L'espace du roman". *Les Nouvelles Littéraires*, no. 1753 (Abril, 1961).

Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Editorial Labor. 1969.

Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Editorial Gredos. 1954.