

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR
INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS
SUBDIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO
Coordinación General de Estudios de Postgrado



LA RETÓRICA DEL VUELO EN *ALBATROS* DE ANA ENRIQUETA TERÁN

Trabajo de Grado para optar al grado de Magister en Literatura
Latinoamericana

Autor: María Eugenia Contreras de Erkrath

Tutora: Luisa Rodríguez Bello

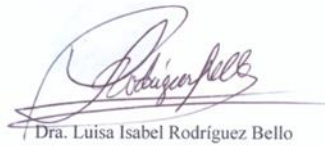
Caracas, mayo de 2017

CARTA DE APROBACIÓN DE LA TUTORA

APROBACIÓN DEL TUTOR

En mi carácter de Tutora del Trabajo Especial de Grado presentado por la ciudadana MARÍA EUGENIA CONTRERAS DE ERKRATH, titular de la Cédula de Identidad N° 5.564.582, para optar al título de MAGISTER EN LITERATURA LATINOAMERICANA, considero que dicho trabajo reúne los requisitos y méritos suficientes para ser sometido a la presentación pública y evaluación por parte del jurado examinador que se designe.

En la ciudad de Caracas, a los 15 del mes de mayo de 2017.



Dra. Luisa Isabel Rodríguez Bello

CI: 3.762.928

CARTA DE APROBACIÓN DEL JURADO



N° 094-17

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR
INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS
SUBDIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO
Coordinación General de Estudios de Postgrado

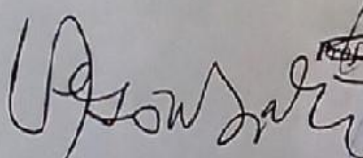


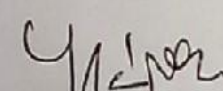
LA RETÓRICA DEL VUELO EN ALBATROS DE ANA ENRIQUETA TERÁN

POR: CONTRERAS PORRAS MARÍA EUGENIA
C.I. N° V- 5.564.582

Trabajo de Grado de la Maestría en Literatura Latinoamericana aprobado en nombre de la *Universidad Pedagógica Experimental Libertador* por el siguiente Jurado, a los diecisiete (17) días del mes de octubre de dos mil diecisiete (2017).


Prof. Luisa Rodríguez (Tutora)
C.I. N° 3.762.928


Prof. Victor González
C.I. N° 3.887.466


Prof. Yonarki Ramírez
C.I. N° 12.115.813

ACTA DE APROBACIÓN DEL JURAD



Nº 074-17

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA
UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR
INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS
SUBDIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN Y POSTGRADO
Coordinación General de Estudios de Postgrado



ACTA

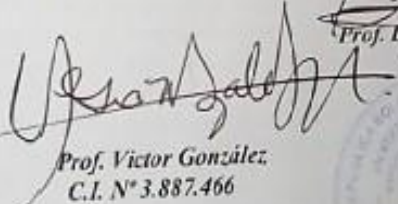
Nosotros, el Jurado Examinador abajo firmante, reunidos el día diecisiete (17) de octubre de dos mil diecisiete (2017) en la Sala de Profesores "Luis Quiroga Torrealba" del Departamento de Castellano, Literatura y Latin del Instituto Pedagógico de Caracas, con el propósito de evaluar el **TRABAJO DE GRADO** titulado: **LA RETÓRICA DEL VUELO EN ALBATROS DE ANA ENRIQUETA TERÁN**, presentado por la ciudadana: **CONTRERAS PORRAS MARÍA EUGENIA**, titular de la Cédula de Identidad N° V- 5.564.582, de la Cohorte 2012-II de la Maestría en Literatura Latinoamericana, para optar al título de **MAGISTER EN LITERATURA LATINOAMERICANA**, emitimos el siguiente veredicto.

****APROBADO****

OBSERVACIONES:

el trabajo constituye un aporte a la interpretación de la complejidad poética de la obra de Ana Enriqueta Terán. Representa un aporte metodológico para el abordaje de textos poéticos. Fortalece los estudios críticos de la literatura venezolana. Una vez revisado el contenido, el jurado recomienda su publicación.


Prof. Luisa Rodríguez (Tutora)
C.I. N° 3.762.928


Prof. Victor González
C.I. N° 3.887.466


Prof. Yonarki Ramírez
C.I. N° 12.115.813

DEDICATORIA

Para Herr Engelbert Erkrath,

una vez más...

AGRADECIMIENTOS

El agradecimiento es la memoria del corazón
Lao-Tsé

Ante todo, expreso mi principal agradecimiento a la Dra. Luisa Isabel Rodríguez Bello por su pertinente acompañamiento como tutora y colaboradora lo cual permitió conducir este trabajo a feliz término. También es necesario recordar con mucha estimación a los profesores del Instituto Pedagógico de Caracas, por contribuir a ampliar mis horizontes intelectuales a través de los conocimientos que generosamente compartieron con los participantes de nuestra cohorte. Asimismo, hago extensiva mi gratitud a las profesoras Fanny Ramírez de Ramírez, Norma González Vilorio y Vanessa Hidalgo por su valiosa ayuda en las gestiones de carácter académico y administrativo. De igual forma, agradezco a mi amiga y compañera de estudios Coromoto Herrera, por haber compartido conmigo los múltiples incidentes acaecidos a lo largo de nuestros estudios. Recuerdo con mucho aprecio además al Sr. Freddy Pérez por su apoyo como amigo y su colaboración cuando el idioma inglés se atravesó momentáneamente durante la investigación. También a su hermano, el señor Luis Pérez quien prestó su auxilio en la impresión de este documento. Finalmente, un agradecimiento muy especial merece mi esposo Engelbert Erkrath por su paciencia, su humor-amor tan necesario en las dificultades y sobre todo, por creer en mí.

ÍNDICE GENERAL

APROBACIÓN DE LA TUTORA.....	ii
APROBACIÓN DEL JURADO.....	iii
DEDICATORIA.....	iv
AGRADECIMIENTOS.....	v
ÍNDICE GENERAL.....	vi
RESUMEN.....	viii
INTRODUCCIÓN.....	1
1. ANA ENRIQUETA TERÁN ANTE LA CRÍTICA.....	8
2. LA COMPLEJIDAD TEÓRICA.....	17
2.1 La intertextualidad.....	17
2.2 Juegos retóricos: la metáfora como centro.....	22
2.3 Noción filosófica del ser absoluto.....	28
2.4 Dimensión simbólica.....	29
3. LA VISLUMBRE HERMENÉUTICA.....	32
3.1 Tipo de investigación.....	32
3.2 Nivel de la investigación.....	32
3.3 Enfoque epistémico.....	33
3.4. La mirada hermenéutica.....	37
4. LA RETÓRICA DEL VUELO.....	38
4.1. Diálogos intertextuales.....	38
4.1.1. El albatros agraviado de Charles Baudelaire.....	38
4.1.2. El albatros asesinado de Samuel T. Coleridge.....	43
4.1.3. El albatros desfallecido de Pablo Neruda.....	45
4.1.4. El epígrafe como polémica.....	49

4.2. Juegos retóricos en <i>Albatros</i>	53
4.2.1. La metáfora creadora de mundo en <i>Albatros</i>	54
4.2.1.1 <i>Albatros</i> , metáfora de vuelo de iniciación y retorno...	57
4.2.1.2 <i>Albatros</i> : metáfora de movimientos en contraste.....	61
4.2.2. Elipsis o estilo nominal.....	71
4.2.3. Paradoja.....	78
4.2.4. Pregunta retórica.....	86
4.2.5. Enumeración.....	87
4.3. Un complejo figural para el despliegue de la imaginación.....	90
5. Conclusiones.....	101
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	106

UNIVERSIDAD EXPERIMENTAL LIBERTADOR
INSTITUTO PEDAGOGICO DE CARACAS
Maestría en Literatura Latinoamericana

**LA RETÓRICA DEL VUELO EN *ALBATROS* DE ANA ENRIQUETA
TERÁN**

Trabajo de Grado para optar al grado de Magister en Literatura
Latinoamericana

Autora: María Eugenia Contreras de Erkrath
Tutora: Luisa Isabel Rodríguez Bello
Fecha: Mayo de 2017

RESUMEN

Esta investigación se propone demostrar la presencia de una retórica del vuelo en el poemario *Albatros* de Ana Enriqueta Terán cuyo fin es expresar la experiencia del encuentro con el ser absoluto e involucrar al lector en dicha vivencia. La investigación es de carácter descriptivo, con una orientación cualitativa y un enfoque teórico de carácter multidisciplinario e interpretativo con base en la hermenéutica. El trabajo metodológicamente inicia con una visión de contraste de las relaciones de intertextualidad entre *Albatros* y el poema *El albatros* de Ch. Baudelaire, *La balada del viejo marinero* de S.T. Coleridge y la *Oda a un albatros viajero* de P. Neruda con base en las teorías de M. Bajtín, J. Kristeva y G. Genette. Prosigue con la identificación de determinadas estrategias retóricas manifestadas en los juegos del lenguaje estético y su capacidad para implicar al lector. A continuación, se interpretan diversas imágenes literarias con apoyo en las ideas de G. Bachelard sobre el sueño del vuelo y los símbolos ascensionales de G. Durand. Finalmente se sugieren determinadas conclusiones. Con el uso de las relaciones intertextuales, Terán se opone a la imagen del albatros sometido a las contingencias temporales presente en los poetas confrontados y propone una proyección hacia la intemporalidad. En relación con los juegos retóricos, predominan la metáfora, la sinestesia, la paradoja y la elipsis generándose un complejo figural, que funda el sentido del vuelo. En lo atinente a la dimensión simbólica, Terán se ha valido del complejo figural referido para expresar la conexión entre lo terrenal que se deja atrás y lo celestial como punto de llegada y vía de acceso hacia lo trascendente. Con este estudio, se propone una cierta perspectiva para el estudio del género lírico producido en Venezuela.

Descriptores: Ana Enriqueta Terán, intertextualidad, retórica, simbolismo, trascendencia.

INTRODUCCIÓN

Los temas del género lírico, en la medida en que pretenden ser testimonios subjetivos de la visión del poeta, son variados y complejos, tal como lo son los procesos existenciales que intentan expresar. El poeta afirma su yo a través de la escritura, cuando el amor lo perturba o la naturaleza lo fascina, cuando la muerte le desconcierta o las injusticias lo encolerizan. Dentro de estos temas hay uno que, en principio, fue exclusividad de los filósofos: la búsqueda del sentido del ser absoluto. No obstante, desde el mismo instante en que el poeta y el artista emergen en el escenario de las realizaciones humanas, también se consagran a darle forma a ese deseo de trascendencia. Mediante la palabra trabajada poéticamente o las artes en general, el artista incorpora a sus obras ese tema tan caro a los filósofos. Ana Enriqueta se ubica entre esos artistas que han ofrendado su trabajo a este tema.

A través de una escritura vanguardista, hermética, difícil de desentrañar, ella toma como punto de partida realidades del entorno tales como sus recuerdos familiares, la naturaleza, los sentimientos y logra configurar un complejo universo poético. En él se revela una fusión con el ser absoluto de manera vivencial a través de significantes que permiten a sus intérpretes captar la naturaleza de esa realidad atemporal con la cual se entra en comunión. En último término, puede conjeturarse que en su obra se propone un sentido a la existencia, una verdad para la vida, una vía para otorgar unidad y armonía a la realidad, lo cual se textualiza mediante un arcoíris de imágenes poéticas. Este ascenso trascendental hacia una instancia superior está plasmada en imágenes vinculadas al elemento aire, al cielo, al vuelo, al ave. Presente en casi toda la obra de Terán, esta incursión espiritual a través de la lírica del aire queda plasmada en su totalidad a lo largo de su poemario titulado *Albatros* (1992 y 2014).

Efectivamente, en esta obra, el símbolo elegido es el ave denominada “albatros”, entidad de mucha tradición simbólica en la literatura. En él se articulan

un haz de alusiones filosóficas y vivenciales que se cristalizan mediante diversos juegos estilísticos de carácter sintáctico y semántico imbuidos de una simbólica característica de una voz lírica excepcional. Lo anteriormente señalado conduce a afirmar que emprender un abordaje crítico de esta obra de Ana Enriqueta Terán es definitivamente un acto arriesgado. En consecuencia, su estudio requiere una mirada interpretativa de carácter multidisciplinario que permita estudiar las diversas dimensiones concurrentes en la obra. En el caso de la presente investigación, son tres los aspectos que se tomarán en cuenta para indagar ese universo poético: 1) el tema de las relaciones intertextuales 2) la retórica 3) el simbolismo aéreo. A través de tales estrategias compositivas, Terán organiza el acontecer poético del vuelo como expresión de la trascendencia.

En lo atinente a la intertextualidad, se emplearán los conceptos formulados por Julia Kisteva (1981) y Gerard Genette (1989) a partir de las ideas de Mijaíl Bajtín (2005) sobre la polifonía. Estos conceptos serán articulados en la interpretación del corpus seleccionado. Por otra parte, se estudiará el carácter retórico de la intertextualidad esbozado por Antonio López Eire (2005) para quien todo discurso, con sus diversas combinaciones lingüísticas (y las huellas intertextuales es una de ellas), es un hecho retórico. Finalmente, se concreta lo que hemos denominado, la “retórica del vuelo,” para lo cual A. E. Terán se vale de los recursos de la intertextualidad, de las metáforas junto a otras figuras literarias y, en particular, del símbolo. Así configura un lirismo de lo aéreo que apunta al vuelo.

Las obras que serán tomadas en cuenta en la articulación intertextual serán el poema *El Albatros* de Charles Baudelaire (1976), *La balada del viejo marinero* de Samuel Tylor Coleridge (1985), la *Oda a un albatros errante* de Pablo Neruda (1957) y el segundo capítulo de *El libro de Urizen* de William Blake (2009). Aun cuando estos textos son tan disímiles entre sí, es posible reconocer el diálogo que se establece entre ellos, a través de simbolismos análogos inscritos en la imagen del albatros. Su vuelo de altanería alude a las posibilidades que tiene todo ser humano de llevar a la práctica su libertad espiritual para trascender límites. Y también a las dificultades que pueda encontrar dicho ser en llevar a cabo esta aventura del alma.

Otro rasgo, que se estima pertinente para el análisis y valoración del universo estético expresado en *Albatros*, es el referido a su estructura discursiva, pues es en ella donde se encuentran presentes las estrategias lingüísticas que permiten enunciar una *retórica del vuelo*. Se parte de la idea de que las “estructuras que clásicamente” se han llamado “retóricas” marcan discursos literarios (van Dijk, 1983, p. 122). La retórica es un saber cuyo objeto de estudio son las estrategias del lenguaje, literario o no literario, orientadas a la persuasión. A este respecto, la presente investigación expondrá algunas consideraciones expresadas por distintos autores. En primer lugar, Aristóteles (1968) en su *Poética y Retórica*; seguidamente, H. Lausberg (1967), Lázaro Carreter (1968), H. Friedrich (1974), L. Rodríguez Bello (2000), W. Kayser (1993), H. Beristaín (1995), A. López Eire, L. (2005) y G. Lakoff y M. Johnson (1995). Sus aportes nos impelen a formular la tesis de que A. E. Terán articula, a lo largo de *Albatros*, una retórica del vuelo mediante el empleo de figuras tales como la metáfora, la elipsis, la sinestesia o la paradoja, entre otras.

En lo tocante al tema de los símbolos, se indagará en las ideas de Gastón Bachelard (2003), según la cuales el poeta participa de la imaginación material reflejada en el universo de su obra literaria. Esto daría como resultado obras inspiradas con el elemento fuego, agua, aire o tierra. La obra de Terán asociaría estos cuatro elementos, pues en sus textos se capta la presencia de imágenes consustanciadas con la tierra cuando la voz poética remite al paisaje que la vio nacer. Asimismo, se observa que, en los poemas compuestos en la época de su residencia en Morrocoy, Terán da paso al agua, ya sea mar, río, o quebrada para inundar sus sentires anímicos. Las imágenes del fuego también tienen cabida en estos poemas. Así, cuando emerge la moza desde el cuerpo de la niña, cuando la mujer plena siente la intensidad del deseo erótico, cuando emerge la pasión por entender las savias que habitan otros seres vivos como ella, entonces, en su canto, irrumpe la metáfora de la hoguera. Es metáfora que define el quehacer estético del vuelo, cuya génesis es el amor como energía productora. En relación con el aire, se podría afirmar que recorre cada espacio de la obra de Terán: aire fresco que acompaña los recuerdos de la primera juventud, brisa sentimental injertada en el canto al terruño. Son imágenes que configuran, de manera plena, los múltiples

estados anímicos de la autora. No obstante, el tratamiento del aire cambia finalmente en *Albatros*, uno de sus poemarios de la madurez. Ya no es la imagen con la cual se expresan las múltiples dimensiones de las queridas memorias. Es ahora elemento que se transforma en un medio para exaltar otra imagen asociada a él: la del ave – el albatros – en vuelo ascensional para plasmar ese estado del alma, que busca libremente un encuentro con el pleno sentido de la vida. Este es uno de los aspectos que se intenta dilucidar con la presente investigación: cómo la simbología del aire, del cielo y del vuelo está presente en la obra poética de Terán en general y en *Albatros*, en particular.

Asimismo, para el tema de los imaginarios se ha tomado en cuenta el punto de vista antropológico, tal como lo plantea Gilbert Durand en su texto *Las estructuras antropológicas del imaginario* (2012). Según este autor, el imaginario es el acervo de imágenes que posee todo conjunto humano a través del cual se expresa la dinámica que emana de su naturaleza. Su fin es restaurar el equilibrio menoscabado por la finitud. Con el imaginario, las sociedades intentan *eufemizar* la vida, esto es, darle un sentido y trascenderla frente a la nada.

De la misma manera, se tomarán en cuenta algunas imágenes universales de vuelo que, con apoyo en las interpretaciones aportadas por los autores de los diccionarios de símbolos, apuntan a las actitudes, pensamientos y sentimientos presentes en los seres humanos de todo tiempo y lugar, vinculados al deseo de perfeccionarse espiritualmente. Los autores que, a este respecto, se han consultado son Chevalier y Gheerbrand (1986) y Cirlot (1992). En ellos se puede constatar que el simbolismo de las alas, las plumas, el vuelo, el aire, las alturas, los ascensos hacia los cielos o el ave, aparece de múltiples maneras y siempre remite a la vislumbre de una posible evolución interior hacia instancias supremas. Tomando en cuenta que el albatros es la figura central del poemario de Terán, resulta pertinente utilizar estas definiciones. Ellas dibujan un panorama bastante amplio sobre la aventura mística y moral, subjetiva y vital, personal y colectiva de esa aspiración de trascendencia. En consecuencia, al analizar los poemas seleccionados con base en los insumos teóricos antes enunciados y ampliados en el desarrollo del trabajo, podremos de manifiesto cómo Terán ha delineado lo que se podría llamar la *retórica del vuelo*.

En relación con el marco metodológico, se pretende comprender la obra en estudio y proponer nuevos conocimientos sobre ella, tomando en consideración sus múltiples dimensiones desde un enfoque cualitativo. La categoría investigación cualitativa remite a una manera de construir el conocimiento mediante la descripción e interpretación de las entidades estudiadas. Se orienta hacia la aprehensión holista de los hechos en su naturaleza dinámica. Rojas (2010) expone la índole de esta manera de investigar en estos términos: “La investigación cualitativa es fundamentalmente interpretativa; su foco e interés está en la descripción, análisis e interpretación que conducen a la comprensión de la realidad en estudio” (p. 63).

Una de las maneras de interpretar fenómenos literarios, es planteada por P. Ricoeur (2001) a través de la hermenéutica de la metáfora. Efectivamente, en su obra *La metáfora viva*, este autor asume el papel hermenéutico de la metáfora al permitir describir la realidad y permitir la transgresión categorial, “entendida como desviación en relación con un orden lógico ya constituido” (p. 37), transgresión que crea sentido. Y afirma luego que la transgresión categorial describe y redescibe en el orden del discurso. Mira este recurso como una heurística del pensamiento que transforma un orden lógico al alterarlo. Se erige así como método que origina una clasificación. Crea un orden nuevo al desviar el anterior. Desde perspectiva interpretativa se abordarán la utilización de las relaciones intertextuales, las figuras retóricas y la dimensión simbólica en la articulación de la retórica del vuelo.

Sobre la base de lo anteriormente expuesto, se adelanta como hipótesis de investigación que Ana Enriqueta Terán hace uso, en su obra titulada *Albatros*, de un conjunto de recursos lingüísticos a través de los cuales invita al lector a involucrarse en esa experiencia mística simbolizada por el vuelo del albatros. Esta apelación, la cual se podría calificar de *retórica* en la medida en que se halla presente un acto de intención persuasiva, se activa mediante un conjunto de procedimientos de carácter lingüístico. Estos son, entre otros, la intertextualidad, el empleo de figuras retóricas, la alteración de las reglas sintácticas, la disposición tipográfica no convencional del texto en la página y la representación simbólica.

Con estas estrategias compositivas, Terán logra construir lo que, en el presente estudio, se ha denominado “una retórica del vuelo.”

Con arreglo al problema de la investigación antes planteado, se pueden presentar las siguientes interrogantes de investigación: ¿Mediante qué estrategias de análisis se podría aprehender la existencia de una posible retórica del vuelo en el poemario *Albatros*? ¿En qué medida la imagen del albatros de Terán contrastada con la misma imagen en otros poetas permite vislumbrar un aspecto de tal retórica? ¿De qué manera las imágenes literarias tradicionales contribuyen a fundar esa retórica del vuelo? ¿Cómo contribuye a configurar esta retórica la presencia del simbolismo aéreo en *Albatros*? Partiendo de este conjunto de interrogantes presentamos a continuación los objetivos que se pretenden alcanzar:

Objetivo general: Analizar la retórica del vuelo en *Albatros* de Ana Enriqueta Terán.

Objetivos específicos:

- Contrastar las relaciones intertextuales entre *Albatros* de Ana Enriqueta Terán, el poema *El Albatros* de Charles Baudelaire, *La balada del viejo marinero* de Samuel Taylor Coleridge y la *Oda a un albatros viajero* de Pablo Neruda.
- Distinguir las figuras retóricas empleados por Ana Enriqueta Terán en *Albatros* para configurar una poética del vuelo.
- Interpretar el simbolismo del vuelo presente en los poemas de *Albatros*.

Para desarrollar las ideas anteriormente expuestas, este trabajo se ha estructurado en cinco partes. En primer término, la presente introducción que contiene el planteamiento general del problema y los objetivos.

Un primer capítulo que tiene como título *Ana Enriqueta Terán ante la crítica*, en donde se hace un registro de los antecedentes de investigación en el ámbito de la crítica literaria venezolana.

En el segundo capítulo, titulado *La complejidad teórica*, se explicitan los conceptos fundamentales del marco teórico con los cuales se aborda el estudio de

Albatros. Tales conceptos se relacionan con la noción de intertextualidad inspirado por Bajtín, acuñado por Kristeva y ampliado por Genette. De la misma manera, se caracterizan las nociones relacionadas con las imágenes retóricas formulados por un conjunto significativo de autores. Por último, se alude a los elementos de carácter simbólico, según los planteamientos de Bachelard, Durand, Chevalier y Cirlot, entre otros.

El tercer capítulo denominado *La vislumbre hermenéutica* concierne al marco metodológico; explicita el tipo, nivel y enfoque epistémico sobre el que se basa la investigación. Asimismo, describe los pasos operativos que se siguen para llevarla a cabo.

El cuarto capítulo se denomina *La retórica del vuelo*, y es el mismo título que se le da a la investigación en general. Su contenido está dedicado al análisis de los treinta y un poemas pertenecientes al poemario *Albatros*. En ellos se estudian la imagen y su diálogo intertextual, los juegos retóricos y la dimensión simbólica.

Por último, se presentan algunas conclusiones, cuyo propósito es ofrecer un punto de partida para ulteriores reflexiones sobre la obra de otros escritores venezolanos desde la perspectiva aquí adoptada.

CAPÍTULO 1

ANA ENRIQUETA TERÁN ANTE LA CRÍTICA

Se han realizado algunas investigaciones que han revelado aspectos interesantes sobre la obra poética de A. E. Terán. En particular, sobre *Albatros*, uno de los trabajos más significativos es el de Víctor Bravo (1992). En el prólogo que hace al poemario, afirma que este texto es una reescritura del poema escrito por Ch. Baudelaire titulado *L'albatros* donde se elabora una expresión estética definida por los motivos de la levedad del vuelo del ave, el mar, el cielo, los cuales conducen a expresar un enigma que finalmente nunca queda revelado del todo, pues es inefable. Señala: "...el poema se hace conjuro, oración, resonancia para abrir las puertas hacia lo invisible..." (p. 38). Este autor reconoce que el tratamiento lingüístico adquiere una enorme importancia en la escritura del poemario en estudio, pero esto queda apenas como un enunciado sin mayores demostraciones.

Rossela Brugnoli de Santiago (1994) publica en la revista *Cifra Nueva* de Trujillo un trabajo académico con el título de *Los oficios domésticos y la palabra, mitificados en el quehacer poético*; se refiere a la relación que hay entre el mito del eterno retorno y los textos de Ana Enriqueta Terán. La investigadora hace un recorrido por este universo y encuentra que la poeta se sumerge en su cotidianidad, en sus oficios como mujer, en su entorno familiar, incluso en su historicidad, para convertirla en un espacio mitificado que la traslada al tiempo originario. La conjugación entre la memoria y la palabra serán los medios a través de los cuales es fundado ese mirífico mundo de la intemporalidad. En este sentido, señala Bugnoli:

Ella, mujer consciente de su esencia de ser y poetisa, envuelta en ardiente sensibilidad, fundamenta la memoria en el continuo crear y recrear de universos a través de los imperecederos movimientos de las palabras, que hacen y deshacen perennemente este universo (p. 83).

Para Brugnoli, Terán asume de manera plena su condición de oficiante de la palabra poética y, en tal sentido, funda esos espacios míticos originarios y sagrados con el empleo lúcido del lenguaje, al extremo de conducirlo a sus iniciales balbuceos combinados con la imagen plena de brillo e incluso con audaces silencios. Como reflexión final, afirma que, mediante esa dialéctica instaurada por Terán a lo largo de su obra entre lo tangible – sus oficios, su cotidianidad, su historia personal – y lo intangible representado por el cosmos de lo sagrado, cristaliza la antigua tradición del eterno retorno.

Una de las primeras investigaciones que se realizaron sobre el poemario *Albatros*, fue la emprendida por Luis Daniel Terán Zue (1995). Esta tomó forma en un Trabajo de Grado para optar al título de Licenciado en Letras que se presentó ante la Universidad Católica “Andrés Bello” en la fecha supramencionada, titulado *Lectura del símbolo del ave en “Albatros” de Ana Enriqueta Terán*; este estudio tomó como punto de partida el modelo instrumental semiótico planteado por Vilma Vargas (1989) en su obra *Una semiología del texto poético*. Con arreglo a este instrumento de análisis, Terán Zue se interna por el universo semiológico del poemario y establece conjuntos de sememas e isotopías semiológicas, aísla significaciones en los niveles semántico, sintáctico, pragmático y expresivo, con el fin de enunciar su propuesta de lectura. El autor concluye que a través de este entramado semiótico, Ana Enriqueta Terán persigue “un deseo profundo de trascendencia espiritual” (p.51). Asimismo señala que, la intención de la poetisa es fundar una correspondencia entre el Ser, la naturaleza y el lenguaje poético a través de la imagen del albatros. A este respecto, Terán Zue explicita:

La naturaleza es la referencia del lenguaje. El poeta establece la correspondencia o analogía entre el mundo exterior y el mundo interior, para conformar su microcosmos individual. En *Albatros* la naturaleza no es la realidad del entorno del sujeto. El referente de aquí es el universo de la palabra y de la obra poética de Ana Enriqueta Terán (p. 53).

Como conclusión final, el autor expresa que el problema perfilado en *Albatros*, es la relación existencial del poeta con su instrumento de expresión fundamental: el lenguaje.

Margara Russotto (1995), en un ensayo denominado *La amada que no era inmóvil. Identidad femenina en la poesía venezolana moderna*, emprende un estudio sobre la obra de Terán desde la perspectiva de la crítica feminista. Analiza el surgimiento y formación de una conciencia de género. Según Russotto, esta escritora construye su obra en un ámbito hostil hacia la mujer, dominado por una sociedad patriarcal que, históricamente, ha desconocido el tema de la identidad femenina. En general, el trabajo de esta crítica se interesa más en la inserción de Terán en el conjunto de autores que han optado por la afirmación de una voz femenina en un mundo dominado por la masculinidad. Deja fuera lo concerniente a la interpretación de los rasgos estilísticos de su escritura. Solo un poemario, *Casa de Hablas*, (1991) es tomado en cuenta para realizar este estudio.

Por su parte Ana Coromoto Salas (1997), examina, en un primer momento, la temática amorosa en su trabajo de ascenso titulado *La poesía de Ana Henriqueta Terán: Señoríos y oficios de una diosa*, presentado ante la Universidad Nacional Abierta. Realiza un conjunto de reflexiones acerca de las imágenes cinceladas bajo la inspiración de la poesía clásica española y del hermetismo gongorino. Sin embargo, la investigadora conduce su indagación más allá del sentimiento hasta descifrar lo que, a su juicio, constituye la verdadera entraña del discurso amoroso de Terán: la poetización de su universo cotidiano, de los misterios de su alma y de su propio existir. Cabe resaltar que en este trabajo se hace referencia a los contrastes que ofrecen los textos de Terán relacionados con los rasgos formales de la poesía clásica y los de la moderna. Tal característica será tema recurrente en muchas de las investigaciones que se han hecho sobre la obra de la poetisa.

En otro orden de ideas, María Antonieta Flores (1998), en un artículo académico titulado *Eros, cuerpo y trascendencia en la obra de Ana Henriqueta Terán*, publicado por la revista *Letras* del Instituto Pedagógico de Caracas, ofrece un estudio centrado en el tópico del erotismo. Utilizando un enfoque metodológico apoyado en la crítica temática y la hermenéutica, Flores resalta la presencia de elementos de la poesía del Siglo de Oro español en los textos de Terán tales como el estilo barroco. Acto seguido, establece una relación entre este estilo y el erotismo con el fin de poner de relieve el papel tan importante que juega esta temática, sobre todo en los poemas de juventud de Terán. Por otra

parte, Flores señala que el discurso erótico cantado por la poetisa es de carácter místico y mítico al estilo *El cantar de los cantares* o la poesía de San Juan de la Cruz y su designio es lograr la trascendencia espiritual a través de la unión corporal. El cuerpo estaría en el origen de esa búsqueda espiritual la cual se convierte en algo inmaterial y en torno a este punto de partida, Flores expone lo siguiente:

...no es sólo medio para conocer o entender, sino que a través de él se pretende la totalidad, la integración, lo Uno. En definitiva, lo concreto-corporal es camino, método, para lo ideal, lo abstracto. Complementariedad y conjunción de una dualidad y no dicotomías ni opuestos de la realidad. He aquí uno de los valores resaltantes de esta vertiente de la poesía de Ana Enriqueta Terán (p. 105).

Como puede observarse, se trata de una de las posibles maneras de ver la búsqueda de la trascendencia ya que este tema es una constante en el trabajo poético de Terán.

La investigación de María Ángeles Pérez López (2007), titulada *La poesía de Ana Enriqueta Terán: género y tradición*, es una investigación dirigida a indagar sobre las diversas reflexiones que se han hecho sobre la imagen como rasgo fundamental de la poesía con el fin de desentrañar algunas de las que prevalecen en la obra de Terán. Salas concluye que, en esos textos poéticos, predomina el tema amoroso y el de los sueños los cuales se transforman para dar paso a la poetización del propio sujeto poético. Alude, asimismo, a la utilización de las formas clásicas tales como el soneto vinculadas a contenidos vanguardistas. Con respecto a *Albatros*, Pérez López señala que en esta obra predomina “la sintaxis tensionada” a través de la cual se expresa la experiencia de una visión revelada de lo oculto.

Asimismo, J. R. Fernández de Cano (2008) expone en su ensayo *Terán, Ana Enriqueta (1918-VVVV)*, que su obra exhibe una temática claramente vinculada a los sentimientos y a los sentidos, tales como la pasión amorosa, el cuerpo, la casa, la memoria y la naturaleza. El aporte teórico de esta investigación reside en la relevancia que se le da al tema de las influencias presentes en la obra de Terán, tanto del romanticismo alemán como de las vanguardias europeas. Sobre *Albatros*, Fernández del Cano afirma que es una obra donde reaparece el tema del misterio,

en este caso en un espacio marino. El vuelo del ave desde el mar hasta el cielo es visto como una metáfora de un enigma “que la fuerza del deseo intuye, pero no alcanza a vislumbrar”. (p. 1)

Alberto Hernández (2009) destaca los aspectos metafísicos presentes en su poesía cuando realiza su trabajo denominado *Ana Enriqueta Terán Presencia de lo Inasible*. Hace un recorrido por todos sus poemarios publicados hasta *Casa de hablas* (1991), para concluir que, en cada uno de ellos, hay diversidad de temas, pero todos expresan asombro, vértigo, gozo y terror a un mismo tiempo ante la misteriosa contradicción presente en la realidad, entre el ser y el no ser. Por otra parte, destaca las virtudes formales del discurso poético de Terán al calificarla de “voz hermética convertida en contemplación mística” (p. 1). Cabe resaltar que el estudio gira en torno al tema filosófico y no toma en cuenta el poemario *Albatros* ya que abarcó hasta la publicación de 1991.

El Trabajo de Grado realizado por Ramona Morales (2010), titulado *La presencia de lo Clásico y lo Moderno en la poesía de Ana Enriqueta Terán. El Vuelo de la Escritura en dos Tiempos*, se propone determinar la presencia de formas clásicas y elementos de la modernidad en la poesía de Terán. Lo más resaltante de esta indagación es la aplicación del método estilístico propuesto por Amado Alonso, a fin de establecer la forma y el estilo en la creación literaria de la autora. Asimismo, analiza las transformaciones estético-simbólicas acaecidas en los textos poéticos en función del transcurrir temporal. En esta investigación se estudia la presencia de recursos como el epíteto, la anáfora, la antítesis, el apóstrofe, la paranomasia, el polisíndeton, la metáfora, el símil, la hipérbole, la prosopopeya, entre otros. No obstante, ellos se estudian en función de las aproximaciones que esta obra tiene con las formas clásicas presentes en la poesía del Siglo de Oro español. Los textos trabajados fueron *Al Norte de la Sangre* (1946), *Verdor Secreto* (1949), *Presencia Terrena* (1949), *Libro de los oficios* (1967-1975) y *Libro de Jajó* (1980-1987). El poemario *Albatros* es mencionado en esta investigación aun cuando no forma parte del corpus estudiado. Señala la autora, que en tal texto se propone una lectura del universo a través de la palabra poética la cual conjuga lo “humano y lo estelar” (p. 28). Se indica asimismo que Terán recrea la imagen del *albatros* de Baudelaire en términos de ensoñación para

trazar “el mapa de un vuelo” (p. 32) cuyo fin es internarse en el ámbito de las formas modernas de la escritura poética. Por otra parte añade Morales, que las imágenes del vuelo del albatros tienden a fusionar el cielo y el mar lo cual remite a la ensoñación y al acto poético. En este Trabajo de Grado, cabe destacar que, si bien en su título aparece la palabra *vuelo*, ella no se refiere a un determinado simbolismo, sino a la semejanza que establece la autora entre la soltura y la habilidad con que se mueve Terán en el manejo de la palabra poética y el vuelo de un ave. También remite a la destreza con la cual se mueve entre las formas clásicas de la poesía española. Al respecto señala Morales (2010):

Ana Enriqueta Terán es auténtica en el vuelo de su escritura, pero con mayor influencia de los poetas españoles en la creación de sus versos, por el amor a la música y a la retórica de las formas clásicas. Ella siempre ha sido fiel a nuestro idioma porque en su familia el castellano se convirtió en una lengua del clan, por ello ha mantenido las formas clásicas: El Terceto, el Cuarteto, El Soneto y Liras. Empezó siendo neoclásica con influjo de Sara Ibáñez y brindó en sus líneas, sonetos, tercetos, su meditación sobre sí misma, su largo monólogo con su melancolía pausada, pasión retenida, orden clásico, sensualidad serena y noble (p. 95).

Esta investigación, en suma, centra su atención en las antítesis estilísticas entre las formas clásicas y las modernas, y las síntesis que surgen de estas antinomias para configurar el particular estilo poético de Ana Enriqueta Terán.

Desde otra perspectiva, Zulay Sanabria (2010) presenta una disertación denominada *La construcción del sujeto femenino en la poesía de Ana Enriqueta Terán*, que publica en la *Revista de Artes y Humanidades* de la Universidad Católica Cecilio Acosta en la cual se toca la temática del género. Efectivamente, Sanabria parte de la idea según la cual, el sujeto femenino o masculino se construye desde los diversos actos de habla que se suceden a lo largo del discurso poético. En el entramado de imágenes, símbolos y construcciones lingüísticas es posible apreciar, siguiendo a la investigadora, la asunción del género al cual se pertenece o al que se quiere pertenecer con todas la carga cultural que ello acarrea. Se formula en este trabajo la pregunta en torno a si Terán construye una visión exclusivamente femenina o si, por el contrario, trata de superar la postura de género para mostrar que en la escritura poética se pueden igualar ambas perspectivas. Sanabria manifiesta que la poetisa sí propone una mirada feminista,

pero que va más allá de un mero barajar temas de “lo femenino”. Su estrategia es de carácter formal, pues utiliza actos de habla propios tanto de un sexo como de otro para poner de manifiesto que la mujer está en el mismo plano que el hombre en la medida en que puede autorepresentarse en ambos géneros. Las diversas transformaciones que se pueden registrar, siguiendo el razonamiento de Sanabria, en el discurso poético de Terán tienen:

...la intención de hacer notar no sólo que la mujer puede desempeñar las mismas actividades que el hombre, social y culturalmente, sino que ella misma, puede auto-representarse bajo la misma condición que el hombre dentro de la escritura, sin hallar diferencia alguna entre las manifestaciones de ambos. De allí parte precisamente ese deseo de auto-representarse bajo la condición de sujeto dentro de la escritura, y representarse simbólicamente como perteneciente a uno u otro sexo (p. 257).

Sanabria concluye que Terán articula un discurso poético conocedor de los lazos de poder que se han establecido en la sociedad entre los hombres y las mujeres. También de las conductas que la tradición les impone con el fin de superar esta dicotomía.

El Doctor Douglas Bohórquez (2012) titula su tesis doctoral *Una propuesta de aproximación semiológica al discurso poético. El caso de la poesía de Ana Enriqueta Terán*. En ella, interpreta la poesía de esta autora tomando como base algunas de las categorías de la teoría semiológica y de la significancia. Estos serán los hilos conductores utilizados por él para concluir que la obra poética de Terán se despliega como una entidad múltiple construida para definir una otredad destinada a abolir el vacío existencial. En este ámbito conceptual, Bohórquez estudia el uso de la metáfora como figura, lo que le permite a la autora construir una otredad, un yo distinto para enfrentar la nada. El crítico expone al respecto:

En efecto, la metáfora de un tejer artesanal, de un hilado, de una suerte de malla esencial que es “necesario” construir para sobrevivir, atraviesa todo el poemario. El poema se manifiesta como ese cuerpo plural que la autora teje o “construye”, para, transfigurándose en ese otro sujeto a la vez místico y sensual, sobreponerse al miedo, a esa oscura “neblina” del vacío, de la nada (pp. 7-8).

El afán de Bohórquez consiste básicamente en interrogar al sujeto lírico que, según su parecer, se encuentra en la escritura poética de Terán. Se trata, en última

instancia, de captar las contradicciones espirituales presentes en el mundo interior de la autora; sus tinieblas y sus luminosidades. En esta investigación sólo se menciona *Albatros* para indicar que ese sujeto lírico y múltiple sobre el cual se discurre, se ha convertido en ave.

David Cortés Cabán (2014), por su parte, aborda el tema la rosa como símbolo del paso del tiempo en la obra de Terán en un trabajo *denominado La rosa y el tiempo en la poesía de Ana Henriqueta Terán*. Efectivamente, tomando un conjunto de textos de la poetisa recopilados en la primera edición que hizo Monte Ávila Editores Latinoamericana, C. A. de la *Antología poética* (2005), rastrea la presencia de la imagen de la rosa como símbolo de la juventud y al mismo tiempo de lo precedido de la vida. Antiguo y constante tema así enunciado, pero que se torna singular cuando, según Cortés, reaparece en la obra de Terán matizado con su personal actitud ante el mismo. La desesperación, el miedo a la muerte o el lamento son procedimientos que están ausentes en estas líneas poéticas aun cuando se insiste contemplar a la rosa en su belleza y en su decadencia. Hay, por el contrario, de acuerdo con Cortés, gestos de un estoicismo contemplativo y de una serenidad que invita a la meditación sobre la belleza de la existencia humana y de su entorno, incluso dentro de la fugacidad. Se señala que la experiencia estética se compendia justamente en el devenir, con lo cual se va a contracorriente, y su tendencia privilegia la eternidad. Otra idea propuesta por Cortés en relación con este símbolo de la rosa presente en los textos de Terán, es que el sujeto hacedor del discurso poético retiene en el recuerdo y en la palabra cada uno de esos momentos de la existencia los cuales se convierten en la eternidad. Mediante el transitar por este camino, Terán supera y trasciende de manera sosegada la antigua dicotomía entre el ser y el devenir lo cual pareciera ser una vía para no ceder a la desesperación. Señala Cortés

La poeta Ana Henriqueta Terán lo sabe. Por eso, ha fijado su mirada donde resplandece la pasajera grandeza de la vida. Allí se reconoce, y allí vuelve su voz como una ola que se levanta impotente contra el tiempo (p.14).

Finalmente, Cortés expresa que en este acto existencial y paradójico de contemplar lo eterno a lo largo del paso del tiempo, hay un encuentro con el Ser lo

cual equivale a una victoria del espíritu que se define como hecho vivo de memoria.

En el prólogo de la antología publicada por la Biblioteca Ayacucho de los poemas de Terán, Patricia Guzmán (2014) hace un recorrido por toda su obra en términos de impresiones personales conjugadas con una vasta erudición humanística, para valorarla. De igual manera, enfatiza, en su comentario crítico, el carácter hermético de la poesía de Terán. En relación con el poemario *Albatros*, por ejemplo, Guzmán sugiere que el hermetismo allí presente no conduce a la incomunicación sino más bien a la revelación de los enigmas y el misterio, y queda como cómo lo logra. Estas intuiciones íntimas las refrenda Guzmán con citas de otros escritores para apuntalar su personal forma de aprehender la poesía de Terán

...cuando Terán nombra trasciende la circunstancia inmediata, la trasciende por el impresionante don que tiene para manejar las formas de la palabra y, en particular, el castellano, y que además, como dijera el poeta Ramón Palomares, su escritura deviene “música sagrada” (p. LXXXVII)

Las investigaciones antes aludidas son algunos ejemplos de los muchos horizontes a los que puede conducir la lectura de la obra de Ana Enriqueta Terán. Algunos remiten a una búsqueda metafísica o al sentimiento religioso. Otros desarrollan los perfiles mitológicos o psicológicos. Se descubren aspectos referidos al tema amoroso e incluso al hecho erótico. No quedan por fuera la perspectiva de género o las fuertes influencias estilísticas de la poesía clásica española. Este fenómeno no hace más que poner de relieve la polisemia exuberante y compleja presente en la obra de esta poetisa. Sin embargo, la estética de *Álbatros* sigue sin descifrarse a pesar de los enunciados que intentan caracterizarla; la misma tiene parte de su origen en la intertextualidad, en los juegos de lenguaje y la simbología particular como elementos configurantes de un anhelo de trascendencia. Son estos los objetivos que nos proponemos con la presente investigación.

CAPÍTULO 2

LA COMPLEJIDAD TEÓRICA

El ave en su magnificencia, su vuelo ascensional, el cielo como destino, instaura un simbolismo y cristaliza en una retórica de la mano de Ana Enriqueta Terán. Se trata, pues, de un objeto de estudio complejo, y se torna necesario adoptar una perspectiva teórica transdisciplinaria para abordar estos temas. El término transdisciplinariedad alude aquí al diálogo que es factible establecer entre las distintas dimensiones que una obra literaria puede presentar a la aprehensión intelectual de un lector. Esta manera de abordar la obra literaria traza una dinámica para constituir un conocimiento tentativo sobre ella articulando en una unidad sus diversos niveles. En el caso de la obra en estudio, el poemario *Albatros*, se toman tres aspectos de naturaleza formal que, al ser integrados entre sí, configuran lo que en esta investigación se ha llamado *la retórica del vuelo*. Estos aspectos son la intertextualidad, los juegos retóricos y la dimensión simbólica.

2.1 La intertextualidad

El concepto de intertextualidad toma como punto de partida las ideas de Mijaíl Bajtín (2005) sobre la polifonía. Alude a la presencia de muchas voces en la textura de una obra literaria. El concepto lo enuncia partiendo del estudio de un género literario, el de la novela. Sin embargo, en toda obra construida con palabras, conviven distintas voces y lenguajes, además de la voz del yo del discurso, cuyos modos de expresión están surcados por otros conocimientos, experiencias, y valores que delatan una ética y una ideología. Para él la palabra tiene una “orientación dialogística”

...es, seguramente, un fenómeno propio de toda palabra. Es la orientación natural de la palabra viva. En todas sus vías hacia el objeto, en todas sus orientaciones, la palabra se encuentra con la palabra ajena y no puede dejar de entrar en interacción viva, intensa, con ella. Sólo el mítico Adán, el Adán

solitario, al abordar con la primera palabra el mundo virgen, que todavía no había sido puesto en cuestión, pudo, de verdad, evitar totalmente, en relación con el objeto, esa interacción dialogística con la palabra ajena. Esto no pasa con la palabra humana histórica-concreta, que sólo de manera convencional, y hasta cierto punto, pudo sustraerse a ese fenómeno. (Bajtín, 1989, p. 96)

En este constructo se halla la idea de una articulación tácita o evidente en el espacio de un texto con otro texto mediante la práctica del diálogo. Al respecto dice R. Barthes (1987) que “el texto es un tejido de citas provenientes de mil focos de la cultura (p. 69).

Al resaltar el carácter formal de elementos presentes en la obra de Dostoievski, Bajtín advierte que se está ante un hecho de lenguaje construido estéticamente. Reconoce que hay una voluntad artística cuyo fin es organizar un discurso específicamente literario más allá de los previsibles contenidos ideológicos. Toma en consideración una faceta de la obra literaria en torno a la cual ya los formalistas rusos habían disertado y escrito ampliamente: el hecho de que lo literario es un arte que se basa en el manejo de un material (en este caso, el lenguaje), para producir un objeto artístico al imprimirles una forma determinada. Y que, en suma, es sobre este fenómeno en donde, en principio, hay que fijar la mirada crítica.

Bajtín (1989) opone el lenguaje de la novela al lenguaje de la poesía, o entre el género poético y el novelesco. En la prosa literaria, la palabra es dialogística con las palabras ajenas, lo que potencia sus posibilidades artísticas, “se entrelaza en complejas relaciones, se une a algunos, rechaza a otros, o se entrecruza con los demás” (p. 94); aparecido en un momento histórico y medio social determinado, toca “miles de hilos dialógicos” que teje la conciencia ideológica y tiene un carácter polémico. Por el contrario, en la imagen poética, la acción de la dinámica imagen-palabra ocurre entre la palabra y el objeto sin representar nada fuera de su contexto excepto el tesoro del lenguaje. El prosista artista cuenta con el plurilingüismo que lo conduce al dialogismo. En los géneros poéticos, expresa, “la dialogización interna de la palabra no se utiliza desde el punto de vista artístico, no se incorpora al “objeto estético” de la obra, se apaga de manera convencional en la palabra poética” (pp. 101-102). En los géneros poéticos:

...la palabra es autosuficiente y no presupone enunciados ajenos fuera de su marco. El estilo poético es aislado, de manera convencional, de toda interacción con la palabra ajena, y sin ningún miramiento hacia la palabra ajena... En los géneros poéticos, la conciencia artística –en el sentido de unidad de todas las intenciones semánticas y expresivas del autor- se realiza totalmente en su lenguaje, al que es inmanente por completo; se expresa en él directamente, sin reservas y sin distanciamientos. El lenguaje del poeta es su lenguaje propio, en el que se encuentra, por entero y de manera inseparable, al utilizar cada forma, cada palabra, cada expresión en su sentido directo... en otras palabras, como expresión pura y directa de su intención...

El lenguaje se autorrealiza en la obra poética como evidente, incontestable y universal (ibíd., pp. 102-103).

Sin embargo, el concepto de dialogicidad tal como lo plantea Bajtín no se refiere a de manera expresa a la relación con otros textos literarios. Lo concibe en relación con los diversos elementos internos del universo novelesco y con otras voces procedentes de las más heterogéneas esferas extraliterarias del quehacer humano. Se trataría de un diálogo entre voces, una mixtura de diferentes lenguajes afectivos y sociales. En tal sentido, es posible afirmar que, aun cuando Bajtín no es el creador del concepto de intertextualidad, sí sienta las bases teóricas para que investigadores posteriores lo amplíen y desarrollen años después.

De acuerdo con Navarro (1997), habría sido Kristeva quien introdujo el término en 1967 en un artículo cuyo denominación es *La palabra, el diálogo y la novela*. En este escrito se hace un estudio sobre la idea de dialogismo en la novela de Mijaíl Bajtín la cual será el punto de partida para presentar el concepto de intertextualidad. Efectivamente, es Kristeva (1981) quien propone por vez primera esta noción a partir de las ya expuestas por el teórico ruso, e introduce el matiz decisivo que dominará desde este momento todo comentario teórico respecto de este tema. En Bajtín, el diálogo se constituye entre los distintos elementos presentes en la obra literaria y con los discursos extraliterarios en el carro de la prosa artística. Kristeva manifiesta, por su parte, que el diálogo se establece con otros textos distintos y externos a dicha obra. Por otra parte, la autora expone la idea bajtiniana según la cual la obra literaria no es una entidad fija y estática sino que se va haciendo conjuntamente con otras obras de manera dinámica. El siguiente párrafo expresa claramente dicha idea: "...la 'palabra literaria' no es un punto (un sentido fijo), sino un cruce de superficies textuales, un diálogo de varias

escrituras: del escritor, del destinatario (o del personaje), del contexto cultural anterior o actual” (p. 188). De esta idea parte Kristeva, para delinear el concepto de intertextualidad:

...todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje se lee, por lo menos, como doble” (p. 190).

De esta formulación parte la autora para delinear el concepto de intertextualidad: “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje se lee, por lo menos, como doble” (p. 190). La intertextualidad sería, entonces, el conjunto de enlaces implícitos o explícitos que los textos mantienen de manera dialógica con otros textos coetáneos o pretéritos a él. En otros términos, la intertextualidad implica una articulación tácita o evidente en el espacio de un texto con otro texto mediante la práctica del diálogo.

G. Genette (1989) por su parte, asume el concepto, pero cambia su denominación por el de transtextualidad definiéndolo en estos términos: “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (pp. 9-10). La intertextualidad sería una forma de transtextualidad y adquiere varias formas: la cita, el plagio y la alusión. En su obra *Palimpsestos*, este autor enuncia estas delimitaciones conceptuales:

Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir... como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita...; en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio...; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo (p. 10).

Es evidente que, en todos los casos mencionados, la intertextualidad siempre se refiere a discursos que están de una forma u otra, mediados por la presencia de otros discursos. Este concepto, por otra parte, apunta al establecimiento de

conexiones no sólo entre aspectos formales o de contenido ente dos o más textos sino también a poner de relieve las concomitancias que pudieran existir entre distintas esferas culturales. Otro tipo de transtextualidad a la que se refiere Genette (1989) es la relación que tiene una determinada obra con su “paratexto”, el cual puede adquirir la forma de ilustraciones, epígrafes, títulos, notas al margen, entre otras posibilidades. En este caso la relación del texto principal con el insinuado es tácita y su fin sería aportar datos complementarios relacionados con los temas de la obra. En palabras del autor, los paratextos “...procuran un entorno (variable) al texto...” (p. 11).

Todos los actos de lenguaje están marcados por un rasgo peculiar: son hechos retóricos por excelencia ya que ellos están dirigidos, tácita o explícitamente, a destinatarios y al acervo lingüístico social que emisor y receptores dominan y utilizan. Tales actos estarán siempre al servicio de una intención conativa es decir, persuasiva. A este respecto, López Eire (2005) expresa lo siguiente:

Ciertamente el lenguaje se presta muy bien a establecer sintonías de los hablantes con sus interlocutores u oyentes, cuando saca a relucir su “ficcionalidad” o su capacidad para la ficción, su “emotividad” o capacidad para suscitar emociones, o su “poeticidad” o capacidad para seducir a los oyentes con el embeleso de estrategias estéticas basadas principalmente en el ritmo externo e interno de las palabras, que genera recurrencias placenteras o provoca muy gustosas variaciones. Por esta su capacidad para emocionar, crear ficciones, desencadenar embelesamiento y producir ritmos deleitosos tanto externos como internos, el lenguaje es claramente el común generador del discurso retórico y del discurso poético (p. 9).

Se puede conjeturar que la utilización de la transtextualidad con sus diversas variantes en el discurso literario, tiene como fin producir un efecto en los potenciales lectores. En este sentido, puede considerársele un recurso estilístico en toda regla y ubicársele en la misma esfera en la cual los tropos y los símbolos, las alteraciones no convencionales en la estructura gramatical o los juegos semánticos a los que se entrega el poeta. Todos son en último término, artificios destinados a impactar la subjetividad del lector y es precisamente este último aspecto en el cual puede percibirse la dimensión retórica de los fenómenos de la transtextualidad. Estos son fundamentalmente hechos de lenguaje los cuales participan de una retoricidad intrínseca en la medida en que tiene siempre la intención de influir en

el lector. En consecuencia, se puede afirmar que la transtextualidad, la intertextualidad y la paratextualidad son procedimientos de carácter plenamente retórico.

2.2 Juegos retóricos: la metáfora como centro

El término retórica posee, en principio, dos acepciones fundamentales. Una de ellas alude al arte de expresarse adecuadamente a través de la utilización de un conjunto de recursos que otorgan al discurso atractivo, elocuencia y capacidad de persuasión. Otra se corresponde con lo relacionado con la persuasión y las técnicas utilizadas para lograrla. Es así como Aristóteles (1968) la concibe en su *Retórica* como el estudio de los medios para lograr la percepción del oyente. Barthes (1982) intenta delimitar su carácter sistemático ya que la retórica sería:

Una ciencia o, en todo caso, una protociencia, es decir: a) un campo de observación autónomo que delimita ciertos fenómenos homogéneos, a saber, los “efectos” del lenguaje; b) una clasificación de estos fenómenos (cuyo rastro más conocido es la lista de las “figuras” de la retórica; c) una operación...es decir un metalenguaje, conjunto de tratados de retórica cuya materia...es un lenguaje objeto (p. 10).

Cabe afirmar que la retórica es entonces, un saber cuyo objeto de estudio es el discurso escrito u oral, mas discurso persuasivo. Tomando en cuenta que el texto literario es fundamentalmente discurso escrito, la presente investigación expondrá algunas consideraciones que, en torno a este fenómeno han expresado algunos autores. De acuerdo con Aristóteles (1968), el discurso ha de estudiarse en tres ámbitos y al respecto señala lo siguiente: “...son tres los asuntos a tratar con relación al discurso: la primera, de dónde se sacarán los motivos de credibilidad a favor del orador; la segunda, la elocución; la tercera, cómo es necesario estructurar las partes del discurso...” (p. 228).

La supresión de elementos sintácticos, por ejemplo, es frecuente en la poesía de Terán y esto se corresponde con la tendencia general de la poesía moderna la cual hace de este recurso casi una constante. En relación a este punto afirma H. Friedrich (1974), que la elipsis es una de las técnicas más utilizadas por los poetas contemporáneos para articular la nueva visión que se tiene tanto de la expresión

lírca, como del mundo en general. Según este teórico, la estructura de la escritura poética de los tiempos modernos es disonante ya que somete al lenguaje a un tipo de expresión nunca antes desarrollado en la expresión lírica anterior. Conectados históricamente por una unidad indisoluble, significantes y significados poéticos habían sido por tradición, el medio a través del cual se daban a conocer los diversos estados del alma. Con la lírica moderna, el poema ya no quiere aludir a ningún tipo de realidad objetiva o subjetiva en los términos de familiaridad tal como la tradición acostumbraba. Se verifica una ruptura entre la escritura y el referente que conduce a la disonancia, al hermetismo, a la carencia de sentidos que satisfagan el deseo de comunión espiritual del lector. En tal sentido, el poeta de vanguardia se vale de diversos juegos lingüísticos novedosos para manifestar su rebelión contra la herencia poética que le legaba la tradición. A este respecto señala Friedrich lo siguiente:

Si el poema moderno se refiere a realidades – ya de las cosas, ya del hombre - no las trata de un modo descriptivo, con el calor de una visión de una sensación familiar, sino que las traspone al mundo de lo insólito, deformándolas y convirtiéndolas en algo extraño a nosotros (p. 23).

En relación con la supresión de determinadas categorías gramaticales en la construcción de la frase poética, Friedrich señala que ello contribuye a oscurecer la expresión y a hacer de sus significados algo casi ininteligible. Así lo explica:

La hostilidad de la lírica moderna a la frase, con su eliminación de los verbos, significa que los contenidos nominales expuestos, de lo que se concibe o de lo abstracto, no deben ser ellos mismos ni encauzados en una corriente de sucesos ni en cualquier tipo de temporalidad; es más, en casos extremos ni siquiera aparecen relacionados entre sí (p. 201).

Las razones por las cuales los poetas pertenecientes a la lírica de vanguardia escriben de esta manera son múltiples y sobre ello se ha escrito en abundancia. Sin embargo, en esta investigación se plantea que aun cuando Terán utiliza estos mismos mecanismos lingüísticos, sus razones son otras. Esto será explicado mientras se avance en la interpretación que se haga de dichos recursos en el poemario *Albatros*.

En este orden de ideas, Rodríguez-Bello (2000) publica un artículo sobre retórica y estilo en el cual estudia las diferentes figuras que permiten aportar un

sentido al discurso poético, es decir, darle credibilidad y su carácter retórico-persuasivo. Los tropos en sus diversas variantes son registrados y analizados como instancias que le dan soporte comunicativo y eficacia expresiva a todo acto de habla lírico. Expresa, por otra parte, que, aun cuando estos recursos son finitos, la capacidad creadora del ser humano le permite hacer uso de ellos para expresar infinitos mundos imaginarios:

Las figuras retóricas, algunas de las cuales fueron discutidas aquí, constituyen una expresión tangible de la simbiosis entre retórica y estilo. Dentro de éste último, destaca también su importancia como expresión de la capacidad creativa y argumentativa del sujeto, pues, en última instancia, el estilo es posible gracias a la creatividad del lenguaje, a la capacidad del ser humano de hacer un uso infinito de medios finitos, al permitirle al hablante/escritor escoger, seleccionar, optar y expresar unos mismos contenidos con estructuras diversas (pp. 27-28).

En el caso de la presente investigación, se trata de estudiar la presencia de estos recursos en el poemario Albatros tales como la metáfora, la elipsis, el oxímoron o la sinestesia, entre otros para determinar el significado que adquieren en cada poema y para la totalidad del texto en general.

Concerniente al tema de la metáfora, Aristóteles prescribió en su *Retórica* (1968), idea que no ha sido descartada por la crítica literaria, que la metáfora se basa en la analogía. Se funda en cosas semejantes. Considera que las palabras son más apreciadas, si contienen alguna metáfora que sea comprensible por determinada audiencia, aunque tampoco debe ser obvia, porque no impactaría en el oyente. Alaba grandemente la analogía como uno de los medios de la metáfora, por pintar en vivo al objeto y sensibilizarlo.

Al respecto Rodríguez Bello (2000), al exponer la teoría de Aristóteles, dice que para él la metáfora se deduce de cosas propias y no evidentes: lo semejante se puede deducir, además, de cosas que difieren mucho. Esboza Rodríguez Bello la visión de la metáfora de Lázaro Carreter, que la define como un tropo mediante el cual se presentan como idénticos dos términos distintos, que la fórmula más sencilla de la metáfora es A es B (los dientes son perlas), y la más compleja responde al esquema B en lugar de A (sus perlas, en lugar de sus dientes), siendo A es el término metafórico y B el metafórico. Plantea que, dentro de la

conceptualización clásica, en general, la metáfora es una comparación abreviada, donde un término A es real, y el B, imaginario. “tus dientes son perlas.”

En el marco de la teoría cognitivista de la metáfora se prefiere hablar de superposición o proyección (mapping) de dos dominios o imágenes que contienen casilleros que se relacionan entre sí: uno se corresponde con el ‘dominio meta’ (lo metaforizado) y el otro con el dominio fuente (la imagen de donde se toma la metáfora). En tal sentido, Lakoff y Johnson (1980) manifiestan que la metáfora es no sólo recurso de la imaginación poética, sino del lenguaje común, del pensamiento y de la acción, que categoriza y clasifica la realidad. El sistema conceptual del ser humano es metafórico. Ejemplifican con la metáfora de que ‘una discusión es una guerra’, metáfora con la cual, según ellos, “vivimos en nuestra cultura, estructura las acciones que ejecutamos al discutir” (p. 41). Consideran “que la esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosas en términos de otra” (ibíd.).

Igualmente explican cómo las expresiones “el tiempo es dinero”, “el tiempo es un recurso limitado”, “el tiempo es un objeto valioso” empleadas en la vida cotidiana son metafóricas porque así conceptualizamos el tiempo en nuestra cultura, creando un sistema básico de subcategorización, “ya que en nuestra sociedad el dinero es un recurso limitado y los recursos limitados son cosas valiosas” (p. 45). El proceso crea, entonces, un sistema de conceptos metafóricos con sus correspondientes expresiones metafóricas. Se trata de un sistema que destaca y oculta. Consideran la existencia de varios tipos de metáforas: a) Orientacionales, que organizan un sistema de conceptos con relación a otro sistema. En ellas, existe un dominio fuente referido a la orientación espacial: arriba y abajo, adentro y afuera, adelante y atrás, profundo y superficial, central y periférico. Lo feliz está arriba, lo triste abajo, cualidades que crea la metáfora. Lo bueno se ubica arriba, lo malo abajo, así como la virtud se ubica en lo alto y el vicio en lo bajo. b) Metáforas ontológicas que categorizan un fenómeno, acontecimiento, idea (ejemplo: la inflación) como una entidad (que sube, baja, se combate, nos pone entre la espada y la pared), una sustancia, un recipiente, una persona: “la mente humana es un recipiente” (No me cabe en la cabeza; no me entra la lección; tener la mente vacía, etc.). c) Metáforas estructurales: una

actividad se estructura en términos de otra: “comprender es ver,” “la asamblea es un zoológico,” “una discusión es una guerra.” En las metáforas estructurales, los dominio fuente y meta están interrelacionados. Sus imágenes son complejas y polisémicas y refieren a aspectos como tiempo, vida, conocimiento y seres.

Al hablar de la sistematicidad característica de la metáfora de destacar y ocultar, refieren Lakoff y Johnson a las denominadas ‘metáforas del canal’ en el caso de ocultamiento. Este concepto lo toman de Michael Reddy y alude al hecho de que una misma palabra es metáfora que significa que la comunicación se envía a través de un medio como si fuera un cauce artificial, como ejemplo citan los casos de ocurrencias: las ideas (o significados) son objetos; la comunicación consiste en un envío (p. 47). Al respecto explican que “El hablante pone ideas (objetos) en las palabras (recipientes) y las envía (a través de un canal) o un oyente que extrae las ideas-objetos de sus recipientes” (p. 46) demostrándose lo oculto que subyace en la metáfora y cómo ella “enmarcara aspectos del proceso de comunicación” (ibíd.). Por tanto, las expresiones lingüísticas son los recipientes del significado, idea nada descabellada, y “las palabras y las sentencias tienen significado en sí mismas, independientemente de cualquier contexto o hablante” (ibíd.). En consecuencia, el significado puede también ser independiente del contexto. Plantean los autores que estas metáforas, en el caso de la vida cotidiana, son apropiadas en casos en los que los interlocutores entienden lo dicho de la misma manera y cuando la diferencia de contexto no es significativa, aunque hay casos en que sí lo son y las oraciones aisladas carecen, consecuentemente, de significado. Aclaran los autores cómo la metáfora se extiende más allá de las formas literales de hablar y pensar hasta alcanzar el lenguaje figurativo, poético o imaginativo, centro de nuestro interés. Por otra parte, además de las metáforas convencionales estos autores consideran las imaginativas y creativas, que aportan otros significados a las experiencias o actividades diarias y del pasado, a lo que “sabemos y creemos” (p. 181), proporcionando una estructura coherente, “destacan algunas cosas y ocultan otras” (ibíd.) e implicando. Ejemplifican con la metáfora “EL AMOR ES UNA OBRA DE ARTE EN COLABORACIÓN” y luego esbozan un conjunto de enunciado que implican (véase pág. 182), siendo algunas de las implicaciones también metafóricas, como por ejemplo, “El amor es

una experiencia estética”, siendo el resultado una red coherente de implicaciones que podrían ajustarse o no a determinada experiencia amorosa, y la experimentación de ‘reverberaciones’ por medio de “la red de las implicaciones que despierta y conecta nuestros recuerdos de nuestras experiencias amorosas pasadas, y sirve como una posible guía para otras experiencias futuras” (p. 183). Intentan los autores explicar lo que entienden por reverberaciones de EL AMOR ES UNA OBRA DE ARTE EN COLABORACIÓN”:

En primer lugar, la metáfora destaca ciertas características mientras que suprime otras. Por ejemplo, se trae a primer plano el lado activo del amor con la noción de OBRA (TRABAJO) tanto en obra en COLABORACIÓN como en OBRA DE ARTE. Esto exige el enmascaramiento de ciertos aspectos del amor que se ven como pasivos. En efecto, los aspectos emocionales del amor casi nunca se consideran bajo el control activo del amante en nuestro sistema conceptual convencional. Incluso en la metáfora EL AMOR ES UN VIAJE la relación se contempla como un vehículo que no está bajo el control activo de la pareja puesto que puede estar fuera de la vía, o en un escollo, o yendo a ninguna parte. En la metáfora EL AMOR ES LOCURA (“Estoy loco por ella”, “Me estoy volviendo loco”) existe falta de control. En la metáfora EL AMOR ES SALUD, donde la relación es un paciente (Es una relación sana; Es una relación enferma; Su relación está reviviendo) la pasividad de la salud en esa cultura se transfiere al amor (ibíd. p. 183).

Expresan los autores antes referidos que la metáfora no solo implica otros conceptos sino aspectos específicos que conciernen a esos conceptos, pues el trabajo de creación exige “equilibrio entre control y permisividad” (ibíd.); destaca y enmascara, aporta nuevos significados, adquiriendo status de verdad en ciertas oportunidades. El significado de una metáfora está determinado culturalmente y está ligada al mundo experiencial del autor. La metáfora tiene el poder de crear realidades “más que para conceptualizar simplemente una realidad preexistente” (p. 186), idea esta que para los autores resulta una novedad que contradice la visión tradicional de la metáfora como asunto de “puro lenguaje” más que primariamente un medio de estructurar nuestro sistema conceptual” (p. 187).

En un similar orden de ideas, y en el marco del concepto de *la teoría cognitivista*, la metáfora se vislumbra apartada de la simple función ornamental y pasa a ser un instrumento cognoscitivo para revelar configuraciones presentes en la realidad aún no captadas mediante el concepto. Es destacable la moderna visión

que se tiene de este milenar recurso en las palabras de L. A. Fajardo (2006) que se citan a continuación:

La metáfora se nos presenta como un mecanismo que permite la conceptualización y re conceptualización del mundo, la organización de éste y la articulación de las concepciones que de él se tengan. Dado su dinamismo, es la única capaz de dar cuenta de la forma como percibimos ese constante cambio. La metáfora no solamente organiza o reorganiza la realidad que enfrentamos sino que es capaz de crearla y recrearla a partir de las conexiones que se establecen entre los elementos que la constituyen (p. 48).

De acuerdo con el concepto de la metáfora cognitiva, hay en esta estructura lingüística, a la cual ya antes hemos aludido, un aspecto llamado ‘dominio semántico fuente’ o de origen y otro nombrado como dominio semántico ‘meta’ o ‘de destino’. El primero se caracteriza por ser concreto y se proyecta sobre el segundo de carácter abstracto, de manera que la metáfora funciona como una “...proyección entre dos dominios semánticos distintos, que permite comprender lo abstracto a partir de lo concreto” (Subirás Rüggeberg, 2009, p. 1). La metáfora entendida en estos términos, se aparta de algunas de las tesis tradicionales que la definen como recurso para “adornar” el lenguaje y en este sentido Mendoza y Galera (2010) señalan lo siguiente:

...la metáfora queda definida como un conjunto de correspondencias (conceptual mapping) entre un dominio fuente (más concreto) y un dominio meta (más abstracto). La función de la metáfora es ayudar a pensar y razonar sobre el dominio meta en función de la estructura y lógica del dominio fuente. Así, la metáfora deja de considerarse, a diferencia de lo que se postula en la tradición clásica, como un elemento embellecedor de la lengua y pasa verse como un instrumento esencial en la conceptualización del mundo que nos rodea (p. 107).

2.3 Noción filosófica del ser absoluto

Expuesto lo anterior sobre el instrumento teórico metodológico para acceder a la hermenéutica de *Albatros*, se puede afirmar que Terán despliega ante sus lectores la imagen del albatros como una macrometáfora. Esto le posibilitaría develar una experiencia que está más allá de la vida cotidiana, y abre así la

posibilidad de dar a conocer la comunión del espíritu humano con el ser absoluto. En lo que respecta a la expresión *ser absoluto* es menester indicar algunas precisiones. Se toma el concepto del campo de la filosofía, específicamente de la metafísica la cual se define como la disciplina que estudia el ser en cuanto ser y este sería el ser absoluto. Según Ferrater Mora (op. cit. 1964), los filósofos en su gran mayoría han aceptado la existencia del ser absoluto; lo han llamado de muchas maneras y al respecto, dan a conocer algunos ejemplos:

...la Esfera, de Parménides; la Idea del Bien, de Platón; el Primer motor inmóvil, de Aristóteles; lo Uno, de Plotino; la Substancia, de Spinoza; la Cosa en sí, de Kant; el Yo, de Fichte; el Espíritu absoluto, de Hegel; la Voluntad, de Schopenhauer; lo Inconsciente, de Eduard von Hartmann. Toda aceptación de una realidad primaria, radical, fundamentante, etc., puede ser equiparada a la aceptación de la existencia de un Absoluto (p.35).

Este ser absoluto ha sido estudiado sobre la premisa de que posee una naturaleza cognoscible y el ejercicio de la razón permitiría ese saber. Sin embargo, otras opiniones descartan esta posibilidad y postulan la intuición como órgano más apropiado para aprehenderlo. El ser absoluto, entonces, no podría conocerse sino a través de experiencias particulares, inmediatas e intraducibles a la linealidad del discurso.

2.4 Dimensión simbólica

En lo que respecta al tema de los símbolos e imaginarios, se indagarán textos de Gastón Bachelard (2003) tales como *El aire y los sueños* y *El agua y los sueños*. En el primer texto mencionado se tomarán en cuenta las reflexiones sobre “el sueño del vuelo” (p. 30) y el “cielo azul” (p. 202). En relación con el segundo texto, Bachelard (2003) formula una idea de complejo con un sentido distinto y aun opuesto al que se le suele dar a este término y lo hace en el terreno específico del estudio de la poesía. Desarrolla la idea de complejo de cultura y la define como:

...las actitudes irreflexivas que dirigen el trabajo de la misma reflexión. Se trata, por ejemplo, en el dominio de la imaginación, de las imágenes favoritas que se suponen tomadas de los espectáculos del mundo y que sólo son proyecciones de un alma oscura. (p. 33).

No escapa a la observación el matiz positivo que el autor antes mencionado, le imprime al concepto psicológico. El complejo sigue siendo un haz de multiformes rasgos instalados en el inconsciente del ser humano, pero sus efectos no serían histerias, neurosis, psicopatías u otras condiciones de similar talante. El ensueño, la imaginación, y el acto de la creación poética serían el fruto de la mágica conjunción entre el intrincado mundo interior del poeta y las múltiples posibilidades que ofrece la realidad en la cual está inserto: “El poeta ordena sus impresiones asociándolas a una tradición” (p. 33-34). El complejo de cultura sería el complejo de otro más profundo que estaría en constante movimiento en la psiquis; la creación artística sería la expresión sublimada de este dinamismo en constante transformación. Cada poema y cada obra artística en general colaborarían con la perfección de la obra humana a través de los movimientos de esta entidad psicológica convertida en complejo de cultura. Bachelard (2003) afirma que las imágenes, pongamos por caso, del sueño del vuelo, son utilizadas por los poetas para expresar diversos estados el alma.

Un aspecto teórico que se tomará en cuenta en esta investigación es el de los imaginarios desde el punto de vista antropológico, tal como lo plantea Gilbert Durand (2012). Según este autor, el imaginario es el acervo de imágenes que posee todo conjunto humano a través del cual se expresa la dinámica que emana de su naturaleza y su fin es restaurar el equilibrio menoscabado por la finitud. Con el imaginario, las sociedades intentan eufemizar la vida, esto es, darle un sentido y trascenderla frente a la nada. El imaginario impregna todos los actos de la condición humana y de esto no escapa el arte y la literatura. Según Durand (2012), existen dentro de estos imaginarios los denominados símbolos ascensionales los cuales expresan la conquista de un espacio metafísico, la recuperación de un cielo previamente perdido por la caída, la búsqueda de una pureza no carente de misticismo y religiosidad. Así, las aves y específicamente sus alas, se instauran en la psiquis de los grupos humanos para responder al deseo de estar “más allá del tiempo” (p. 150), a la necesidad espiritual de trascender la muerte, al sueño de obtener la potencia del ángel. El ave se “desanimaliza” y se transforma en emblema de, por ejemplo, la virtud, de la moralidad, la santidad, el ascetismo entre otros rasgos similares. A juicio de Durand (2012) el ave y su vuelo es, en

último término, una apetencia de lograr un estado angelical: "...puede decirse...que el arquetipo profundo de la ensoñación del vuelo no es el pájaro animal sino el ángel, y que toda elevación es isomorfa de una purificación, por ser esencialmente angélica" (p.139).

De la misma manera, se tomarán en cuenta algunas imágenes de vuelo que, con apoyo en las interpretaciones aportadas por los autores de los Diccionarios de Símbolos, apuntan a las actitudes, pensamientos y sentimientos presentes en los seres humanos de todo tiempo y lugar, vinculados al deseo de perfeccionarse espiritualmente. Así, el simbolismo de las alas, las plumas, el vuelo, el aire, las alturas, los ascensos hacia los cielos o el ave, aparece de múltiples maneras y siempre remite a la vislumbre de una posible evolución interior hacia instancias supremas. Del ave, verbigracia, Chevalier (1986) expone lo siguiente como definición:

Ave, pájaro: El vuelo predispone a los pájaros, para ser símbolos de las relaciones entre cielo y tierra. En griego el propio nombre es sinónimo de presagio y de mensaje del cielo. Ésta es la significación de las aves en el taoísmo, donde los Inmortales toman figuras de pájaros para significar la ligereza, la liberación de la pesadez terrenal (p. 154)

Tomando en cuenta que el albatros es la figura central del poemario de Terán, resulta pertinente utilizar estas definiciones aportadas por los diccionarios, las cuales dibujan un panorama bastante amplio sobre la aventura mística y moral; subjetiva y vital; personal y colectiva de esa aspiración de trascendencia. En consecuencia, el análisis de los poemas presentes en *Albatros*, desde los insumos teóricos antes enunciados y que se fortalecerán en el desarrollo del trabajo, permitirá poner de manifiesto como Terán ha delineado lo que se podría llamar una retórica del vuelo.

CAPÍTULO 3

LA VISLUMBRE HERMENÉUTICA

3.1 Tipo de investigación

El presente estudio se realiza mediante la estrategia de investigación documental la cual consiste en examinar y registrar datos, noticias o referencias sobre un fenómeno determinado, existentes en formatos impresos y digitales. Con arreglo a lo estipulado por el manual de trabajos de grado de la UPEL (2012), este tipo de investigación se refiere al:

...estudio de problemas con el propósito de ampliar y profundizar el conocimiento de su naturaleza, con apoyo, principalmente, en trabajos previos, información y datos divulgados por medios impresos, audiovisuales o electrónicos. La originalidad del estudio se refleja en el enfoque, criterios, conceptualizaciones, reflexiones, conclusiones, recomendaciones y, en general, en el pensamiento del autor (p. 20).

En concordancia con lo anteriormente expuesto, el corpus en el cual recae la investigación es el conjunto de textos pertenecientes al poemario denominado *Albatros*. De manera tangencial, se examinan otros poemas de la misma autora, en los cuales las imágenes aéreas se hacen visibles. Asimismo, se indagará en distintos materiales bibliográficos, hemerográficos y de formato digital que se consideren pertinentes consultar para el abordaje del objeto de estudio.

3. 2 Nivel de la investigación

En cuanto a este aspecto, se hará una indagación de carácter descriptivo en la medida en que se centrará en dar a conocer los detalles y particularidades del objeto de estudio. Según Arias (1997), la investigación descriptiva: "...consiste en la caracterización de un hecho, fenómeno o grupo con el fin de establecer su estructura o comportamiento" (p.48). Partiendo de estas premisas, en el poemario *Albatros* se hará énfasis en, no sólo la descripción de sus textos, sino también en

establecer las relaciones existentes entre ellos y la teoría seleccionada para explicar fenómenos. Por otra parte, éste es el ámbito en donde se ensayarán los razonamientos destinados a establecer determinadas conclusiones acerca de los textos de Terán que contribuirían a la generación de nuevos conocimientos.

3.3 Enfoque epistémico

Esta faceta de la investigación se asocia al enfoque desde el cual se construye el conocimiento. Involucra los principios teóricos en los que se apunala el investigador, darle estructura coherente a su producción intelectual y a la técnica utilizada para analizar y sintetizar los datos obtenidos. Respecto de este tema, Barrera Morales (2010) señala lo siguiente:

La expresión modelo epistémico se refiere a la representación del conocimiento, o forma significacional que sobre los eventos, las ideas, y los hechos, cada cultura o cada contexto crea como producto de su práctica y de sus interpretaciones. Los modelos epistémicos son representaciones conceptuales sobra las cuales se soporta el pensamiento...A partir de ese modelo, el investigador opina, lee, “ve”, percibe la realidad y a partir de ese modelo, juzga (p. 28-29).

Dentro de los modelos epistémicos existe el denominado enfoque cualitativo el cual construye el conocimiento a partir de la descripción e interpretación de las entidades estudiadas. Se orienta hacia la percepción holista de los hechos en su naturaleza dinámica. Sobre esta manera de abordar el objeto de estudio, Martínez Miguélez (2004) explica:

...se trata, pues, del estudio de un todo integrado que, forma o constituye primordialmente una unidad de análisis y que hace que algo sea lo que es: una persona, una entidad étnica, social, empresarial, un producto determinado, etc.; aunque también cabe la posibilidad de estudiarse una cualidad específica, siempre que se tengan en cuenta los nexos y las relaciones que tiene con el todo, los cuales contribuyen a darle su significación propia. De esta manera, la investigación cualitativa trata de identificar, básicamente, la naturaleza profunda de las realidades, su estructura dinámica, aquella que da razón plena de su comportamiento y manifestaciones. (p. 66).

La presente investigación sigue esta orientación cualitativa con un enfoque metodológico multidisciplinario. Esto permite examinar de qué manera se articula

en el objeto de estudio – el poemario *Albatros* – un conjunto de estrategias compositivas para configurar lo que se ha denominado la retórica del vuelo. Así, el análisis de las relaciones intertextuales, las figuras retóricas y la dimensión simbólica permiten sistematizar un acercamiento interpretativo de la obra en cuestión. Se trata en último término, de vislumbrar un sentido latente a través de la mirada hermenéutica.

Pero la naturaleza de este proceso de interpretación ha variado a lo largo de la historia en la medida en que ha se ha transformado el concepto vinculado al término *hermenéutica*. Efectivamente, en su *Historia de la hermenéutica*, Ferraris (2005) señala que originalmente, en el ámbito de la Grecia antigua, *Hermeneia* significaba dar a conocer de manera inteligible los mensajes siempre oscuros emitidos por el oráculo. El dios Hermes era el encargado de realizar la interpretación correcta. Posteriormente, en la época medieval, la hermenéutica pasó a designar el arte de interpretar los textos bíblicos. Esta labor se designó con el preciso nombre de *exégesis* y distinguía hasta cuatro clases de interpretaciones (p. 7). Durante el periodo de la Ilustración, continúa Ferraris, hay el retorno a la tradición grecolatina, y la hermenéutica adquiere una orientación profana que da nacimiento a la filología cuyo su interés se centra en la fijación, restauración y comentario de los textos de los antiguos. A este respecto señala:

...si la Sagrada Escritura ya no es entendida al interior de un horizonte de fe, decae también su canonicidad y, por lo tanto, el interés específico de una exégesis bíblica;... Sucede así que el siglo XVIII desarrollara, más que cualquier otra época, una erudición y una filología instrumentadas para la comprensión de lo antiguo, y que al mismo tiempo reducirá los conocimientos anticuarios al simple nivel de fabulas (op. cit. p. 13).

Grondin (2008) en su obra *¿Qué es la hermenéutica?*, pasa revista por las nuevas rutas filosóficas transitadas por diversos pensadores a propósito del concepto en cuestión. Así, comienza por los aportes de Schleiermacher y Dylthey en siglo XIX y acto seguido pasa a las más modernas reflexiones del siglo XX en las figuras de Heidegger, Gadamer y Ricoeur. Y serán las ideas sobre el trabajo hermenéutico de este último autor mencionado, en torno a las cuales se explicitarán algunos rasgos distintivos. Y ello se hará en virtud de que tales ideas serán las que rijan el marco metodológico de la presente investigación. De la

compleja obra de Ricoeur sobre cómo interpretar un texto literario se toman en cuenta los conceptos concernientes a la teoría de la tensión metafórica y la metáfora como instrumento para presentar nuevos aspectos de la realidad. Para comprender el proceso de interpretación es necesario entender además, cómo la metáfora pasa de ser un fenómeno estrictamente retórico a ser parte de la semántica y finalmente de la hermenéutica. Por último, interpretar desde la metáfora y la relación con el discurso filosófico es, siguiendo a Ricoeur, otro de los aspectos claves en la praxis hermenéutica.

En su texto *Teoría de la interpretación*, Ricoeur (1980) desarrolla sus ideas sobre la metáfora, tras realizar una labor crítica en torno a los diversos principios tradicionales y modernos que han sustentado las teorías sobre este concepto. La metáfora como un acto de “sustitución” y como de “desviación” han sido las ideas predominantes en los estudios literarios ante las cuales el autor propone la tesis de la metáfora como un proceso de “tensión”. Así reflexiona al respecto: “La metáfora es el resultado de la tensión entre dos términos en una expresión metafórica” (p. 63). En tal sentido, la metáfora no sustituye una palabra por otra sino que crea un nuevo sentido a partir de la interpretación opuesta que se hace de estos términos, así lo señala el autor:

Lo que acabamos de llamar la tensión en una expresión metafórica, realmente no es algo que sucede entre dos términos en la expresión, sino más bien entre dos interpretaciones opuestas de la misma. Es el conflicto entre estas dos interpretaciones lo que sostiene la metáfora (p. 63).

Esta novedosa concepción de la metáfora se aparta de la tradicional definición según la cual “se asigna un nombre a una cosa con el nombre de otra”. En consecuencia, su función ya no será la de decorar el lenguaje sino ampliar el horizonte significativo de las entidades a las que se refiere. Esta expansión de los significados se daría a partir de la capacidad que tiene la metáfora de mostrar nuevos matices existentes en la realidad. En palabras de Ricoeur: “...la metáfora comporta una información porque ‘redescribe la realidad’” (p. 35). Concebida sobre la base del principio de creatividad, poseería como característica un poder heurístico capaz de ampliar las posibilidades de inteligibilidad del discurso poético. Pero además, al no ser un término que sustituye a otro, la metáfora pasa

del ámbito de la palabra al de la frase. Toma como punto de partida la trasposición de términos (epifora) para llegar a la enunciación, por lo tanto, es un fenómeno predicativo. Con respecto a cómo se produce el enunciado de la metáfora, el autor señala:

En el caso de la metáfora, no basta ninguna de las acepciones ya codificadas; es necesario entonces retener todas las acepciones ya admitidas más una, la que salvará el sentido del enunciado entero. La teoría de la metáfora-enunciado ha hecho hincapié en la operación predicativa. Se ve ahora que no es incompatible con la teoría de la metáfora-palabra. El enunciado metafórico obtiene su enunciado de sentido a través de una epifora de la palabra (p. 178).

De estos planteamientos se deduce que los términos al entrar en tensión en el proceso metafórico, producen el enunciado que permitirá la redescrición de la realidad. Con esta idea, se arriba al tema de la referencialidad de la metáfora.

Ricoeur señala que la metáfora está más allá de los fundamentos emocionales que tradicionalmente se le han venido asignando en el ámbito de la retórica. Al ser un dispositivo revelador de aspectos desconocidos sobre la realidad, contiene un alcance cognoscitivo que propone una referencialidad distinta, pero tan legítima, como la construida por otra clase de lenguaje. La poesía apunta a un referente, se articula con lo que enuncia, configura nuevas modalidades de la realidad y, sugiere nuevas maneras de "ser en el mundo". Es esto a lo que se refiere Ricoeur cuando indica que la metáfora posee una función heurística:

El enigma del discurso metafórico consiste, al parecer, en que " inventa" en el doble sentido de la palabra: lo que crea, lo descubre; y lo que encuentra, lo inventa. Por tanto, lo que es necesario comprender es el encadenamiento de estos tres temas: en el discurso metafórico de la poesía, el poder referencial va unido al eclipse de la referencia ordinaria; la creación de ficción heurística es el camino de la redescrición; la realidad llevada al lenguaje una manifestación y creación (p. 316).

Al postular que la metáfora propone nuevas modalidades de lo real y al mismo tiempo descubre un determinado ser en el mundo, trae a la discusión el tema de la interpretación. En tal sentido, labor hermenéutica consiste en, siguiendo a Ricoeur, descifrar los entresijos desplegados por el lenguaje metafórico ante el lector. El tema de la apropiación de texto y su reelaboración por parte de los

lectores requiere la puesta en práctica de la imaginación. Pero también, la sabiduría para entender que el lenguaje metafórico no se agota en una determinada lectura. Tanto la palabra articuladora de la metáfora, así como la realidad o la verdad a la que apunte, son susceptibles de infinitas interpretaciones.

3.4. La mirada hermenéutica

El corpus sobre el cual se trabaja en la presente investigación está constituido por el conjunto de treinta y un poemas que integran el poemario *Albatros* creado por A. E. Terán. Se parte de la idea según la cual, en el mencionado poemario está inscrita una *retórica del vuelo* la cual apunta a dos propósitos. Por una parte, expresar una experiencia mística desde múltiples dimensiones; por otra, articular determinadas estrategias compositivas en la esfera del lenguaje, para involucrar a los lectores en la experiencia antes mencionada. En este sentido y con arreglo a la directriz metodológica elegida, se formula el siguiente itinerario para realizar el estudio del poemario *Albatros*: 1) Analizar e interpretar en determinados textos de Ana Enriqueta Terán pertenecientes a poemarios distintos a *Albatros*, la presencia de elementos simbólicos asociados al aire y el vuelo. Esto se hace con el fin de mostrar, cómo se redescubre una realidad en la que el ensueño aéreo y el deseo de trascendencia ya está presente en la obra de la autora 2) Explicar las estrategias compositivas que permiten organizar la retórica del vuelo en *Albatros*, las cuales son las relaciones de intertextualidad, el empleo de las figuras retóricas y el uso de la imaginación simbólica. El propósito de esta fase es observar cómo, desde elementos estructurales de carácter lingüístico, va tomando forma un sentido al cual se abre la obra. 3) Determinar, desde la praxis hermenéutica planteada, cómo la búsqueda y encuentro con el ser absoluto aprehendido en el estudio de *Albatros*, representa una de las posibles proyecciones de un *ser en el mundo*.

CAPÍTULO 4

LA RETÓRICA DEL VUELO

4.1 Diálogos intertextuales

Albatros está compuesto por treinta y un poemas y, en cada uno de ellos, está presente la figura de esa ave. Desde el personal océano de ensoñaciones que invocan las imágenes de su vuelo, se podría conjeturar que la obra refiere a otras en donde este alado ser también es un motivo central. En tal sentido, es válido reconocer la presencia de una forma de transtextualidad a la cual G. Genette (1989) denomina intertextualidad y que adquiere la forma de “alusión”. La imagen del albatros, su vuelo, el mar junto al viento, que acompañan a esta ave, aluden a similares presencias en otros textos tales como *El Albatros* de Charles Baudelaire (1976), *La balada del viejo marinero* de S. T. Coleridge (1987) y la *Oda a un albatros viajero* de Pablo Neruda (1957).

4.1.1. El albatros agraviado de Charles Baudelaire

Entre el poema de Baudelaire y la obra completa de Terán, es indudable la relación intertextual. En la edición del *Albatros*, esta conexión no sólo tiene que ver con el título, sino que es más íntima, ya que el poema del francés se encuentra como preámbulo. Es como si la autora quisiera continuar y desarrollar a su manera el texto de este autor. En *El Albatros* de Baudelaire, se observa el despliegue de una metáfora que asimila al ave con el artista en general y con el poeta en particular; compara el esplendor del vuelo del albatros y las alturas espirituales a las que puede llegar el artista cuando realiza sus obras; se establece también un paralelismo entre la ineptitud de los albatros cuando están en tierra y la displicencia que el artista suele encontrar hacia sus obras por parte de quienes le rodean. Sin embargo, a lo largo de los treinta y un poemas que estructuran el poemario *Albatros*, Terán pareciera amplificar esta temática, pero poniendo el

acento en un aspecto relacionado con el vuelo, la ascensión espiritual, la elevación hacia el infinito y la unión mística con la eternidad.

Observemos, en primer término, el desarrollo de la imagen del albatros en el texto de Baudelaire. Este se encuentra incluido en el poemario *Las flores del mal* y se ha consultado la edición realizada por Losada en 1976 y traducida por Nydia Lamarque. En la primera estrofa de dicho poema, se encuentra una descripción de ciertas cualidades propias del ave, tales como su aspecto físico de amplias dimensiones, su aparente inercia en pleno vuelo y la tendencia a acompañar a los navíos a lo largo del viaje

Por distraerse, a veces, suelen los marineros
cazar albatros, grandes pájaros de los mares,
que siguen, de su viaje lánguidos compañeros,
al barco en los acerbos abismos de los mares. (Baudelaire, 1976, p. 51)

El primer poema de Terán titulado justamente *Albatros*, comienza con una descripción en la que se enfatiza su condición aérea y su inclinación a ser un viajero de largo vuelo. Surge además como un símbolo estético a partir del cual se despliega la inspiración poética:

Os piden dibujarlos en aires nuevos. Duermen en el aire.
Levitan en aires, distancias, acrecentados de humedad y pavora.
(Terán, 2014, p. 195)

En estos dos primeros versos, se muestra su animosa presencia en el cielo, sus devaneos con el aire, conjuntamente con su peculiar vuelo que se asemeja a un estado inmóvil. Al mismo tiempo, la poetisa hace del albatros, no una víctima como ocurre en el texto del poeta francés. Por el contrario, lo fusiona con el espacio marino de manera armoniosa para conducirlo luego a un éxtasis místico pleno de amor, a un encuentro con un “núcleo brillante” que perfectamente podría definirse como el ser absoluto:

Abajo mares voltean sus fardos espesos,
su linfa gruesa de alevines y esporas,
su retorno a principios con densidad y textura de amor,
con acceso a núcleos brillantes

de LATIDOS FUTUROS (Ibíd.)

La última frase aludiría a lo que podría ser la experiencia del conocimiento de lo eterno por medio de la contemplación. Esta vivencia, al ser indescriptible, es imposible registrarla por medio de la palabra humana. Por esto, sólo queda representarla a través del empleo de la tipografía en mayúscula. Según el grafista J. M. Parramón (1979), las letras y sus tipos, no sólo son significante a secas sino que también poseen significados: “Igual que los colores pueden expresar estados o sentimientos...la letra por sí misma, por su forma, contraste o tamaño, puede expresar ideas o puede reforzar el significado de las palabras” (p. 49). En tal sentido, las versales con su poder enfático, cumplen la función de ser apenas una promesa de hechos prodigiosos. En este nuevo contexto poético, el albatros no sólo estaría insinuando al poeta impugnado por la sociedad filistea que no comprende su elevación espiritual. También estaría refiriéndose a todo ser humano que pretenda buscar la perfección de sí mismo.

En el poema “Distancias no cumplidas”, se insiste en la percepción del ave como entidad de vuelo no vencida a pesar de su torpeza en tierra:

Estar listos. Avanzar por caminos apenas punta de pie
Separando mezclas de luna y cal, aun como entonces (Terán, 1992, p. 53)

Si en el poema de Baudelaire, el albatros es atrapado y arrojado en la embarcación por la vileza de los marineros, en Terán se convierte en una entidad que trasciende las dificultades, está listo para avanzar en su vuelo de altanería. No importa cuán humillado se encuentre, su élan vital continúa el viaje de manera sutil, cuidadosa y tomando ventajas de las complicaciones (representadas por la mezcla de luna y cal) que ofrece tal acto de elevación espiritual. El albatros todavía tiene algo que manifestar con ese vuelo...

aún muros a llenar con mensajes de vuelo al desprevenido corazón. (Ibíd.)

Y es precisamente el éxtasis místico que trasciende lo mundano para llevar a cabo el encuentro con lo numinoso, lo que se expresa con esos versos que se asemejan a un clímax pleno de alegrías:

Después se repiten agrados. Júbilos pronuncian ecos. (Ibíd.)

En el poema de Baudelaire las alas del ave se arrastran de manera lastimosa y son comparadas de manera denigrante con un par de remos:

sus grandes alas blancas miserablemente aflojan,
y las dejan cual remos caer a sus costados. (Baudelaire, op.cit., p. 52).

En la escritura de Terán se brinda la imagen de un albatros en continuo vuelo que, gracias a un impulso vital, lo llevará a un ámbito transmundano. Esta superación de la ofensa humana permite que el albatros permanezca siendo el rey del azur lo cual se pone de manifiesto en el último verso del poema aludido:

En hoja pegada con saliva en alto de frente. (Terán, op.cit., p. 53)

Esos ecos de júbilo que expresan el momento extático son sellados con saliva. Según Chevalier (1986), esta sustancia puede tener una fuerza creadora o destructiva: “La saliva se presenta como una secreción dotada de un poder mágico o sobrenatural de doble efecto: une o disuelve, cura o corrompe” (p. 908). En tal sentido, se puede afirmar que el ave ha realizado una alianza jubilosa con el mundo numinoso y el sello fortalece la nobleza de su ser. Cabe conjeturar que el albatros así presentado por Terán, expresa la vivencia de un conocimiento superior susceptible de ser experimentado por el ser humano, más allá de las restricciones impuestas por la vida ordinaria.

En los primeros enunciados del poema titulado “Imágenes, carencias”, puede observarse una clara alusión a la tercera estrofa del poema del Baudelaire pero para oponer significados. El poeta francés (1976) escribe:

¡Qué zurdo es y qué débil ese viajero alado!
El, antes tan hermoso, ¡qué cómico en el suelo!
¡Con una pipa uno el pico le ha quemado,
remeda otro, renqueando, del inválido el vuelo! (Baudelaire, op.cit. p. 52)

Terán por su parte, expresa:

Altísima pareja ignorando bestias felices. OTRA LIBERTAD:
trolepes de caballos como espuma de sienes moviendo espacios tal vez
ceranos
pero imbuidos de solo impulso en distancia inicial, memorias y círculos.
(Terán op. cit. p. 53)

Baudelaire pone el énfasis en la ridiculización y gestos de maltrato que tienen los marineros hacia el albatros: “¡Con una pipa uno el pico le ha quemado, /remeda otro, renqueando, del inválido el vuelo!”. Se observa una actitud de rechazo hacia el maltrato y una condena de la conducta instintiva que lleva al asesinato del animal.

El título del poema de Terán “Imágenes, carencias” podría aludir a los versos antes citados del poema de Baudelaire, sin embargo, sólo lo insinúa finamente en el título, en actitud de ignorancia esencial. Ella más bien destaca la belleza del ave cuando está volando en pareja en las alturas en disfrute de otra libertad. Más allá de la torpe felicidad que encuentra un marinero destrozando el pico del ave, se impone la libertad de su desplazamiento por los cielos y se abre al horizonte su viaje hacia el infinito en un acto de liberación. Ese movimiento el cual es parecido al que despliegan otros seres terrestres tales como los caballos en tropel, responde finalmente a un mismo fin: trascender la adversidad de lo perecedero para acceder a lo eterno. Incluso hay unas palabras relacionadas con la seguridad que se establece en la conexión cósmica entre el ave y el infinito:

Jamás duda. Jamás premonición de cuellos a designios adversos.
Jamás fuego azul de gato rozando mejilla expresada en lejanías y desamparo.
(*Ibíd.*, p. 53)

En relación con uno de los significados del vuelo, Chevalier (1986) señala: “En los mitos, como el de Ícaro, y en los sueños, el vuelo expresa un deseo de sublimación, de búsqueda de una armonía interior, de una superación de los conflictos” (p. 1078). En este sentido, se puede afirmar que el deseo de lograr la unidad interior a través del vuelo que abandona las contingencias y calamidades terrestres, encuentra un eco en estos versos. Finalmente, pareciera leerse en los últimos versos del poema de Terán, una confesión concerniente a la dificultad que la poetisa tiene para expresar, con precisión verbal la experiencia mística:

Carencia de imágenes para modelado y alegar pureza:
CURSO MAYOR DE BLANCURAS EN REMOTAS PRESTANCIAS.
(Terán, op. cit., p. 53)

Pero al mismo tiempo, encuentra el modo de exteriorizarla mediante el uso de un sustantivo referido a un color – la blancura - cuyo simbolismo remite a transformaciones del alma. En este caso y siguiendo a Chevalier (1986), esta blancura sería la del punto cardinal por donde reaparece el sol: la blancura del este, la del amanecer, cargada de vida y plenitud (p. 190). A esta palabra que es realmente una imagen, se le agrega otro sustantivo cargado de significados gozosos. Efectivamente, la palabra “prestancia” remite a la idea de grandeza, de superioridad y el adjetivo que la acompaña, “remota”, se puede valorar como lo que es difícil de alcanzar. En suma, se puede afirmar que en “Imágenes, carencias”, el albatros se asocia con sentimientos en los que prevalece la exultación y la felicidad. Hay una alegría en el vuelo lejano del ave, en la elevación experimentada con la pareja, que conduce al éxtasis a la contemplación mística del Ser. Y en esto se opone al albatros atormentado por la humillación de los viles marineros del poema de Baudelaire.

4.1.2. El albatros asesinado de Samuel Tylor Coleridge

Cabe mencionar otro vínculo intertextual con el poema de Samuel Tylor Coleridge, “La balada del viejo marinero”, en el cual también aparece la figura de un albatros. Es la historia de un barco que se hace a la mar pero es arrastrado hacia el polo sur por una tormenta, y queda atrapado en un mar de hielo. Aparece, entonces, de manera repentina un albatros que ayuda a la nave a retomar su rumbo.

Al fin apareció un Albatros,
llegó por entre la niebla;
como si hubiese sido un alma Cristiana,
lo saludamos en el nombre de Dios.
Comió de lo que nunca había comido,
Y voló y voló alrededor.
¡El hielo se rajó con estruendo,
El timonel nos fue sacando de ahí!
Y se levantó a popa un buen viento del sur:
El Albatros nos seguía,
y cada día para comer jugar,
venía al llamado de los marineros. (Coleridge, 1987, p. 65)

Pero de pronto, un marinero mata con su ballesta y de manera gratuita al ave:

¡"Dios te salve, Viejo Marinero,
De los demonios que así te atormentan!—
¿Por qué me miras así?"—con mi ballesta
Maté al Albatros. (Ibíd., p. 67)

Esta acción es mal vista por el resto de la tripulación ya que se considera al albatros un ave de buena suerte para los marinos. Ello trae el infortunio sobre los tripulantes quienes mueren. Finalmente, sobrevive el que mató al albatros para contar esa historia eternamente como gesto de redención. La aparición del albatros en medio de la tormenta para ayudar a los marineros perdidos expresa la dimensión benefactora que existe en el ser humano. Es aquí donde hay la posibilidad de establecer el vínculo intertextual. El poemario de Terán es un canto a la elevación espiritual y se corresponde con ese albatros de Coleridge que de manera gentil presta ayuda a los marineros, aunque después sea asesinado.

Pero hasta aquí llega la correspondencia. Efectivamente, a diferencia del ave de Coleridge, cuya historia se sumerge en las tonalidades del *pathos*, la imagen que muestra el ave de la poetisa está animada por un espíritu solar, se desplaza en medio del júbilo, se apuntala en un vector pleno de certidumbres. Cabría aventurar que el albatros de Terán es una antítesis del concebido por el poeta inglés. En el poema titulado *Zonas de transparencias*, se puede observar las huellas de esa felicidad que acompaña al ave ese viaje interminable por los cielos:

Se apagan alturas, zonas de transparencia, legajos.
Oscuridad de quien traspasa límites acortados a vuelo,
a espacios donde vigilia-libertad permanece en vilo
donde apenas recoge signos la que se despoja y enmudece.
(Terán, op. cit., p. 31)

Se alude a un desplazamiento cuya dirección está más allá de las alturas naturales del cielo terrestre las cuales ya no cuentan (se apagan). Se arriba a un lugar que ya no es de este mundo, en donde se encuentra la Unidad y todo se torna diáfano, incluso lo más complicado de los ciclos vitales que se simboliza con la palabra *legajo*. A este respecto, Cirlot señala que “el despliegue de la vida, en sí misma, es...simbolizado por un papiro enrollado” (p. 354). Se dejan atrás las oscuridades de las angustias, de la muerte, de la tragedia. Hay un quebrantamiento

del aquí y ahora para alcanzar ese espacio en donde el tiempo no existe y hay una permanente vigilia que es a un mismo tiempo libertad absoluta. El último verso intenta una descripción del inefable lugar, del centro místico, donde la palabra se extravía, las distinciones pierden sentido y solo queda callar. La diferencia entre el albatros que alcanza la felicidad máxima y el albatros asesinado por la maldad humana, es ostensible. En consecuencia, se puede afirmar que la relación intertextual de una obra con respecto a la otra es de refutación.

4.1.3. El albatros desfallecido de Pablo Neruda

Otro texto que tiene como figura central esta ave es el poema de Pablo Neruda titulado *Oda a un albatros viajero* y con el cual es posible también establecer determinadas relaciones intertextuales con la obra de Terán. Este poema tiene un título que conduce a un equívoco: pareciera dedicarlo a un albatros vivo y en pleno vuelo. No obstante, al recorrer sus versos nos hallamos con un ave muerta sobre la cual el poeta imagina cómo pudo ser la aventura de su vuelo:

Un gran albatros
gris
murió aquel día.
Aquí cayó
en las húmedas
arenas. (Neruda, 1976, p. 22)

Se hace referencia a su aspecto magnífico. Canta a lo épico de ese gran viaje que lo conduce desde los mares del Pacífico Sur hasta Chile. Celebra la majestuosidad de su vuelo que pareciera combinar el movimiento y la inmovilidad en un mismo gesto:

Pájaro extenso, inmóvil
perecías
volando
entre los continentes
sobre mares perdidos,
un solo
temblor de ala,
un ágil
golpe de campana y pluma:

así cambiaba apenas

tu majestad el rumbo
y triunfante seguías
fiel en el implacable,
desierto
derrotero.(Ibíd. p. 24)

No falta el estupor del poeta ante la serenidad natural del albatros conjugada con la presencia, siempre inquietante y enigmática del océano:

Hermoso eras girando
apenas
 entre la ola y el aire,
sumergiendo la punta
de tu ala en el océano
o sentándote en medio
de la extensión marina
con las alas cerradas como un cofre
de secretas alhajas,
balanceado
por las
solitarias
espumas
como una profecía
muda
en el movimiento de los salmos. (Ibíd. p. 24-25)

Pero el albatros sobre el cual el poeta imagina infinitas aventuras ahora yace sin vida sobre la arena. El poeta se lamenta de que esta muerte le sea indiferente a los seres humanos y no sea enaltecida como sí se hace con la de los “hombres públicos”. Finalmente, esta aflicción por la suerte del ave llega a su cumbre cuando su cadáver es maltratado por los “tétricos ciudadanos” que lo despojan de una pluma.

y mientras
tétricos ciudadanos
congregados en torno a tus despojos
te arrancaban
una pluma, es decir,
un pétalo, un mensaje
huracanado,
yo me alejé
para que
por lo menos,
tu recuerdo, sin piedra, sin estatua,

en estos versos vuela
por vez postrera contra
la distancia
y quede así cerca del mar tu vuelo. (Ibíd. pp. 22-23)

Una vez más el albatros es una víctima del ser humano. En Baudelaire, es cazado, ridiculizado y torturado. En Coleridge, es exterminado de manera gratuita. En Neruda, muere de cansancio pero se le ofende incluso ya muerto. Una vez más la infelicidad, la tragedia, las tribulaciones, el sufrimiento en suma, acompañan la imagen de esta ave a pesar de su belleza. En tal sentido, se pudiera afirmar que la relación intertextual existente entre el poema de Neruda y los textos de Terán son de oposición. La imagen del albatros muerto no es para la poetisa el punto de partida para darle vida al ave de su poemario. En todo caso, actuaría como punto de partida para delinear su propia imagen del ave cuyo signo es la alegría.

Tal como se señaló anteriormente, los sentimientos de desdicha que rodean al albatros delineado por Baudelaire, Coleridge y Neruda no tienen cabida en los textos de la poetisa venezolana. Por el contrario, en esta investigación se insiste en que el poemario de Terán transita por el sendero de la trascendencia y compendia, a un mismo tiempo, dicha, serenidad y paz espiritual producida por el ascenso hacia el Ser y su contemplación. Se trata de una alegría perteneciente no sólo al ámbito psicológico sino también a espacios de carácter metafísico. Obsérvese cómo se manifiesta este sentimiento a lo largo del poema titulado “Punto doble, curvada vigilia” (Terán, 2014, p. 1979). El albatros, según estudios realizados por los ornitólogos, es un ave monógama y casi siempre se desplaza acompañada. En este detalle se comienza a observar la diferencia entre el poema de Terán y el de Neruda: el canto de ellos discurre siempre en torno a un ave solitaria. En el de la poetisa, se nota la alusión a una pareja de aves en vuelo, por el uso del pronombre personal de segunda persona del plural. En esta antítesis soledad/compañía están presentes los dos sentimientos que también se contraponen. El albatros nerudiano, por ejemplo, planea por los infinitos cielos y mares del Pacífico sur con su tristeza y su cansancio que finalmente lo llevan a la muerte. La pareja que surca el cosmos imaginado por Terán, es acogida por el perfil amistoso de la naturaleza para consumir la *harmonia mundi* y la felicidad suprema. El viento roza y hace sonar sus modulaciones sobre los cuerpos coloreados de las aves:

Os colmaron de roces, finos zumbidos
mismo en melado centro de corola (Ibíd.)

En ese encuentro con la naturaleza, queda desnuda e indefensa la pareja de albatros.

es despojarse, quedarse indefensos
con solo matiz anterior,
caña de osamenta dibujada en sed,
pañuelo como rostro dibujado en sequías. (Ibíd.)

Mas esta vulnerabilidad es momentánea pues inmediatamente se reintegra la unidad del conjunto del universo.

Dejarse ir. Centrarse en espacio doble.
Pareja dulce en idéntico altor. (Ibíd.)

La ostensible simetría en el vuelo de la pareja, ora en su paralelismo espacial, ora en su altura, revela el equilibrio propio de quienes han experimentado la alegría del amor. Finalmente, en este poema se hace referencia una vez más a la peculiar característica del vuelo del albatros en el cual se combinan el movimiento y la inmovilidad en una misma imagen:

En idéntica, curvada vigilia. (Ibíd.)

La pareja de albatros sigue su rumbo aéreo, ebria de serena alegría, bajo el signo de un equilibrio exhibido también en la paradoja de su vuelo que es, a un mismo tiempo, translación y reposo. Es una felicidad nacida de un contacto íntimo que prefigura el amor. Se muestran signos que metaforizan el eros presente en el cuerpo de la pareja de aves en vuelo inmóvil. Por otra parte, en esta imagen del desplazamiento inmóvil se puede advertir una referencia a la legendaria unidad de los contrarios (*coincidentia oppositorum*) que busca trascender el espacio-tiempo para alcanzar la realidad última. Sobre este concepto dicotómico Mircea Eliade (1969) afirma que se trata de una experiencia de orden metafísico en la cual quien la vive:

...tiene la conciencia de ser él mismo y a la vez de estar absorbido en el todo; goza conjuntamente de una conciencia personal y transpersonal, poseyendo al mismo tiempo la revelación de un centro ontológico, de un *Urgrund* donde los contrarios están reconciliados. (pp. 90-91).

Dicha atemporal, armonía cósmica, estado de gracia pleno en medio de la experiencia mística, tales son las claves del ave de Terán que se oponen decididamente a las trágicas contingencias del mundo terrenal.

4.1.4. El epígrafe como polémica

Otro lugar en el cual es posible percibir una articulación de carácter transtextual esta vez cristalizada, siguiendo la clasificación de Genette (1989), en forma de paratextualidad, es en el epígrafe que se encuentra en las primeras páginas de la obra en estudio. El epígrafe en tanto que paratexto, de acuerdo con las ideas de Genette (2001), funcionaría como comentario que esclarecería y justificaría, no tanto el texto como el título. La segunda función, que es la más común, sería la de glosar el texto, para precisar sus significados. La tercera función tiene que ver la referencia a la autoridad y el efecto de su presencia. Finalmente, Genette alude a una cuarta función: mostrar el signo de una época, de un género o de las tendencias de un escritor (pp. 133-136). Por su parte, A. Elbanowski (2000) indica que los epígrafes en general cumplen diversidad de funciones entre las cuales destacan la evocación de una autoridad o tradición literaria, el testimonio de una inspiración o la interpretación del texto. Al respecto señala este autor:

El epígrafe puede asumir diversos papeles. Interpreta o explica el texto; enriquece su significado; define el motivo principal, el accesorio o el protagonista; desempeña la función decorativa; transmite el mensaje de autor de la cita, o rinde homenaje a su honor (“el poder de la autoridad”); evoca el texto fuente y se inscribe en una tradición literaria; explica o justifica el título de la obra (p. 321).

El epígrafe que Terán ha utilizado se trata de un fragmento perteneciente al segundo capítulo de *El primer libro de Urizen* (2009) de William Blake.

Aquí, yo solo, en libros de metal
He escrito los secretos de la sabiduría,
Los secretos de la contemplación oscura. (p. 199)

Según J. L. Palomares (2003), traductor al castellano de la última edición que se realizó de esta obra, Urizen es uno de los personajes creados por la cosmogonía

particular de Blake para simbolizar el saber convencional, la ley represora de la fantasía creadora y la razón como fuente de avasallamiento. Urizen fija sus mandamientos en libros metálicos para transformarlos en una sabiduría inmutable, rígida e implacable, los cuales debían regir la vida, el pensamiento y la acción de los seres humanos. Signado por la férrea autoridad ejercida sobre los individuos por parte de las diversas instituciones sociales de la época, este espíritu del tiempo inhabilitaba la posibilidad de manifestar cualquier rasgo de intuición creadora. El autoritarismo propio de aquel *Zeitgeist*, fue sintetizado por Blake con la puesta en escena de Urizen quien "... se desespera en el vacío de su propia abstracción, al tiempo que inventa códigos morales que demandan sumisión y aceptación ciega, es decir: fe." (p. 37). En tal sentido, los estudiosos de su obra aseveran que, a través de esta figura, el poeta habría hecho una crítica a las doctrinas religiosas y filosóficas del momento. Ante ellas, estaría defendiendo el reino de la imaginación creadora, anticipándose a las ideas del Romanticismo. En relación con esto, Palomares afirma:

Urizen, el sacerdote primigenio, la gigantesca figura patriarcal, que asume todos los atributos del rey sacerdote, o también el buen pastor..., es la araña laboriosa que teje los hilos de la abstracción trampa mortal sobre la que se erige su autoridad, fundamento de toda tiranía, y por lo tanto de todo Estado. Blake insiste una y otra vez en desenmascarar las engañosas estrategias de Urizen, denunciando no sólo su crueldad sin límites sino también haciendo un recuento pormenorizado...de los daños, muchas veces irreparables, que infringe al corazón humano, y a la conciencia, y de cómo todo ello contribuye a la degradación y a la muerte (p. 148).

Por todo lo anteriormente planteado, cabe conjeturar que el epígrafe tomado del poema de Blake, ha sido utilizado por Terán con un sentido distinto a los que han sido formulados por los teóricos sobre este recurso literario. No se trata de un texto dirigido a esclarecer, glosar, o ampliar el poemario de la poetisa; no se observa alguna inclinación a refrendar el parentesco con una tradición literaria; mucho menos se pone de manifiesto un deseo de convocar a una autoridad de renombre o disponer de él como elemento decorativo. Así como se establece la relación intertextual en términos de oposición con otros textos donde el albatros es una imagen central, así mismo ocurre con el epígrafe. Efectivamente, Baudelaire, Coleridge y Neruda exhiben un ave sujeta a determinados contingencias propias

del mundo terrenal, tales como la perversidad humana, la decadencia o la muerte. Terán, por el contrario, cincela un albatros intemporal, proyectado más allá del mundo profano cuyo vuelo inmóvil, simboliza las paradojas del ámbito trascendental. El epígrafe también se manifiesta como un elemento contra el cual el poemario de Terán instaura un litigio. Impugnando la función habitual del epígrafe que es resumir la obra subsiguiente, en *Albatros*, el texto refuta al paratexto. Urizen escribe el rígido código de su sabiduría iluminista en los libros metálicos y a ella se le opone el vuelo del albatros hacia las altas regiones de la libertad espiritual y de los ensueños.

Los hechos de lenguaje son, siguiendo a López Eire (2005), fenómenos de naturaleza eminentemente retórica; los juegos intertextuales son hechos de lenguaje; en consecuencia, el horizonte retórico está presente en los fenómenos de la intertextualidad. Establecer relaciones formales entre su texto y otros que le han precedido es una estrategia orientada a dejar una huella en los lectores, es decir, convencerlos o a conmoverlos. El recorrido realizado a través de los reflejos intertextuales entre el poemario *Albatros* y los otros textos literarios, que aluden a esta ave, conduce a definir una dimensión retórica cuyo núcleo es la imagen del vuelo tan leve que parece inmóvil. Anhelante por compartir la vivencia del encuentro con el Ser a través del discurso poético, Terán articula una *retórica del vuelo* para hacer partícipes a los potenciales lectores de tales experiencias. La intertextualidad es uno de los recursos utilizados para tal fin, las figuras literarias y los símbolos tendrán similar designio.

Por último, es necesario expresar algunas ideas acerca de la intertextualidad desde el punto de vista de la interpretación que se pudiera hacer de su empleo en un texto literario en general y de *Albatros* en particular. Genette (1989) por ejemplo, señala que este recurso puede emplearse, según se régimen, de manera lúdica, satírica o seria; y según su relación como elemento de transformación o imitación (p. 41). A partir de estas ideas, nos atrevemos a aventurar que la intertextualidad pudiera tener cometidos de índole afirmativa tales como ampliar, validar, ilustrar una determinada idea o afecto. Pero también podrían tener como fin el refutar, lo cual puede hacerse mediante la parodia o el registro formal. En el caso de *Albatros*, la imagen del ave es el nódulo a partir el cual se despliegan los

diversos juegos intertextuales. Como se ha planteado anteriormente, Terán le da una orientación opuesta a la imagen con respecto a la proyectada por otros poetas. A la finitud, la muerte, el paso del tiempo, las miserias humanas que circundan al “albatros” de Baudelaire, Coleridge y Neruda, Terán opone un ave de vuelo infinito, dirección ascensional y plenitud espiritual.

Al albatros humillado por el hombre se le opone el ser exaltado en su vuelo trascendente. Al ave señalada por la muerte en la forma de asesinato, se muestra el ser alado pleno de luz en ascensión hacia la eternidad. Ante un ser vivo tocado por el cansancio y el paso del tiempo, se despliega una entidad cuya índole está más allá de las limitaciones temporales y espaciales. El esbozo de un albatros con estos rasgos puede ubicarse en lo que Durand (2012) define como la “función eufémica de la imaginación”. Esta función, señala el autor, apunta a una rebelión del espíritu contra el paso del tiempo, contra la muerte, contra la nada de la existencia. Es una sublevación no exenta de lucha, tal como lo señala Durand “Lucha contra la podredumbre, exorcismo de la muerte y de la descomposición temporal, así realmente se nos aparece, en su conjunto, la función eufémica de la imaginación” (p. 413). El albatros de Terán es una entidad literaria que entra en relación intertextual con imágenes de la misma ave creadas por otros poetas pero para impugnarlas. En aquellas, el ser alado está en caída y disolución. En Terán, está en ascenso, permanece en las alturas y en búsqueda de la eternidad. El ave se transforma en una “esencia técnicamente dominada” según las palabras de Durand (p. 426) por la acción eufemizante de la imaginación la cual deshace la desesperación existencial.

Finalmente, podríamos interpretar el empleo de la intertextualidad en Albatros desde el enfoque hermenéutico bosquejado por Paul Ricoeur (2001), para quien el discurso poético siempre remite a una referencialidad y configura la realidad mediante claves novedosas. Así, Terán parte de una imagen ya tradicional en el ámbito de la poesía, el albatros, y la dota de nuevas cualidades con el fin de mostrar a los lectores, inesperados matices, desconocidos referentes y paisajes hasta ahora no imaginados. Utilizando la terminología de Ricoeur, Terán estaría configurando un nuevo sentido de la realidad y por lo tanto una manera inédita de “ser en el mundo”. En Terán ya no estamos ante el ave torturada, asesinada o

muerta de cansancio. Se nos aparece, por el contrario, una entidad que surca los mares y los cielos en permanente vuelo inmóvil. Plena de luz y animada en su viaje ascensional, el albatros de Terán va trazando las nuevas dimensiones de esa realidad inefable en la que la palabra ordinaria se paraliza para dar paso al poema. De esta manera, la autora despliega esa re-descripción de la realidad señalada por Ricoeur en la que podemos vislumbrar los fugaces y maravillosos horizontes exentos de limitaciones temporales y espaciales y donde todo es uno y uno es todo.

4.2. Juegos retóricos en *Albatros*

De las funciones del lenguaje tal como han sido estudiadas por R. Jakobson (1981), se destacan la función emotiva y la conativa. Estas han sido utilizadas desde siempre por el ser humano de manera combinada para causar un impacto en sus semejantes. Según Jakobson (1981), la función emotiva tiene como fin manifestar "...la expresión directa de la actitud del hablante ante aquello de lo que se está hablando. Tiende a producir una impresión de una cierta emoción, sea verdadera o fingida." (p. 353). Por otra parte, la función conativa busca dirigirse a un emisor para buscar en él unas reacciones determinadas las cuales pueden tratar de convencerle, darle órdenes o causarle un impacto emocional. Es entonces cuando entran en juego las denominadas figuras retóricas las cuales son inherentes al lenguaje hablado primero y escrito después. Ellas son instrumentos discursivos para influir en el ánimo de los interlocutores. A esto se refiere Aristóteles cuando desarrolla la idea de que la retórica se ocupa de estudiar los medios más convenientes para convencer (*Retórica*, 1999, pp. 172-173).

En el caso del poemario *Albatros*, se propone como conjetura que en esta obra su autora se vale de diversas estrategias lingüísticas a las cuales dan forma y consistencia las figuras literarias. El fin de este uso es expresar su personal visión de la naturaleza humana en relación con la inmanencia y la trascendencia. A través de estos juegos del lenguaje, la imagen del desplazamiento inmóvil es fundamental. Consecuentemente, Terán construye una *retórica del vuelo* para lograr que sus potenciales lectores participen de su punto de vista. Tal sería el

movimiento persuasivo presente en la estructura literaria de esta obra, el cual se proyecta y se percibe por medio de variadas figuras.

El albatros en vuelo inmóvil propicia el decir en metáfora lo visible e invisible. Al estructurar metafóricamente el ave en un espacio de luz y oscuridad, Terán convoca otras figuras tales como la sinestesia, la elipsis, la paradoja y las interrogaciones retóricas.

4.2.1. La metáfora creadora de mundo en *Albatros*

En efecto, la metáfora es recurso retórico de primer orden. La examinaremos en primer lugar por encontrarse prefigurada, en un especial lugar como lo es el título del texto estudiado. Es la entidad principal en torno a la cual gira: el ave denominada albatros. Efectivamente, la lectura de esta obra permite suponer que Terán ha utilizado este significante con su correspondiente significado como un recurso muy especial: el designado con el nombre de “metáfora”. En general, la *metáfora* pone en marcha el dominio fuente o plano de realidad de carácter tangible y proyecta el dominio meta o plano intangible a lo largo de todo el poema. Es este un acontecer discursivo que se reitera en varias estrofas y versos. El proceso de evocación de la realidad intangible se verifica, entonces, de manera difusa y de modo conjunto.

El vocablo *albatros* le da título a la obra, toda ella expresa las diversas dimensiones de esa ave. Se advierte su aparición en el vuelo, solo o en pareja; en contraste con su fondo de cielo y océano; posándose en la tierra que no le es propicia; en contacto con el hombre, o durmiendo en pleno vuelo. Cada una de estas manifestaciones es acompañada con un escenario cuyos elementos se articulan siempre con el albatros. Tales son los diversos cuadros en donde el ave aparece de manera continuada a lo largo del discurso poético, tanto de manera tácita como de manera expresa. Tal como se señaló antes, el albatros evoca al ser humano. Su vuelo contra el horizonte marino y celeste, insinúa el viaje esperanzado, con el cual dicho ser intenta trascender la temporalidad.

Hay un poema titulado *De vuelos y vecindad de palabra*, en el cual se menciona el ave por su nombre común. Sin embargo, Terán procede a cambiar el formato de las letras que le dan el perfil al nombre y las escribe en mayúsculas:

Vuestra suavidad en mejillas de aliento.
Vuestra arrogancia que alimenta obediencia y humildad verdaderas.
Fiador de alturas, quién demarcó tu sitio único,
tu castidad en afueras de hembra sostenida en blanco leve,
hembra no perturbada dentro de círculos y fojas de viento.
Son albatros rescatados del propio nombre: ALBATROS.
Deseados como esencia y despeje de escueto signo.
(Terán, 2014, p. 198)

De esta manera, la palabra “albatros” que es un sustantivo genérico, pasa a ser un sustantivo propio. He aquí cómo se efectúa esta transformación

Son albatros rescatados del propio nombre: ALBATROS. (Ibíd.)

En este ejemplo, podríamos hablar de una metáfora del canal, donde el título del libro se convierte en el recipiente desde el cual los lectores extraerán unos significados ocultos, pero con las pistas apropiadas para descifrarlos que viajarán a través de la página en blanco a los ojos y mentes de los lectores/oyentes.

Se puede afirmar que este cambio en la forma tipográfica a través de la cual viene a nosotros la palabra responde a un deseo de transmutar la existencia del albatros como entidad fáctica, en un ALBATROS hecho esencia. En la medida en que el albatros se fusiona con el cosmos de las realidades eternas e inmutables, en esa misma medida, él mismo se convierte en ese cosmos. El verso siguiente corrobora esta idea cuando Terán dice:

Deseados como esencia y despeje de escueto signo. (Ibíd.)

De nuevo, se evidencia la ‘metáfora del canal’ como instrumento hermenéutico para avalar la interpretación, pues ‘albatros’ es un ‘signo’, calificado como ‘escueto,’ como si el artífice de la obra quisiera desvalorizar el término con el fin de ocultar sentidos. En tal sentido, otro recurso se nos hace presente, “la ironía,” que se corresponde con una ignorancia fingida.

El albatros en mayúscula está, así pues, deslastrado de los accidentes, de la discontinuidad, de los deterioros del tiempo pues es un albatros-ser. Hay que dejar se SEA; que sea lo no humano, lo transmudano, que participe del misterio de la ultimidad. Se podría decir que la variación aplicada en el sustantivo equivale a la realización de una hipóstasis, es decir, a la conversión de una instancia supra terrenal en algo real. A través de la reciedumbre con que se impone la grafía en mayúscula, la poetisa trata de hacer partícipe al lector de las realidades inefables.

Hay otro poema designado bajo el título de “Pertinaz semejanza”, en el cual aparece una vez más el sustantivo común elevado a sustantivo propio, ubicado ya como palabra final.

Hombros dispuestos a esbeltez de nube.
Esmero de paso imitando otro paso seguido a línea.
No desviarse. No irrumpir en ningún sitio de honor.
Mirar su mano en propia mano. Su gesto en propio gesto.
Sus vacíos de habla en pulsos cortos de una misma espera,
su quieta sustancia de ave para inclinarse y escuchar.
Cada movimiento saberlo único. Desgastes uno solo.
Ningún mandato. Ninguna tutoría de ceños a rostro anhelante;
otro perfume desgarraría imagen única.
Oh! niña-anciana permanece en tu espacio sorprendente
hasta allegarte a un nuevo descargo: ALBATROS. (Terán, 1992, p. 95)

Previamente, se ha colocado como fondo el conjunto de imágenes relativas al vuelo inmóvil y a la unión con la pareja en la aventura del viaje. Se observa ya configurada en espacios poéticos ‘la metáfora del canal,’ que es anunciada por el signo “descargo,” después de haber transitado el vuelo eterno con la niña-anciana. Esto equivaldría a pensar en la existencia de una misma aventura con la misma persona “gesto a gesto,” mirando “su mano en propia mano.” Deja volar la metáfora, a través de la tipografía, nos permite percibir imágenes de erotismo que salen del texto origen a la interpretación como fin o meta con el fin de hacernos partícipes del viaje en pareja o del maridaje de albatros. Y, en los dos últimos versos, se advierte un vocativo compuesto dirigido a la acompañante hembra del albatros con el cual, por una parte la describe, y por otra la conmina a realizar una acción. El vocablo compuesto “niña-anciana” también deja traslucir el estado iluminado, posibilitador de la unidad de los contrarios. La exigencia que se le hace es persistir en ese estado hasta separar al albatros macho de la temporalidad

y conducirlo hasta ese mismo ámbito numinoso – según el decir de R. Otto (1991) – en el cual ella se encuentra. De esta manera, podrá transmutar su naturaleza: ya no será una simple ave de alto vuelo sino un nuevo ser transformado por el encuentro con la divinidad y su nombre en mayúscula así lo hace notar. A este respecto, vale recordar que este tema ya ha sido transitado por J. L. Borges (1981) en su obra titulada *El libro de los seres imaginarios*. Con claves literarias distintas, se podría enunciar que el ALBATROS de Terán y los treinta pájaros de Borges siguen rutas parecidas. Llegan a la montaña del Simurg y: “Lo contemplan al fin: perciben que ellos son el Simurg, y que el Simurg es cada uno de ellos y todos ellos” (Borges, *ibíd.*, p. 184).

En el poema titulado “Sumisiones y barro pálido”, el ave se encuentra mencionada de manera expresa una vez más, aunque esta vez el registro gráfico se ha hecho en letra minúscula.

Es posible bajar rama florida hasta suelo, tal vez no amado,
ni limpio, ni dispuesto a recibir brazadas de quien sí reconoce,
palpa rostro de barro pálido como remedo de poniente, sin tregua ni aviso,
para borrarse (rostro) en luz apenas reconocida: Luz de dado. Uno solo.
¡Siquiera albatros abriendo puertas de aire, de soledad incorruptible!
(Terán, 2014, p. 202)

En este caso, se insinúa la posibilidad de un encuentro entre el ámbito terrestre donde el tiempo ejerce su imperio y el cosmos de la intemporalidad. El albatros, como mediador entre ambos espacios, quiere descender trayendo la sencillez de su ser físico, hecho imagen mediante la grafía en minúscula. Pero con él viene su estado de gracia convertida en “luz apenas reconocida” para crear la *harmonia mundi*, “abriendo puertas de aire” y donde hasta la soledad no es víctima del tiempo.

4.2.1.1 Albatros, metáfora de vuelo de iniciación y retorno

Tal como se indicó anteriormente, se insiste en que es posible activar una lectura del poemario *Albatros*, bajo la suposición de que su imagen es metáfora del ser humano en su búsqueda del ser absoluto en distintas fases. Este ser absoluto estaría en correspondencia con las ideas planteadas por M. Eliade (2001) en el campo de la teoría del mito. En este ámbito, este autor lo mira como la

capacidad de revivir la Edad de Oro debido a la visión de la historia en sociedades arcaicas que se rebelan contra el tiempo concreto. Creen que el mundo exterior y los actos humanos (que reproducen actos primordiales), no “tienen valor intrínseco autónomo” sino que participan de una fuerza extraña, símbolo o maná conmemorando un acto mítico (p. 7). Se resisten al tiempo y su “realidad se ve duplicada por la perennidad” (ibíd.). Esas sociedades anhelan y creen revivir eternamente el tiempo de los orígenes. Todo acto es paradigmático y reproduce o repite uno anterior. Lo que ese hombre hace (luchas, danza, guerra), ya lo hizo otro que le precedió, por ello reproduce un acto arquetípico. Aquí subyace la clave del mito del eterno retorno y de la eternidad del ser humano creyente en la existencia de un centro, “zona de lo sagrado por excelencia” (p. 15) (templo, casa, ciudad) y en la idea de que los rituales y actos cotidianos son reproducción de otros sucedidos *ab origine*. El hombre es capaz de revivir el tiempo mítico y abolir el profano en momentos esenciales en que es “verdaderamente él mismo” (p. 26), imita arquetipos divinos y vive en un tiempo cíclico que se regenera *ad infinitum*. Del mismo modo, la historia se regenera y se reactualiza un mito heroico primordial, análogo a lo que sucede cuando se mitifican personajes históricos, pues la ahistórica memoria popular no retiene acontecimientos individuales sino arquetípicos:

En efecto, mientras que la Naturaleza se repite a sí misma, siendo cada nueva primavera la misma eterna primavera (es decir, la repetición de la creación), la “pureza” del hombre arcaico luego de la abolición periódica del tiempo y el restablecimiento de sus virtualidades intactas, le permite en el umbral de cada “vida nueva” una existencia continua en la eternidad y, por consiguiente, la abolición definitiva, hic et nunc, del tiempo profano. (p. 99)

Y agrega el autor que no son homólogas las “posibilidades” que da la Naturaleza a cada primavera y las que tiene el primitivo en el umbral de cada año nuevo, ya que la primera se encuentra a sí misma, mas para el hombre es posible trascender el tiempo y vivir en la eternidad. Fracasa al hacerlo, al caer en la existencia “histórica”, en el tiempo, aunque conserva “la libertad de anular esas faltas, de borrar el recuerdo de su “caída en la historia” y de intentar de nuevo una salida definitiva del tiempo.” (ibíd.). Es un tiempo del cual se libera la creación

poética para crear otra realidad en otro tiempo histórico inserto en el universo y en la ontología de los arquetipos y la repetición en vuelo espiritual ascendente.

Así pues, la presencia tácita o expresa de esta imagen del hombre en su búsqueda del ser absoluto, en todas las dimensiones de la obra, es sostenida y permanente. De manera parecida, se dinamizan otros desarrollos metafóricos que aluden a diversos temas en los textos de *Albatros*. No obstante, esta investigación se centrará en aquellos referidos al hecho del vuelo, su trasfondo y al recinto hacia el cual este se dirige. Estos son otros de los tantos procedimientos a través de los cuales Terán articula una *retórica del vuelo* con el fin de expresar la experiencia mística y hacer partícipes de ella a sus lectores.

En el texto que abre el poemario y que toma el mismo nombre del título, se encuentran dos sintagmas verbales alusivos a la acción del vuelo:

Os piden dibujarlos en aires nuevos. Duermen en el aire.

(Terán, 2014, p. 195)

En este verso hay un deseo formulado a las aves en términos metafóricos. La expresión “dibujarlos en aires nuevos” puede ser considerada el dominio semántico fuente y remite al vuelo que conduce al encuentro con la eternidad. Esto sería el dominio semántico meta. Mediante esta articulación metafórica, Terán desea dar a conocer nuevas dimensiones del vuelo, expresadas con ‘metáforas del campo.’ Se cumple la tarea de destacar y ocultar, primero, convirtiendo en objeto el albatros al dibujarlo y otorgarle sentido en sí mismo, sentido independiente, pero en el vuelo. Presentado como contraste entre una forma dibujada sobre un fondo, el vuelo prefigura, no un movimiento sino la cristalización de un encuentro con la eternidad. El tiempo detenido se refuerza con la afirmación “Duermen en el aire” que alude a la quietud del alma sentida en la experiencia mística sentida desde lo alto, con lo cual el dominio fuente de la metáfora está referido a la orientación espacial: arriba, en el aire, pero en quietud, otra ironía que se desprende de la metáfora. Pero también el verbo “dibujar” alude al acto de la escritura poética. Metaforizada en el “vuelo” como sinónimo de la imaginación creadora, ella oculta analogías secretas y se vincula con el mundo de los sueños y el mito. Esto determina que cada poema de *Albatros* se convierta en

un libro de símbolos expresados a través de la metáfora. Se establece una analogía entre las acciones que realiza el ave mediante los verbos “dormir”, “levitar” o “voltar” con actos profundos de la imaginación creadora. Esto se hace posible mediante la polisemia de símbolos inmersos en espacios aéreos en un viaje que, al igual que el mito, nos conduce, inexorablemente, a un retorno “con densidad y textura de amor”. Plantea el poema el viaje mítico al acto o a la escritura amorosa que en vivo labra lo eterno del ser, entre otros posibles sentidos.

En el texto que lleva por título “Valentías de tono y vuelo”, se encuentran también expresiones metafóricas de orientación espacial referidas al vuelo que insinúa la quietud. En este caso, la noche es el escenario y las imágenes se construyen con categorías gramaticales tomadas de un campo semántico vinculado a elementos de naturaleza estática tales como el verbo “cuajar”, “quedarse”, o adjetivos como “inmóvil”.

Tiempo de luna para cuajar tiempo de ala,
quedarse suerte o nueva visión de frente inmóvil
como extensión labrada en vivo, frente viva
siguiendo en nube, única nube, desprendida de otro, desesperado comienzo,
de alguna comba sometida a pausas heladas donde permanecen fijos
unidos por sola latitud de leche de luna
sin presagios de urgidos descensos
y sí levedad de quienes, sin consumirse, se aman.
(Terán, *ibíd.*, p. 199)

El verbo ‘cuajar’ se refiere a la condensación de una sustancia líquida; es decir, lo fluido se torna sólido. También refiere a “tener efecto una cosa o “gustar, agradar, cuadrar”. ¿Significaría acaso el primer verso que ha llegado tiempo propicio o “luna” para el vuelo? El adjetivo “inmóvil” denota detención; el sintagma “extensión labrada” sugiere la inercia de un objeto. A propósito del sustantivo “extensión”, Ferrater Mora (1964) siguiendo a los escolásticos, la define en términos filosóficos como: “...una cierta propiedad del cuerpo que hace posible para este último ocupar un cierto espacio.” (p. 627). Por otra parte, el adjetivo “labrada” apunta a la realización de una obra que queda inmóvil como lo es la estatua. ¿Acaso mientras dura el vuelo el objeto en movimiento no se percibe como inmóvil? ¿Acaso la duración del vuelo sería expresión de juntas amorosas? De igual manera ocurre con el otro adjetivo “única” el cual remite a un

objeto de carácter solo en su género, aunque luego pareciera aclararse que se trata de una “única nube,” posiblemente es aquella que genera el vuelo de otro en su “desesperado comienzo.” Todo este conjunto de metáforas dan la idea de una representación pictórica con objetos en situación de inactividad o escapados del fluir temporal y del tiempo histórico. Por otra parte, el dominio semántico meta hacia el cual conducen estas imágenes es la vivencia de la plenitud en el nirvana, como actividad de iniciados. O en lo Uno que es otra manera de nombrar esa realidad transmudana. El Uno que aguarda por “tiempo de luna,” tiempo propicio para ser “ala”, es decir, vuelo.” Este se torna en apariencia “inmóvil” para el que ve o contempla el viaje extenso que se labra con la “frente” como “timón”. O fachada del vuelo, frente que se torna “viva,” lo que sugiere actividad.

Por lo tanto, se niega la inmovilidad de las cosas aparentes y se afirma aquella que asume un “comienzo desesperado”, quizás como correspondería a todo iniciado que aspira repetir lo que otro ha hecho y así tocar la “única nube”. Es decir, la misma que se desprende de otro que ya ha andado el mismo trayecto. Se transitan así, los espacios del mito, del eterno retorno viviendo lo que otro ya ha vivido. La metáfora se asienta en el término “ala,” especie de metonimia que nos sugiera la presencia del albatros iniciando el vuelo por los caminos del espíritu.

4.2.1.2 Albatros: metáfora de movimientos en contraste

El poema llamado “Esplendidez fija” ofrece otras articulaciones metafóricas cuyos dominios semánticos fuentes son imágenes relativas a movimientos en contraste con otras de quietud. Hay una descripción de acontecimientos climáticos tales como una tormenta, los rayos de sol que penetran a través de los nubarrones y la lluvia; en este cuadro está presente el dinamismo. En el vuelo inmóvil del albatros se concentra la quietud.

Bandazos como raciones de luz para sondeos imposibles.

Tiniebla acusa certeza en zigzagueos y distantes encuentros.

Lluvias que resbalan sobre rasos de alas inmóviles.

Lluvias que no deciden blancura golpean ojo, esplendidez fija,

vuelcos expresivos de quienes manejan suavidad

y no conocen lianas donde quedarse, asirse.

ALAS INMOVILES.

(Terán, *ibíd.*, p. 214)

Se pone en el escenario una “tiniebla” que sería el efecto causado por la presencia de nubes de tempestad. “Bandazos” es término metafórico cuya raíz léxica se asocia o bien a “banda” o bien a “Bandada.” El primero alude a la presencia de gente. El segundo a la presencia de aves. Se tensa el sentido y aumentan las posibilidades de sentido de aquellos seres que “como raciones de luz” asumen los “sondeos imposibles.”. Similares a aquellos seres mitológicos ancestrales que, en su viaje iniciático, deben cumplir tareas y superar obstáculos de retar y vencer tinieblas, la metáfora “zigzagueos” aludiría a los relámpagos que suelen acompañar a un fenómeno de esta naturaleza. “Raciones de luz” y “bandazos” hace pensar en los rayos solares que aún persisten en penetrar por entre los nubarrones. La presencia explícita de la lluvia, completan el cuadro general de una tormenta eléctrica en progreso. Fenómeno constituido por rasgos esencialmente dinámicos, la tempestad representa plenamente lo terrenal, lo sujeto a cambios, el fenómeno sometido a la fugacidad. De los fenómenos naturales que acaecen en el mundo, no hay otro tan voluble y efímero como la tormenta eléctrica. En oposición a este contexto, se imponen las imágenes de la inercia. Ante las “lluvias que resbalan” aparecen las “alas inmóviles” y la “esplendidez fija” que son imágenes del albatros en su vuelo detenido, superando firmes, la tormenta. Este contraste pone ante el lector la dicotomía entre el espacio de las apariencias fenoménicas donde todo es perecedero y el espacio de las esencias inmutables. Con la expresión en mayúsculas “ALAS INMÓVILES”, ya antes proferida, Terán está indicando cuál de ellos se privilegia. La presencia de las “alas” como metáfora del albatros, especie de metonimia, configura un tipo de metáforas de las consideradas por Lakoff y Johnson (1995) como ‘de orientación’, pues ‘ala’ simbólicamente conecta con el cielo, “el estado elevado por encima del mundo de los humanos mediante la ligereza de las plumas” (Biedermann, 2013, p. 22). Por otra parte, las “alas inmóviles” anunciarían una paradoja por unir elementos aparentemente contradictorios que, no obstante, podrían revelar una verdad que esconde el verdadero simbolismo trascendente del viaje del albatros.

“Reciedumbre de lo blanco” es otro poema en el cual se hace referencia al vuelo inmóvil de los albatros que simboliza la experiencia trascendente y

atemporal. Efectivamente, hay un brote de metáforas tales como “círculo de fecundidad inmóvil”, “reciedumbre de lo blanco”, “muñones esenciales” “constancias ávidas” o “divisa de tela abierta”, en las cuales se advierte un despliegue de alabanzas al hecho mismo del vuelo inmóvil.

Cada uno en su círculo de fecundidad inmóvil.
Alas de punta a punta como reciedumbre de lo blanco
de lo a constancias ávidas: estar,
abrir muñones esenciales para saberse en fortaleza. (Terán, *ibíd.*, p. 211)

La tradición otorga al círculo la cualidad de simbolizar la perfección, el cosmos o el hecho divino. Al respecto, escribe Chevalier (1986): “Según textos de filósofos y teólogos, el círculo puede simbolizar la divinidad considerada, no solamente en su inmutabilidad, sino también en su bondad difusiva como origen, subsistencia y consumación de todas las cosas.” (p. 301). La imagen es estática aparentemente y se refiere a la experiencia de los albatros que los convierte inagotablemente uno con el infinito. Mas también “fecundidad” implica un movimiento de creación dinámica que dimana de la unión amorosa enunciada al final del poema. Se hace también referencia a la magnífica envergadura de sus alas extendidas, en donde el color del blanco es particularmente notable. Pero estas alas plenamente extendidas sólo tienen sentido en la medida en que insisten en la fecundidad inmóvil. Los vocablos utilizados por Terán tales como “constancia”, o el verbo en infinitivo “estar” que lo exime de su condición temporal, continúan anclados en el campo semántico de una inmovilidad *sui generis* que es la del vuelo. Mirada desde el contemplador, este vuelo se percibe fijo aunque sea vuelo, vuelo indetenible, puro.

El poema concluye con estos versos en donde se insinúan otros vuelos en términos metafóricos:

De punta a punta a punta acosos de si es posible otro vuelo
otra dulce manera de gemir en divisa de tela abierta. (Terán, *ibíd.*, p. 211)

Aquí se puede notarse una alusión a la posibilidad de vuelos más profundos. Los albatros podrían acceder a ese ámbito llamado “divisa de tela abierta”, en que las puertas de la percepción se amplían para fusionar lo uno y lo múltiple.

También puede verse, cómo esa otra dulce manera invita a tentar la “tela abierta” del espacio, siempre tentar y ser tentado. A través de metáforas de orientación, ontológicas (cuando se le otorga otra categoría a algo como considerar la cabeza como un recipiente donde nada nos cabe) y de campo. Los juegos también se hacen presentes en el poema denominado “Exultación y dibujo de ala”. Aquí se despliega una imagen del “albatros” durante el descanso, posado en el agua y guarecido en su propio cuerpo. Es entonces cuando el ave hace otro vuelo hacia el interior de sí misma y surge la iluminación que muestra lo indecible, lo que participa del *arretón* (lo inefable) y que es, siguiendo a R. Otto (1991), “...completamente inaccesible a la comprensión por conceptos.” (p. 14).

Escoges el juego. Te ocultas en plumones de axila insondable.
¡Cuánto cauce para la palabra no dicha!
¡Cuánta soledad en tiempos de lienzo!
Candelas corrigen trechos de incertidumbre.
Suenan el agua. Lloran un niño. Así se construye el instante.

ESTE INSTANTE.

Pero el ave, su estatuaria en el Hemisferio Sur...

(Terán, *ibíd.*, p. 208)

Es un momento de quietud: “Te ocultas en plumones de axila insondable”. Es un instante de silencio: “palabra no dicha”. Es una pausa para el aislamiento. “soledad en tiempos de lienzo”. Por otra parte, el término “candela” evoca la luz de la vela que, al decir de Chevalier (1986), se suele asociar con “...la luz del alma en su fuerza ascensional, la pureza de la llama espiritual que sube al cielo, la perennidad de la vida personal llegada a su cenit.” (p. 1053). De la quietud emerge la iluminación repentina en donde se conjugan los más disímiles elementos tales como el sonido del agua o el llanto de un niño. El poema, sin descartar la presencia de fino erotismo, finaliza con un verso en el cual se insinúa la presencia inmóvil del ave justo en un lugar geográfico del planeta.

La metáfora se construye con una imagen con significaciones relativas a la inmovilidad. “Estatuaria” es un sustantivo cuyo significado remite al arte de hacer estatuas. Estos objetos son por naturaleza de carácter fijo y estático. El albatros vuela, pero a la vez está inmóvil como una estatua, a la mirada imperceptible del

vuelo desde la lejanía. El fondo sobre el que destaca su figura son los vastos mares y los infinitos cielos del sur. Con este recurso metafórico, Terán desea ubicar al lector en un ámbito en donde pueda captar la unión de los contrarios.

Hay otro poema titulado “Ámbito de collar rojo” en donde la metáfora es ostensible. Efectivamente, con la frase “collar rojo” se sugiere la presencia de una realidad incorpórea en donde se lleva a cabo la unión del alma con lo sagrado.

Ámbito de collar rojo. Dolerse en collar rojo. Aquí, abajo.
Numerosas primaveras, veranos, protegidos por la misma niebla,
librados a vecindad igual y distinta. Un mismo vuelo.
Igual rozadura entre una y otra distancia.
Dos en avance y volver atrás
NO CONFUNDIR ESTACIONES SECRETAS.

(Terán, *ibíd.*, p. 212)

En la esfera de la simbología, el collar representa la fusión de los contrarios en donde se verifica siguiendo a Cirlot (1992) “...un estadio intermedio entre la desmembración aludida por toda multiplicidad – siempre negativa – y la verdadera unidad de lo continuo.” (p. 142). Asimismo, el adjetivo rojo remite al color atribuido por los alquimistas antiguos a la piedra filosofal pues tal como lo plantea Chevalier (1986), posee el fuego celestial (color rojo) que purifica el alma. El color rojo le otorga características especiales pues “Se la llama también ‘absoluto’, carboncito o carbúnculo precioso; no sufre ninguna impureza cerca de ella, antes lo transforma todo en pureza.” (p. 889). La imagen apunta a un espacio donde se fusiona el alma con lo Uno y lo heterogéneo al mismo tiempo. Las estaciones son múltiples y distintas a un mismo tiempo mientras se realiza el vuelo místico de la pareja de albatros. Por otra parte, el último verso, cuyos significantes se han trazado con la grafía en mayúscula, una vez más conduce a la exaltación del significado al cual remite. Así, la estación secreta es la imagen de ese estado, calificado de “supracósmico” siguiendo la terminología de Otto (1991), en el cual la experiencia vivida excede las esferas del pensamiento racional para quedar ante el misterio. La expresión “Dolerse en collar rojo” también sugiere que la fusión de contrarios representada por la prenda de ese color ocurre en un ámbito de carne viva. Nos dolemos en él mientras estamos “aquí

abajo” hasta que con el ascenso y a “igual rozadura”, ocurre la unión de los “dos en avance”. De esta manera se cumple una vez más el ritual mítico que se inicia como llama encendida en lo pasional sugerida por el rojo llameante.

En los ejemplos anteriormente analizados, se ha visto cómo la metáfora ha constituido el recurso a través del cual Terán ha querido trazar, hasta donde eso es posible, algunas de las dimensiones de la experiencia mística en el poemario *Albatros*. El ave en su vuelo inmóvil es presentada como la imagen que remite a la experiencia numinosa y erótica cuya naturaleza está más allá de las categorías del pensamiento. El persistente empleo de imágenes, construidas con adjetivos y sustantivos pertenecientes a campos semánticos opuestos entre sí, quiere proyectar en el lector la vivencia de lo “absolutamente heterogéneo”. Esta idea ha sido utilizada por Otto (1991) para aproximar a la comprensión racional hechos que rebasan esta clase de inteligibilidad y en tal sentido señala:

...este sentimiento de absoluta heterogeneidad, adopta formas superiores y más perfectas, las cuales ponen el objeto numinoso en contraposición, no solo con lo sólito y corriente, es decir, con la “naturaleza” en general – y por consiguiente lo hacen “sobrenatural” -, sino también con el mundo mismo, y por lo tanto lo elevan a la condición de “supracósmico” (p. 43).

La metáfora exhibe en el poemario de Terán una eficacia de alto calibre con el vuelo del albatros que se usa para revelar horizontes espirituales de difícil aprehensión. Este recurso, así como otros tales como la elipsis, la antítesis y otros relativos a los juegos del lenguaje, le permite a la autora organizar lo que en la investigación se ha denominado la retórica del vuelo. Y como toda retórica, su fin es producir un impacto en el receptor que, en este caso, es convocarlo para que participe de una experiencia trascendental. Fraguada desde las alturas y en el corazón de la inmovilidad, hay un espíritu que ansía la trascendencia a espacios místicos o espirituales.

La sinestesia es otra de las figuras frecuentemente usadas por Terán en *Albatros*. Este recurso es definido por Fernández (1975) de la siguiente manera: “Se llama sinestesia a la mezcla o intercambio de sensaciones –visuales, auditivas, olfativas, gustativas, táctiles – entre sí; y entre éstas y los sentimientos” (p. 111). De antiguo linaje, la sinestesia aparece, en la obra de muchos poetas pertenecientes a diversos movimientos literarios muy distintos entre sí. Se recurre

a los giros sinestésicos para expresar, aunque sea, de manera aproximada, esas honduras emocionales. Según Schraeder (1975), la sinestesia se ha utilizado desde antiguo para expresar la fusión mística, el contacto con el paraíso, la experiencia divina pues dicha vivencia tiende a trastocar los sentidos. Al respecto señala: “Entre las imágenes, metáforas y demás tropos que se ponen en juego cuando, a pesar de todo, a ese “no sé qué” hay que darle forma, las impresiones sensibles y sus variadas conexiones juegan un papel considerable” (p. 152) Desde esta perspectiva, cabe postular que Terán ha utilizado la sinestesia en los poemas de Albatros con el fin de inducir en el receptor la alteración de los sentidos producida por la experiencia mística. Así, en el poema titulado “Aligerarse, mandar”, se observa la presencia de un conjunto significativo de esta clase de imágenes:

Suaves aromas con apoyos hartos felices.
apuntalados por años y gestos a través del aligerarse, mandar,
cubrir gestos con tatuajes de calma,
porque se dice, se nombran plumajes pulidos por la intemperie.
Pero están edad y despegó. Este sabor de morir a trocitos.

(Terán, *ibíd.*, p. 201)

La expresión “suave aroma” asocia una percepción táctil con otra de carácter olfativo. Cuando se enlazan sensaciones de distintos registros se denominan sinestesias de primer grado. Si la percepción se asocia con un sentimiento, se denomina indirecta o de segundo grado: sería el caso de “tatuajes de calma” y “sabor de morir a trocitos”. Por otra parte, la secuencia de imágenes alude claramente al ave que se eterniza en medio de la felicidad – “apoyos hartos felices” - y a través de su vuelo inmóvil cuyos plumajes están “pulidos por la intemperie.” Asimismo, las palabras del verso final, - “Este sabor de morir a trocitos” también pueden asociarse con esos momentos vertiginosos en los que hay una muerte que preludia un renacer. La sensación táctil generada por la sinestesia, representa un goce que conduce a un desgaste saboreado mientras se experimenta una muerte “a trocitos”.

En otro poema que lleva por título “Todavía no reposo”, se encuentra también un conjunto de sinestesias avivando las metáforas que se han empleado para expresar nuevos matices en la existencia del “albatros”. Estas dimensiones a su

vez, insinúan estados del alma que pueden ser alcanzados por el ser humano. En este poema hay claras alusiones a la antítesis temporalidad-eternidad vivenciada como hecho natural y no como conflicto.

Reposar en no color, no aroma, tampoco caída o salvarse.
Iniciar descansos en ufanías de salud;
sufrimiento de rosa única vuelta hacia la juventud, deseos, últimos intentos de
belleza,
última, taciturna rosa-expresión ante un espejo recamado de propia imagen.
Imagen superpuesta a secuencia de escueto rango.
Rostro alguna vez cruzado por aves altísimas
como punto final de poema no escrito centrando la página.
(Terán, *ibíd.*, p. 205)

En la mayoría de los textos que integran el poemario *Albatros*, Terán destaca diversos aspectos relacionados con el ave en vuelo. Al poner en marcha la creación semántica, esta imagen se despliega en variadas y novedosas referencialidades. Esta imagen – es la idea aquí defendida - simboliza al ser humano en su búsqueda de absoluto y los diversos avatares por los que atraviesa durante esa aventura metafísica. Se trata de un yo poético destinado a leerse en soledad y en cosmos en perenne tensión. En este poema, pareciera interpelar directamente a ese ser humano ante su angustia por el paso del tiempo y su acción aniquiladora. El “color”, el “aroma”, los “descansos en ufanía de salud” representan los diversos espacios sinestésicos en los que tendemos a alojarnos en la vida sensorial de manera acomodaticia para no asumir el paso del tiempo. Sin embargo, la presencia del espejo pareciera devolver la propia imagen, y no engaña. Ella permite experimentar una transformación pues “...el alma acaba por participar de la belleza misma a la cual se abre” (Chevalier y Gheerbrand, *op. cit.*, p. 477). Así, es implacable ante la rosa, que en este caso impone su simbolismo como flor, es decir, como entidad de carácter perecedero por excelencia. El morir, en este caso, es la otra fase del vivir por estar ambas acciones siempre implicadas entre sí. Mucho más, cuando se trata de acciones orientadas a la trascendencia para lo cual hay que “aligerarse” y cumplir el mandato de la vivencia en ascenso.

Es importante destacar el papel que cumplen las sinestesias en la configuración metafísica de este poema para expresar estos simbolismos. Asociar una acción de

carácter corporal como la de “no reposar” a sensaciones captadas por los sentidos tales como el “color” o el “aroma”, da como resultado una sinestesia que resalta el carácter terrenal, sometido al tiempo y al temor de lo humano al contemplarse a sí mismo. Es harto conocido que no existen experiencias más fugaces que las captadas por los sentidos.

Al Terán calificar de “taciturna” a una rosa (“taciturna rosa-expresión”), se está ante ‘metáfora ontológica’ por conceptualizar un objeto o fenómeno de forma peculiar y ocasionar transgresión categorial. La rosa es un ser animado taciturno, pero también es “una expresión” lingüística que paradójicamente calla en el poema. Esto permite evocar el arte poética de Huidobro en sus versos “Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!/ Hacedla florecer en el poema”. Consecuentemente, su silencio es un elemento marcado que busca desafiar la inteligencia del receptor.

Se pretende, por otra parte, acentuar la tristeza que produce la acción corrosiva del tiempo que inevitablemente afectará la belleza de la rosa. Este sentimiento queda reforzado con la utilización eventual de una perífrasis eufemística también aplicada a la flor mencionada. Vale recordar que las perífrasis eufemísticas se utilizan generalmente para evitar referirse directamente a un sustantivo cuyo significado pudiera resultar incómodo. Pero también son empleadas para otorgarle mayor intensidad plástica a la expresión aludida de manera encubierta. En el caso del giro eufemístico empleado por Terán, al referir su yo poético como el de los “últimos intentos de belleza” se está aludiendo claramente a la edad proveyta que llegará inexorablemente. Se evita mencionar alguna palabra referida a la vejez pero al mismo tiempo queda resaltada la idea. Pero por otra parte, la poetisa sugiere que hay una posibilidad para trascender ese carácter pasajero e inestable de la vida terrenal y lograr la unión con la eternidad. Esto se expresa mediante unos versos en donde la sinestesia acentúa el carácter insólito de una experiencia de esa naturaleza. Efectivamente, cuando escribe: “Rostro alguna vez cruzado por aves altísimas/como punto final de poema no escrito centrando la página”, la imagen literaria se asienta en distintos sentidos. Se privilegia lo visual por la relación estrecha entre el acto de la escritura con letras que se cruzan en la mente del yo lírico como aves hasta llegar a centrarse en la página en blanco. Se daría cuenta de la experiencia estética cuando se refiere al vuelo, lo cual necesita de un

merecido reposo. Así, con la mente en blanco, sin color ni aroma, se llegaría al acto ontológico de la creación. Así pues, con estos versos, Terán recuerda que los albatros con su vuelo, aluden al momento en el cual el ser humano es tocado por la posibilidad de fusionarse con el ser absoluto. Las aves, en su vuelo de altanería, pueden conducir al ser humano más allá de sí mismo, más allá incluso de la creación poética, para lo cual, la metáfora de nuevo se hace presente.

En el poema titulado “Oficio áspero”, se constata la presencia de un conjunto de imágenes sinestésicas mediante las cuales, Terán ensaya darle forma, palabra, imagen a lo que no es concebible en términos de la cotidianidad humana.

Para vuestra paz os ofrezco hoja rebrillando en lo oscuro;
sitio acodado en tarde humilde sometida a mi espejo
a mis hombros severamente anohecidos
poblados de aves que pertenecen a la luz distante: TAMBIÉN
VUESTRA LUZ.

Luz poderosa usada en meses vivos, en tactos vivos,
en sequías de oficio áspero sobre cotoperices y xerófilas,
sobre quietos cúmulos de aliento, no consolando,
solamente NO HERIR.

(Terán, 1992, p. 43)

Efectivamente, las frases “tarde humilde”, “hombros severamente anohecidos”, “luz distante”, “luz poderosa”, “meses vivos”, “tactos vivos”, “oficio áspero” y “quietos cúmulos de aliento”, irrumpen como una efusión de imágenes sinestésicas que quieren manifestar un estado de la conciencia alejado de las percepciones comunes. El texto en conjunto pareciera desplegar un gesto de entrega expresado por una conciencia, a una instancia superior o simplemente para el lector. La oscuridad y el brillo, la penumbra severa y la luz otorgada por las aves, son exteriorizaciones, en términos lingüísticos, de instantes extáticos experimentados en el gesto de entrega. La vivencia es excepcional, los sentidos se desajustan por lo tanto se hace posible la armonización de los contrarios. A esto se le suma la utilización de las versales para referirse a la luz divina, la luz de los albatros en vuelo. Finalmente, Terán alude al tema de la luz que aniquila en el suceso extraordinario de la visión mística, pero una vez más para oponerse a lo que tradicionalmente se suele experimentar. En este caso, esa luz no es asumida

como transverberación; por el contrario, se supedita a ella de manera apacible, tal como se fusiona la luz del sol con la vegetación terrestre.

En suma, en estos textos, Terán persiste en utilizar la construcción fragmentaria del discurso, la supresión de elementos sintácticos de conexión, el contrasentido de la paradoja y la yuxtaposición de imágenes metafóricas y sinestésicas. Esto genera una escritura enigmática basada en ostensibles anomalías en los diferentes planos lingüísticos. Cabe conjeturar que, al usar este haz de estrategias retóricas, la autora intenta aproximar al lector a la confusión de los sentidos que produce la experiencia mística.

4.2.2. La elipsis o estilo nominal

Otro de las figuras retóricas presente en Albatros es la *elipsis* la cual es definida por O. Ducrot y T. Todorov (1991) como: “Supresión de uno de los elementos necesarios para una construcción sintáctica completa.” (p. 319). Asimismo, P. Fernández (1975) indica que este procedimiento: “...suprime elementos de la frase (sin perjuicio de la claridad), dotándola de brevedad, energía rapidez y poder sugestivo.” (p. 37). Se trata, en suma, de una figura articulada a un deseo de depurar las ideas, cincelar los afectos, aligerar sus expresiones. Su sortilegio reside en desterrar del discurso poético, algunas categorías gramaticales cuya presencia lo tornan pesado.

Afirma H. Friedrich (1974) que la elipsis es una de las técnicas más utilizadas por los poetas contemporáneos para articular la nueva visión que se tiene tanto de la expresión lírica, como del mundo en general. Según este teórico, la estructura de la escritura poética de los tiempos modernos es disonante ya que somete al lenguaje a un tipo de expresión nunca antes desarrollado en la expresión lírica anterior. Conectados históricamente por una unidad indisoluble, significantes y significados poéticos habían sido por tradición, el medio a través del cual se daban a conocer los diversos estados del alma. Con la lírica moderna, el poema ya no quiere aludir a ningún tipo de realidad objetiva o subjetiva en los términos de familiaridad tal como la tradición acostumbraba. Se verifica una ruptura entre la escritura y el referente que conduce a la disonancia, al hermetismo, a la carencia de sentidos que satisfagan el deseo de comunión espiritual del lector. En tal

sentido, el poeta de vanguardia se vale de diversos juegos lingüísticos novedosos para manifestar su rebelión contra la herencia poética que le legaba la tradición. A este respecto señala Friedrich lo siguiente:

Si el poema moderno se refiere a realidades – ya de las cosas, ya del hombre - no las trata de un modo descriptivo, con el calor de una visión de una sensación familiar, sino que las traspone al mundo de lo insólito, deformándolas y convirtiéndolas en algo extraño a nosotros (p. 23).

En relación con la supresión (elipsis) de determinadas categorías gramaticales en la construcción de la frase poética, Friedrich señala que ello contribuye a oscurecer la expresión y a hacer de sus significados algo casi ininteligible. Así lo explica:

La hostilidad de la lírica moderna a la frase, con su eliminación de los verbos, significa que los contenidos nominales expuestos, de lo que se concibe o de lo abstracto, no deben ser ellos mismos ni encauzados en una corriente de sucesos ni en cualquier tipo de temporalidad; es más, en casos extremos ni siquiera aparecen relacionados entre sí (p. 201).

Las razones por las cuales los poetas pertenecientes a la lírica de vanguardia escriben de esta manera son múltiples y sobre ello se ha escrito en abundancia. Sin embargo, en esta investigación se plantea que, aun cuando Terán utiliza estos mismos mecanismos lingüísticos, sus razones son otras. Esto será explicado mientras se avance en la interpretación que se haga de dichos recursos en el poemario *Albatros*.

En el poema llamado “Diligencias de tactos”, es ostensible la elisión de verbos conjugados, de artículos y signos de interrogación.

Punzante dejo con diligencias de tacto:
cómo separar ave de su primera semejanza,
su primer extravío a brisote puro,
a puro cabeceo de también desgredada en rumor circular.
Ocupada en deseos grandes: rosa de holganza
o cuidadosa sutura entre ayer y hoy
cuando ayer es velamen de retorno
y hoy, un pequeño nudo de indecisión y renuncia. (Terán, 2014, p. 209)

En el poema la omisión de verbos es una constante. Apenas hay uno solo conjugado – el verbo ser – que le da sentido en términos sintácticos, a la subordinada adverbial que da relieve al contexto temporal del carácter mítico del poema: “cuando ayer es velamen de retorno”. Asimismo, no aparece el signo de interrogación aun cuando se puede inferir la presencia de la pregunta por el elocuente “cómo” acentuado al inicio del segundo verso. Por otra parte, se suprimen casi todos artículos verbalizando apenas el indeterminado “un” al final para dar cuenta de la indecisión nunca precisa del no iniciado. Para construir enunciados en gramática castellana se sigue el régimen sujeto-verbo-predicado, complementos del predicado, independientemente del lugar que ocupen esos componentes. No obstante, Terán logra construir el poema casi en su totalidad sobre la base del uso de sustantivos y algunos indispensables adjetivos, con lo cual exhibe un depurado estilo nominal. Para Friedrich (1974), esta manera de escribir traduce un intento de reproducir una realidad cuyos elementos coexisten de manera simultánea y eternamente. Por ello se suprimen las categorías gramaticales que establecen el orden lógico y temporal del discurso (pp. 153-154).

Siguiendo esta línea de reflexión se pudiera interpretar este poema de Terán como una descripción del momento en que el pequeño albatros se entrena en el vuelo. Hay al comienzo del viaje iniciático, pereza y rapidez en el primer acto de volar, de allí la repetición de los adjetivos “primera”, “primer”. Esto significa asumir la aventura del desplazamiento por el viento. Hay un regocijo en continuar siendo el ave que renace una vez emprendido el vuelo: “cuidadosa sutura entre ayer y hoy”. Todo se resuelve en presentar, tras emprender el primer vuelo, un renacimiento: el *ayer* igual a velamen, símbolo del hálito creador, Cirlot (op.cit. p. 457). Pero también en indicar cómo el hoy es la vida que se continúa de manera imperecedera pues en el nudo está implícita la señal del infinito. Esta sucesión de imágenes hace recordar otro poema dedicado también a un ave: la *Oda a un ruiseñor* de J. Keats (1997). Una vez más se encuentra una alusión a la Eternidad a través de la imagen del ave, esta vez inaugurando los primeros aleteos.

La elipsis se encuentra, de manera llamativa, en el poema que lleva por título “Envase de oración primitiva” cuya estructura se constituye casi en su totalidad por sustantivos y adjetivos calificativos. Se han suprimido artículos, adjetivos

determinativos y verbos conjugados, excepto en el último verso que es el único en donde hay un enunciado verbal expresado de acuerdo con las reglas canónicas de la sintaxis.

Tempestad envasada en profundidades de oído.
Ozono núbil como malla de urdimbre elogiosa.
Cintillo, suficiente de rito oscuro, en alto de cienes.
Crujida y tensar de arco con poderes de aire.
Luego, fruta viciosa de tanta miel. Oh! felicidad de roce.
Virtual presencia de ave en fondo de ojo
para decir: ¡HE TOCADO EL VIENTO! (Terán, 1992, p. 99)

La supresión de verbos conjugados y su sustitución por infinitivos y participios transformados en sustantivos, tales como “crujida” y “tensar”, colabora para crear un estilo plenamente nominal. Se puede decir lo mismo de la sustantivación de adjetivos como en el caso del vocablo “alto”. Al no existir la presencia de verbos conjugados que le impriman dinamismo al discurso, se tiene el efecto de estar ante una realidad abstracta, ambigua, estática, atemporal. Y serán los sustantivos transmutados en imágenes, los que le darán corporeidad a este ámbito percibido como fuera del mundo terrenal. Se observa un repujado ontológico creado a costa de un lenguaje minado de metáforas que suprimen lo sobreentendido por el lector. Esto dejaría ver las costuras al tejido de palabras del “envase de oración primitiva”. Los dos primeros versos aluden al escenario natural del albatros: cielos con tempestades que alcanzan a las “profundidades de oído”. Pero el tercero, permite pensar en una metamorfosis que se opera en el ave cuando se corona con ese “cintillo” en un “rito oscuro” para situarla en la apoteosis o fin de la aventura. Es pertinente recordar a este respecto, lo que simboliza, siguiendo a Cirlot (op. cit.) ceñirse una cinta circular: “Las cintas circulares, anudadas,...como también las coronas de flores, son símbolos de la inmortalidad por su forma de círculo” (p. 130). El cuarto y el quinto verso aluden al gozo del vuelo que ya ha puesto al albatros, en situación de vencer el aire en unión con el Todo. Esta idea se refuerza con los últimos versos, cuya interpretación conduce a ver al ave participando de la omnipotencia del “ojo frontal” de la deidad, (Cirlot, p. 340). Finalmente, se observa la utilización de letra mayúscula para dar a conocer el único acto de habla asertivo de vanidad por alcanzar la fuerza elemental del viento. Además, verifica

hundirse en tramos de desaliento. O caer.
Unirse a caída de vuelos... (Terán, 2014, p. 206)

En este caso, la supresión de verbos conjugados es absoluta; tan solo aparecen infinitivos que permiten dar cabida a la secuencialidad del accionar del verbo. Asimismo es notoria la inexistencia de adjetivos determinativos o de alguna clase de artículo. El poema se sostiene sobre la base sustantivos entrelazados por preposiciones y conjunciones. Se ha abandonado de manera categórica la oración enunciativa, articulada con arreglo a la sintaxis tradicional. En consecuencia, el texto compuesto en clave nominal, luce discontinuo, fragmentario, desconcertante para la lectura habitual.

El lenguaje escrito es un medio de expresión que, por su propia naturaleza, debe seguir un encadenamiento lógico para ser inteligible. Las reglas sintácticas a través de las cuales se organizan sus componentes permiten lograr dicha coherencia. Hay una mutua correspondencia entre el pensamiento racional y el lenguaje estructurado gramaticalmente. La estructura interna que subyace en los idiomas traduce, con pocos problemas, el discurso del conocimiento, el de la narrativa de sucesos, el de la descripción de fenómenos o el de la exhortación. En el ámbito de la poesía, cuando se trata de expresar complejos estados del alma o experiencias que rebasan la lógica de la no contradicción y del sentido común, surgen las dificultades pues la gramática deviene en instrumento usado con fines estratégicos. Hay un deseo de fijar la experiencia, de encontrar la palabra pura para expresar el alto vuelo del alma, que se torna cada vez más imperceptible mientras más alto se remonta. Entonces, el poeta y el místico recurren a la quiebra del lenguaje para manifestar, aunque sea pálidamente, lo que es, en último término, inexpresable. Tal es el caso de los textos pertenecientes al poemario *Albatros*. En ellos, Terán lidia con el castellano para comunicar una *Stimmung*, palabra utilizada por J. Pfeiffer (1971) para indicar la conmoción que produce el contacto con el hecho poético. A este respecto, este autor señala:

Tal es la virtud de la poesía: revelar el ser de la Existencia no como algo pensado en general, sino como algo que se ha vivido una única vez; no como una cosa en la que se medita abstractamente, sino como un ser concretamente contemplado. Y esto es lo que nos da la poesía: atemperada

iluminación del ser y poetización imaginativa del ser en el seno del lenguaje plasmador (p. 177).

Con arreglo a esta idea de Pfeiffer (1971), se puede afirmar que en el poema “Equilibrio insomne”, Terán se ha valido de este discurso fragmentado sintácticamente pero pleno de sustantivos, para exteriorizar una vivencia que roza con el ámbito de lo divino.

Acercarse, ya sin aliento, a congoja súbita.
A vacío de ala en su paisaje íntimo, no coloreado;
mejor ciudad traspasada de túneles, acogidas de reptantes vigilias
a hollines escurridos por grietas de misma sombra.
Acercarse y no saber si es ida y vuelta, detenerse o seguir.
Calzar distancias
sin olvidar sitio
como dignidad y sosiego. (Terán, 1992, p. 123)

El albatros vacila “Acercarse y no saber si es ida y vuelta, detenerse o seguir.” No sabe cuál camino tomar: si el entregarse al mundo terrenal o continuar su vuelo de altanería hacia el Infinito. Lo mundano estaría simbolizado por la “ciudad con túneles”; los seres humanos con sus grandezas y miserias, es decir, las “reptantes vigilias”. Lo transmundo, es esa instancia no nombrada pero que es sugerida como el lugar de su verdadero hogar. Puede que descienda pero “sin olvidar sitio” ya que lo asume “como dignidad y sosiego”.

“Indecisiones y trofeos” es un poema en donde la notoria elisión de los artículos ocasiona que los sustantivos adquieran brillo pues son ellos los principales portadores de múltiples juegos simbólicos. Una vez más el texto ofrece una disyuntiva pues parece oscilar entre un apostar por “trofeos” terrenales (“enclavados en muros miserables”) o la elevación espiritual simbolizada por el “humo”, sustantivo de inusual aparición.

Trofeos enclavados en muros miserables.
Acaso sueño borre semejanza con manos de humo,
manos elevando ofrendas también de humo,
humo de pezuñas ennoblecidas por holocaustos y vencimientos,
por recatos en actuar y saber de honduras,
acomodos y balanceos de cuello gestual,
sosteniendo sonrisa niña ocurrida un último junio. (Terán, 1992, p. 111)

El humo es, según Chevalier (1986), una imagen que remite a “las relaciones entre la tierra y el cielo” (p. 585). El humo, en el caso del poema que nos ocupa, aparece como una vía de acceso hacia las alturas. Es un humo que antes fue mano y dedos, para dejar atrás el mundo terrenal simbolizado por los “muros miserables”. Es un humo pleno de vida y nobleza que se despliega tras el sacrificio (holocaustos) de lo corpóreo. Es un humo que ha vencido la carne (“vencimientos”) y se convierte en sabiduría (“recatos en actuar y saber de honduras”). Es un humo que, finalmente, se transforma en sonrisa de niña como último estadio de la felicidad absoluta. Con la elipsis de los artículos y los verbos conjugados, los sustantivos adquieren la potencia necesaria para expresar una experiencia normalmente inenarrable. En consecuencia, estaríamos ante un discurso aparentemente fragmentario en el que predomina el estilo nominal. En su *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Wolfgang Kayser (1992) afirma que este estilo fue muy utilizado por el simbolismo francés. Así lo explica este autor:

Vino a ser punto de partida para las investigaciones sintácticas el gusto por las llamadas “construcciones nominales”, es decir, construcciones en que el elemento verbal se suprime a favor del nominal. No es raro encontrar en poetas simbolistas decenas de versos e incluso poemas enteros en que, en las frases principales, falta siempre el verbo (p. 193).

Similar opinión sostiene H. Friedrich quien describe de manera más exhaustiva los rasgos estilísticos del simbolismo en general. Terán incursiona con osadía y destreza en el diseño del poema simbolista con el fin de obedecer a una intencionalidad muy específica. Se trata de esbozar la experiencia mística, de dar cuenta de la existencia del Absoluto y de ratificar la presencia de una realidad numinosa a la que el alma se entrega a través del vuelo del ave.

4.2.3. Paradoja

En muchas de las construcciones lingüísticas presentes en los textos de *Albatros*, se puede apreciar la presencia de la figura retórica denominada paradoja. El término procede del griego (*paradoxon*) que quiere decir todo lo que está lejos o fuera de la opinión común. En la paradoja aparecen conceptos aparentemente

contrarios entre sí y por ello se parece al oxímoron. Lo que parece absurdo se torna razonable o se transforma en una verdad. H. Beristáin (1995) la define en estos términos:

Figura de pensamiento que altera la lógica de la expresión pues aproxima dos ideas opuestas y en apariencia irreconciliables, que manifestarían un absurdo si se tomaran al pie de la letra...pero que contienen una profunda y sorprendente coherencia en su sentido figurado (p. 380).

La aprehensión de la complejidad del ser, la vivencia de la pasión amorosa, la experiencia mística, todas estas experiencias indican estados del alma complejos. Por lo tanto, su expresión en términos de lenguaje escrito, ha de elegir recursos apropiados que reflejen tales laberintos anímicos y la paradoja es uno de ellos. En su estructura semántica se encuentran, según Beristáin (1995), elementos que están en “oposición irreductible” tanto en lo que respecta al aspecto léxico como al contexto: “...por lo que su interpretación exige apelar a otros datos que revelen su sentido, y pide una mayor reflexión” (p. 380).

La paradoja por su propia naturaleza contradictoria aparece cada vez que se desea reflejar lo absurdo o, como indica Ferrater Mora, lo pre-racional (p. 367). Con la paradoja hay un intento por darle forma a la idea de la *coincidentia-oppositorum*. Concebida por el ser humano para expresar la vislumbre de la realidad última y el sentimiento de plenitud experimentada ante su contemplación, con esta idea se intenta trascender las limitaciones de su condición temporal y espacial. Al contener una estructura paradójica desde el punto de vista sintáctico y semántico, el oxímoron se presta para expresarla. Terán despliega en *Albatros*, una retórica que va en esa dirección. A partir de la imagen del vuelo inmóvil del ave y sus diversas incidencias, la poetisa convoca al lector a participar de ese estado paradójico propio de la experiencia mística. En tal sentido, son varios los textos de la obra mencionada en los cuales, asoma de manera recurrente a esta figura.

En el primer poema titulado “Albatros”, como la totalidad de la obra aparece la imagen del vuelo inmóvil: “Duermen en el aire. Levitan en aires...” (Terán. 2014, p. cit. p. 195) En observaciones hechas por ornitólogos sobre el comportamiento de los albatros, se señala que estas aves son capaces de surcar el cielo por largo

tiempo sin necesidad de mover las alas. Con asombro se escribe, en una *Historia Natural* (1874) de linaje decimonónico, sobre el vuelo del albatros en estos términos:

Bello espectáculo es...ver á esta magnífica ave, llena de vigor y gracia, al par que dotada de una fuerza excepcional, cruzar el espacio inmenso. Apenas se nota un movimiento de las alas después que al primer impulso se remonta por los aires el poderoso albatros (p. 454).

Las características de ese vuelo ha hecho surgir la leyenda según la cual, el albatros duerme en el aire. A la vista parecieran estar estáticos aun cuando se sabe, que están en pleno desplazamiento aéreo y esta aparente quietud hace pensar en estado de somnolencia. Pero el “albatros” de Terán, es un ave simbólica, una entidad perteneciente a la esfera de la imaginación, una efigie construida por la palabra poética y tiene todo el derecho de perpetuar su leyenda de ave dormida en pleno vuelo. El albatros duerme y a un mismo tiempo se desplaza por los aires. La imagen es retomada en toda su plenitud y la modela lingüísticamente como paradoja para expresar la vivencia mística de lo uno y lo múltiple.

En el poema “De vuelos y vecindad de palabra”, se encuentra otra paradoja a través de la cual Terán hace una descripción de la naturaleza del vuelo propia del albatros: “Vuestra arrogancia que alimenta obediencia y humildad verdaderas” (p. 198). Hay en estas frases una unidad léxica “arrogancia” asociada semánticamente a un determinado concepto mientras que las otras dos unidades léxicas que le siguen “obediencia” y “humildad” se inscriben en un concepto absolutamente contrario. Puede conjeturarse que la arrogancia alude a las prodigiosas alturas alcanzadas por esta ave en su vuelo. Es por esto que se puede calificar esta manera de desplazarse por los aires como “vuelo de altanería”.

Por otra parte, el hecho de mostrar la extensión de sus alas en toda su opulencia contra los cielos y la habilidad en la ejecución del vuelo siempre ha suscitado la admiración de quienes le han visto. La descripción de las circunvoluciones aéreas de los albatros es descrita en la *Historia Natural* (op. cit.) en estos términos: “En el ascenso y descenso, los movimientos parecen ejecutados por una misma fuerza, sin que intervengan los músculos; roza casi cerniéndose el timón de los buques, y lo hace con una osadía increíble.” (p. 454) Pero al mismo

tiempo, la altivez de ese vuelo contiene la obediencia y la humildad ante las inclemencias de la naturaleza. El albatros posee el instinto para lidiar con el viento, las tempestades, la calma absoluta a pesar de sus osadías aéreas. Una bella página de E. Galeano (*Bocas del tiempo*, 2005) sobre estas aves, ilustra esta doble condición inherente asu vuelo:

Vive en el viento. Vuela siempre, volando duerme.
El viento no lo cansa ni lo gasta. Es de vida larga: a los sesenta años, sigue dando vueltas y más vueltas alrededor del mundo.
El viento le anuncia de dónde vendrá la tempestad y le dice dónde está la costa. Él nunca se pierde, ni olvida el lugar donde nació; pero la tierra no es lo suyo, ni la mar tampoco. En el suelo, sus patas cortas caminan mal, y en el agua se aburre.
Cuando el viento lo abandona, espera. A veces el viento demora, pero siempre vuelve: lo busca, lo llama, y se lo lleva. Y él se deja llevar, se deja volar, con sus alas enormes planeando en el aire. (p. 202).

Estas características del vuelo del albatros también las consideran Terán, y las toma como punto de partida para cincelar, en términos simbólicos, el instante en que se experimenta la fusión mística del ser humano con el enigma de la ultimidad y para ello se vale de la expresión paradójica “arrogancia/humildad”. En él se insinúa la aspiración humana por trascender el tiempo y espacio lo cual puede considerarse un gesto de arrogancia. Asimismo, el abandono de sí mismo, el anonadamiento ante la luz divina, el advenimiento del “sentimiento oceánico” de ser-uno-con-el todo, sería el momento de la “humildad verdadera”.

Se encuentra en el poema “Sumisiones y barro pálido” una construcción paradójica a través de un sustantivo resaltado por un adjetivo calificativo.

Es posible bajar rama florida hasta el suelo, tal vez no amado,
Ni limpio, ni dispuesto a recibir brazadas de quien sí reconoce,
Palpa rostro de barro pálido como remedo de poniente, sin tregua ni aviso,
Para borrarse (rostro) en luz apenas reconocida; Luz de dado. Uno solo.
¡Siquiera albatros abriendo puertas de aire, de soledad incorruptible!

(Terán, 2014, p. 202)

Efectivamente, desde el punto de vista semántico, la frase “barro pálido” constituye una contradicción pues el barro suele ser una sustancia de color oscuro y el adjetivo pálido remite a cualidades distintivas tales como “incoloro”,

“desvaído”, “blanquecino”. Con esta construcción paradójica se relaciona otra expresión significativa presente en el mismo texto: “luz de dado”. Estas combinaciones lingüísticas parecieran sugerir la descripción, hasta donde eso es posible, del momento final que se revela tras la ascensión espiritual. Palpar el rostro de barro pálido es el embeleso de la contemplación divina tan parecido al “éxtasis de harta contemplación” de San Juan de la Cruz.

La paradoja analizada se encuentra en el tercer verso y encuentra su complemento en la metáfora de la luz que Terán encierra en la frase “luz de dado”. El dado tiene forma de cubo; según Cirlot, el cubo es el equivalente del cuadrado entre los sólidos y ambos simbolizan la idea de lo estable y lo permanente (p. 159). En esta luz de dado se estaría encarnando la luz eterna y única ante la cual se tiene la experiencia última de la iluminación.

“Ramo de ofensa” es otro texto que ofrece una expresión relacionada con la acción paradójica del “caer en el vuelo”.

Suplicio sin ofensa, sin ramo de ofensa como saludos y apresurados acasos:
Acaso pasto o trono de calamidad. Acaso desistir,
Hundirse entramos de desaliento. O caer.
Unirse a caída de vuelos... (Terán, 2014, p.206)

Volar es un movimiento que hace pensar en una elevación; se vuela siempre hacia arriba. Pero ya se ha dicho antes que esta acción es, en el texto de Terán, un símbolo de ascenso espiritual para lograr la fusión con la Eternidad. Y a ese estado de perfección se llega a través de un previo abandono de sí mismo, de una “caída” en la nada o de un anonadamiento. Esa caída es un momento oscuro que ya en sí mismo contiene la iluminación. A propósito de esta vivencia, E. Cross (2006) la compara con una noche y añade lo siguiente:

Esta noche es, en principio, una etapa espiritual. Se ha comparado con lo que tiene que pasar una oruga para convertirse en mariposa: es la prisión de la crisálida, el encierro mental, la sequedad, el desabrimiento, el estancamiento aparente, el vacío, el sinsentido. Allí se gesta, sin embargo, el gran logro espiritual posterior, el estado de perfección (p. 75).

Descrita así, en términos objetivos y utilizando el lenguaje que necesariamente es secuencial, pareciera que la experiencia se despliega por etapas. Pero se sabe

que no es posible expresar una vivencia de elementos simultáneos como lo es el hecho místico. No obstante, cuando Terán emplea la expresión paradójica “Unirse a caída de vuelos...”, pareciera acercar al lector a ese momento de prodigios espirituales.

En el poema “Voluntad de grito rasgado”, se observa otra construcción paradójica, esta vez creada mediante la forma verbo-sustantivo:

“Gozan de tempestades como creaturas de linaje sagrado”

(Terán, 2014, p. 207).

La frase se refiere al comportamiento que suelen tener los albatros durante las tormentas. De acuerdo a las observaciones de los naturalistas, estas aves parecieran cobrar fuerza en el vuelo, desafiar el peligro de los temporales, solazarse de manera lúdica ante las lluvias, olas marinas, relámpagos y truenos, propios de esta clase de fenómenos climáticos. Este dinamismo que se despliega entre distintos elementos de la naturaleza, es descrito *Historia Natural* (op. cit.) con fascinación en los siguientes términos:

Es realmente interesante observarle en tiempo tempestuoso; vuela entonces tan pronto en la dirección del viento, como lo contrario, y parece feliz en medio de las olas embravecidas por el huracán...Algunos pretenden que jamás se cansan y que cuando va contra el viento es cuando avanza rápidamente y sin esfuerzo. (p. 454).

Con la contradicción presente en el hecho de “gozar” de un fenómeno tan perturbador como lo es una tempestad marina, Terán está simbolizando la lucha espiritual que el ser humano experimenta en la búsqueda de la iluminación. La vivencia mística, la intuición de ser absoluto e infinito desde la nada del ente es un camino colmado de dificultades similares a una tempestad. Sin embargo, como “creatura de linaje divino” que es, se siente con derecho a conquistar ese infinito. En consecuencia, se enfrenta con embriaguez a las tempestades del alma porque sabe que, sólo de esa manera, puede alcanzar la auténtica sabiduría.

“Afilada contienda” es un poema en cuyo título se puede entrever ciertas tonalidades un poco distintas a las encontradas en los textos anteriormente estudiados. Efectivamente, Terán alude aquí al albatros en tierra, inmerso en la disputa con los diversos elementos que entorpecen su existencia. El ave no está en

el cielo y el aire sobre los cuales se destaca en su vuelo inmóvil. Su desplazamiento desmañado y ofensivo es terrestre lo cual es ajeno con respecto a su naturaleza aérea: “Andadura sin línea recta es posible y cansa”. Pero es en el quinto verso donde se encuentra de manera más acentuada la aflicción, la cual adquiere fuerza por el uso de la paradoja: “sin tener ave para el vuelo de trazo invisible”. El sustantivo “trazo” alude a un concepto captable a través del sentido de la vista el cual se opone al adjetivo “invisible”, es decir a lo no perceptible por ningún sentido. La expresión “trazo invisible” remite al vuelo inmóvil ya que cuando el albatros está desplazándose por los aires sugiere un trazo impalpable solo captable por medio de la imaginación. El poema finaliza con una coda plena de sustantivos que van definiendo, de manera más ostensible, el matiz melancólico del cual está instilado:

Entonces te escudas en flor sujeta a cambios:

(¡oh! la trastornada sonrisa de ahora).

Es pues, soledad o nada más usar pañuelos para despedirse
de NADIE? (Terán, 2014, p. 213)

De acuerdo con lo expuesto por Cirlot (1992), la flor es el símbolo de la fugacidad de las cosas. Esto se une a la frase “sonrisa trastornada” que no alude precisamente a la felicidad sino a cierto tono irónico surgido en medio de una vivencia ingrata. Finalmente, aparece un pañuelo que bien puede asumirse, según el autor antes mencionado, como el velo que oculta la luz dimanada de las eternidades. Este poema en suma, podría ser interpretado como una alusión al estado espiritual humano, que aún se encuentra preso por la temporalidad terrenal. Incapaz de realizar el vuelo inmóvil, sonriendo de amargura e impedido por el velo encubridor para deslumbrarse por el *mirum*, el ser humano entra en contienda consigo mismo en su deseo de trascenderse.

En el poema de título “Peldaños de luz”, se encuentra una construcción paradójica articulada sobre un enunciado en el cual, al sustantivo-núcleo del sujeto se ha dotado de un rasgo semánticamente opuesto a lo que se afirma de él en el predicado. Obsérvese la figura en el contexto del poema:

Duelen las alas en ceremonias de amor.
Hembra en tinieblas cómo te ajustas a peldaños de luz.
(Mucho de seda a fuerza de niebla alta,
de pulmones cimbrados de altura
no en recuerdo, sino hoy, aquí mismo). (Terán, 1992, p. 107)

Efectivamente, al vocativo “hembra” se le yuxtapone la locución adjetiva preposicional “en tinieblas” y al mismo tiempo se predica que se ajusta a “peldaños de luz” que sería otra locución adjetiva preposicional. La construcción paradójica se activa en este caso, cuando se asocian términos de significación opuesta – tinieblas/luz - presentes en tales locuciones. El texto insinúa visiblemente la complicada danza de cortejo que realizan los albatros antes de aparearse. Aparece el término “seda” que generalmente se asocia, al menos en el discurso lírico, con el lujo, la sensualidad y el placer erótico. En estos rituales de requiebros, el albatros destina una gran cantidad de tiempo en desplegar todas sus estratagemas para poder aparearse con el albatros hembra elegida. Un estudio sobre el comportamiento de estas aves en el acto reproductor se describe de esta manera en *Albatros de laysan (Phoebastria immutabilis)*

Es una especie gregaria que forma colonias de anidación y presenta una compleja conducta de cortejo, que comprende 25 diferentes conductas y 8 vocalizaciones conocidas... Las parejas, una vez consolidadas, se mantienen generalmente de por vida... Las aves que se aparean por primera vez y las no-reproductoras se reúnen en áreas en donde llevan a cabo una "danza" característica de la especie. (p. 4).

<http://bios.conabio.gob.mx/especies/8014171.pdf>

A partir de esta descripción se pudiera inferir que la “hembra en tinieblas” es el ave que aún no es conocida por el macho. Lentamente, mientras él realiza el rito para la búsqueda de su pareja eterna, mediante la danza y el canto, aparece ella entre muchas otras. Es entonces cuando aparece la elegida, el albatros hembra que se “ajusta a peldaños de luz”. Desde las tinieblas del anonimato, surge la compañera con la cual pasará el resto de sus años en el vuelo perenne. Al interpretar en términos humanos los significados presentes en este poema, se podría orientar la reflexión hacia una de las aventuras más conspicuas que el ser

humano ha emprendido a lo largo de su existencia: la de experimentar la trascendencia a través del amor

4.2.4. Pregunta retórica

Se suele concebir la pregunta retórica como una figura de pensamiento definida en estos términos, por ejemplo, por Beristáin: “Figura de pensamiento por la que el emisor finge preguntar al receptor, consultándolo y dando por hecho que hallará en él coincidencia de criterio; en realidad no espera respuesta y sirve para reafirmar lo que se dice.” (p. 262). En otros términos, la interrogación retórica no busca indagar sino resaltar para convocar el asentimiento del oyente. Dentro de esta modalidad es como Terán emplea este recurso en el poema que lleva por título “Disposición a pozo limpio”.

Qué os ofrece, Señor de vuestro propio sigilo
la piedra limpia en mitad de palma de mano,
piedra pulida por reverencia de tactar leve,
piedra seca, piedra a destajo en este seguro amanecer
de un día más consagrado a solo imagen de vuelo dual
en oscura, perfecta insinuación.

(Terán, 2014, p. 203)

En este texto, la poetisa suprime el signo de interrogación pero la presencia del pronombre interrogativo “Qué” en el comienzo del primer verso, no deja lugar a dudas. La pregunta, cabe sospechar, va dirigida a lo más recóndito que habita en el ser humano, a ese “Señor de vuestro propio sigilo”. Y se refiere a una piedra calificada con varios adjetivos que sugieren atención inquebrantable: “limpia”, “pulida”. “seca” y trabajada sin descanso. En este juego de imágenes se puede vislumbrar una vez más las referencias al Ser último de la existencia. Según Cirlot (1992), “La piedra es un símbolo del ser, la cohesión y la conformidad consigo mismo” (p. 362). Es también: “...la unidad de los contrarios, la integración del yo consciente con su parte femenina o inconsciente...y, en consecuencia, es símbolo de la totalidad” (pp. 362-363). Se trata de una piedra que es al mismo tiempo una ofrenda asociada al vuelo dual del albatros en pareja. La pregunta reafirma que sí tiene sentido esta búsqueda existencial. Como lo señala la definición, este tipo de

interrogantes no espera respuesta. Es en última instancia, un enunciado afirmativo que apela, una vez más, a una estrategia retórica con el fin de obtener la aquiescencia del lector.

4.2.5. La enumeración

Otro mecanismo literario utilizado por Terán es la enumeración, recurso indispensable para los inusuales juegos del lenguaje a que obligan una estética del vuelo. Beristáin define la enumeración de esta manera:

Figura de construcción que permite el desarrollo del discurso mediante el procedimiento que consiste en acumular...expresiones que significan una serie de todos o conjuntos, o bien una serie de partes (aspectos, atributos, circunstancias, acciones, etc.) de un todo (p. 174).

Este recurso resalta en el poema que lleva por título “Secreto mínimo”. Una multitud de imágenes se suceden unas a otras y transmiten un ligero matiz pesimista, lo que sucede en pocos textos de *Albatros*. Efectivamente, la exégesis del poema nos permite afirmar que en los primeros cinco versos, la pesadumbre, el lamento, incluso el reproche están presentes. Los amplios espacios marinos así como el perfil de las aves enmarcado por el cielo parecieran haberse eclipsado junto con el perfil de las aves. No obstante, en los dos últimos versos se recobra la alegría pues el eco del albatros en vuelo se deja vislumbrar de manera discreta:

Vinieron, pisaron hueso y dejaron tierra al vivo.
Concertaron citas donde muerte y destino fueron a consuno.
Casas y patios plenos de frases cortas, últimas.
Aposentos con altares, humos de santos, tapicerías desbordadas.
Zapatos (los de él, los de ella) envasando pasos de sombra,
alegorías de seda por encima de enfranque y pies simultáneos.
Recias pisadas en contrapunto de aleteo fino.

TODO A MANO Y EN PROFUNDIDAD DE ESCUCHAR.

(Terán, 2014, p. 210)

El poema se ha estructurado mediante una serie de enunciados para formar un discurso en clave narrativa – “Vinieron, pisaron hueso y dejaron tierra al vivo” - y otro de orientación descriptiva – “Casas y patios plenos de frases cortas, últimas”. La acción principal ya no es el vuelo; todo conduce a intuir el acto de caminar.

Hay “pisadas”, “zapatos”, “calcetines”, “pies”, que se desplazan por un espacio cerrado y cargado de entidades – “Aposentos con altares, humos de santos, tapicerías desbordadas” - que impiden el libre desenvolvimiento del alma hacia instancias superiores. Esto causa congoja pues representa el momento en el cual aún la existencia se haya sometida a la acción disolvente del tiempo y a las limitaciones del espacio. El verso “Zapatos (los de él, los de ella) envasando pasos de sombra” es elocuente en este sentido pues allí se encuentra la presencia de un objeto (el zapato) el cual, según Cirlot simboliza “...las bajas cosas naturales, tanto en el sentido de humildes, como en el de ruines” (p. 469). Terán dispone este conjunto a través de una serie enumerativa de carácter caótico y con escasos conectores con el fin de expresar esta angustia humana en sus diversas modulaciones. Sin embargo, ante las “recias pisadas” absolutamente terrestres, surge la esperanza de poder trascenderlas mediante la aparición del albatros en la forma de un “aleteo fino”. Tras superar el tránsito por caos enumerativo de los diversos obstáculos, finalmente el alma vuela con el ave hacia las regiones donde reina la alegría eterna. Esto se expresa de manera ostensible con el uso de las versales en el enunciado final del poema.

Hemos explorado hasta ahora el universo de ciertas figuras retóricas en relación con los posibles significados que la autora tal vez quiso darles dentro de cada uno de los textos poéticos. Asumimos las figuras como estrategias de lenguaje que trabajan en conjunto para poder llegar a la poiesis. Convendría, por lo tanto, examinar el alcance interpretativo que tales estrategias compositivas pudiesen tener con respecto a la totalidad de la obra en general. Para ello tomaremos como punto de partida determinadas ideas de Paul Ricoeur contenidas en algunos de sus textos. En *La metáfora viva* (2001), este autor señala que la metáfora es una entidad que crea sentido a partir de poner dos términos en tensión. Esto crea un conflicto entre dos conjuntos significativos, el cual a su vez configura los nuevos sentidos en el ámbito discursivo donde se encuentra la metáfora. Por otra parte, este recurso no es asumido por Ricoeur como un ornamento o un medio para darle forma a las emociones. Se trata de un medio para informar acerca de nuevas dimensiones inscritas en la realidad a la que se aplica la metáfora. Nuevos significados y redescipción de la realidad: tales son

las nuevas maneras de entender los juegos metafóricos dentro de una obra literaria.

Otro aspecto que ha de tomarse en cuenta para los efectos de trazar algunos esbozos interpretativos con respecto a los poemas de Terán, es que consideraremos no sólo a la metáfora como dispositivo base de la hermenéutica de Ricoeur aplicada a textos poéticos. Asumiremos también el concepto ideado por Luisa Rodríguez Bello (2009) de “complejo figural argumentativo”

...que se centra en la metáfora y va abriendo espacios discursivos mediante la integración de otras figuras o recursos, hasta tomar posesión de un espacio en todo el conjunto del discurso e integrarse pragmáticamente en la memoria del receptor como imagen literaria. (p. 470)

En un complejo figural argumentativo, generalmente se parte de la metáfora y se van incorporando distintos juegos de lenguaje que conforman otras figuras, entre ellas, comparación, enumeración, sinestesia, el símil o la paradoja, entre otras. Ellas potencian el sentido metafórico de la imagen o del mundo creado en el poema. Ellas son artífice de la organización del sentido de la obra. Ellas organizan el mundo estético de la obra. Para la autora:

El complejo figural argumentativo ilustra la complejidad de redescubrir e interpretar la realidad del ejercicio poético, el cual manipula signos que se someten a la variaciones de una ficción dirigida a cierto público, y que, a su vez demanda por parte de ese público una actividad inteligente. Habrá magia, pero también un discurso por desentrañar. (ibíd.)

De lo anteriormente expuesto, podemos afirmar que los complejos figurales argumentativos utilizados por Ana Enriqueta Terán en *Albatros* obedecen a un deseo de mostrar un universo pleno de realidad, dotado de sentidos incontrovertibles y articulado en una verdad ontológica. Las imágenes del vuelo realizado por el albatros en diversos escenarios trazan, de manera auténtica, la vivencia del éxtasis místico. Así, cuando el ave vuela sobre el sereno mar, a través de la tormenta o en unión con la pareja, inmediatamente, sin que medie el pensamiento lineal, es posible reconstruir los grados de encuentro y fusión con el Ser Absoluto. Tal como lo señala Ricoeur, “...la metáfora es el procedimiento retórico por el que el discurso libera el poder que tienen ciertas ficciones de

redescribir la realidad” (p. 13). El ámbito numinoso en donde el *mirum* se hace presente en toda su magnificencia es aprehendido por el lector a través del uso de la paradoja y la sinestesia las cuales recrean la vivencia de la *concordantia-opositorum* y el trastorno emocional que ello ocasiona a un mortal común y corriente. Por otra parte, creemos que con el empleo de las elipsis, Terán trata de redescribir la realidad aprehendida cuando se está ante y dentro de lo que Otto (1991) llama “lo tremendo” (p. 24) y Mircea Eliade (1983) “hierofanía” (p. 19). Efectivamente, tal experiencia tiende a vivirse de manera simultánea, y los objetos son al mismo tiempo otros objetos distintos y todos son uno y el mismo objeto. La linealidad propia del lenguaje escrito y hablado es ineficaz para expresar esa situación inusitada; por lo tanto Terán se vale de frases nominales yuxtapuestas y de la elisión de los verbos conjugados con el fin de mostrar esa realidad de características nada comunes. Surge un nuevo sentido, un referente inesperado, una insólita manera de “ser en el mundo” desde el sutil trabajo con las figuras retóricas.

El enunciado poético, como trabajo del lenguaje, cumple su función heurística con el fin de redescubrir la realidad de una experiencia que sitúa al lector más allá de las limitaciones del tiempo-espacio cotidianos. Esto nos permite afirmar que, si la vivencia mística es una ruptura con un contexto y una conducta ordinarios, el despliegue de la palabra poética y la imaginación quieren suspender sus formas familiares para expresar los nuevos y extraños horizontes. Como puede observarse, hay una correspondencia entre el referente cuya naturaleza transgrede los límites de lo habitual y el instrumento expresivo que intenta, con relativo éxito, comunicarla. En este sentido, no tenemos dudas en afirmar que la expresión poética posee en su naturaleza y en su función un poder para conducirnos a la verdad tal como la verdad. Pero no es esta una verdad lógica o moral; estaríamos apuntando a una verdad en la que todo ser *es* necesariamente. Una verdad en la cual se encuentra la existencia en la historia del ser humano pero al mismo tiempo, emerge su *esencia* que trasciende las limitaciones espaciales y temporales. La poesía, en suma, puede redescribir la realidad de una verdad ontológica.

4.3. Un complejo figural para el despliegue de la imaginación

La capacidad simbolizadora ha sido reconocida como rasgo distintivo del ser humano; cabría interrogarse por su finalidad. Al margen de las respuestas asociadas con el tema biológico, mencionar que ella estaría asociada a otra dimensión estrictamente humana: la creación de hechos de cultura para relacionarse con sus semejantes y con su entorno con el fin último de darle un sentido y valor positivo a su existencia. La capacidad se ha estudiado desde distintas ramas de saber tales como la psicología, la antropología, la filosofía, la semiótica. En el campo de la psicología cognitiva, Jean Piaget (*Psicología del niño*, 2007) por ejemplo, plantea que:

Al término del período senso-motor, hacia un año y medio o dos años, aparece una función fundamental para la evolución de las conductas ulteriores, y que consiste en poder representar algo...por medio de un "significante" diferenciado y que sólo sirve para esa representación: lenguaje, imagen mental, gesto simbólico, etc. (p. 59).

A continuación señala que dicha función se denomina "simbólica" y añade: "...pero como los lingüistas distinguen cuidadosamente los 'símbolos' y los 'signos', es mejor emplear con ellos la expresión de 'función semiótica' para designar los funcionamientos referentes al conjunto de los significantes diferenciados" (p. 59). Desde la esfera de la antropología, los investigadores también han llamado la atención sobre esta capacidad, únicamente presente en el ser humano, entre los otros seres vivos. Efectivamente, Ernst Cassirer (1967) indica que, además de poseer en común determinadas características biológicas con otros organismos vivos, el ser humano posee otra que lo diferencia los demás. Se trata del mundo simbólico que le permite experimentar perspectivas complejas de la realidad. Al respecto, advierte este investigador lo siguiente

...en el mundo humano encontramos una característica nueva que parece constituir la marca distintiva de la vida del hombre. Su círculo funcional no sólo se ha ampliado cuantitativamente sino que ha sufrido también un cambio cualitativo. El hombre, como si dijéramos, ha descubierto un nuevo método para adaptarse a su ambiente. Entre el sistema receptor y el efector, que se encuentran en todas las especies animales, hallamos en él como eslabón intermedio algo que podemos señalar como sistema "simbólico". Esta nueva adquisición transforma la totalidad de la vida humana.

Comparado con los demás animales el hombre no sólo vive en una realidad más amplia sino, por decirlo así, en una nueva dimensión de la realidad (p. 26).

Más adelante expresa:

Los grandes pensadores que definieron al hombre como animal racional no eran empiristas ni trataron nunca de proporcionar una noción empírica de la naturaleza humana. Con esta definición expresaban, más bien, un imperativo ético fundamental. La razón es un término verdaderamente inadecuado para abarcar las formas de la vida cultural humana en toda su riqueza y diversidad, pero todas estas formas son formas simbólicas. Por lo tanto, en lugar de definir al hombre como un animal racional lo definiremos como un animal simbólico. De este modo podemos designar su diferencia específica y podemos comprender el nuevo camino abierto al hombre: el camino de la civilización (p. 27).

De igual manera, en su *Diccionario de Filosofía*, Ferrater Mora (1964) también llama la atención sobre este rasgo distintivo presente en la realidad humana:

Así, lo característico del hombre y lo que, además, ha concedido a éste su inmenso poder, es, según ello, no una mayor sensibilidad, ni siquiera una mayor memoria, sino una capacidad notable de simbolización, que comienza con la palabra y que termina en una simbolización general de todos los modos de tratamiento humano de las cosas (p. 673)

Pero ¿Por qué motivo el ser humano desarrolló esa capacidad? ¿Qué lo conduce a utilizar los símbolos una y otra vez en sus relaciones interpersonales, en la vida cotidiana, en su práctica religiosa, en el arte o en la literatura? ¿Qué alcance individual y social tienen los símbolos para el común de los mortales? Para los efectos de esta investigación, sólo se tomarán en consideración los planteamientos que se articulen con la creación poética en particular.

Gilbert Durand (2012) señala al respecto que la creación y utilización del símbolo está dirigida a cumplir una función eufémica. Este vocablo es usado por el investigador para referirse a la tendencia dirigida a construir una defensa metafísica positiva ante hechos evidentes tales como el paso del tiempo, la degradación presente en todo devenir y el colapso final representado por la muerte. En tal sentido, expone lo siguiente

...el sentido supremo de la función fantástica,alzada contra el destino mortal, es el eufemismo. Lo cual implica que hay en el hombre un poder de

mejoramiento del mundo. Pero este mejoramiento no es, tampoco, vana especulación “objetiva”, ya que la realidad que emerge en su nivel es la creación, la transformación del mundo de la muerte y de las cosas en el de la asimilación a la verdad y la vida (p. 411).

En este otro aserto, el autor explica la función simbolizadora aludiendo directamente a su poder benéfico, consolador, para la existencia ante las inevitables calamidades tales como la degradación paulatina y finalmente la extinción de la vida y: “La lucha contra la podredumbre, exorcismo de la muerte y de la descomposición temporal, así realmente se nos aparece, en su conjunto, la función eufémica de la imaginación” (p. 413).

Al estudiar los poemas de Ana Enriqueta Terán pertenecientes al texto *Albatros*, se observa la multiplicidad y variedad de vivencias personales que son transfiguradas en hecho estético a través símbolos asociados al elemento aire. La simbología de sus versos muestra que esta autora participa de un hacer poético afín al elemento aire. Efectivamente, en sus poemarios anteriores a *Albatros*, se pueden encontrar, tal como se ha demostrado, múltiples poemas cuyo linaje aéreo es ostensible aun cuando se encuentren acompañados de textos inspirados en otras esencias. Cabría suponer que fueron ejercicios poéticos previos, a través de los cuales, se gestaba ese canto pleno a las alturas, al vuelo, a la elevación ensoñadora, a la ascensión imaginaria, configurado en el poemario *Albatros* el cual será el objeto de la presente investigación.

En el capítulo tercero de su ensayo *El aire y los sueños* (1993), Bachelard plantea que las imágenes generadas por el sueño del vuelo traen, al mismo tiempo, el movimiento hacia la caída. En este sentido el autor afirma: “Pero hay casos en que ese deseo de ser precipitado hacia arriba da imágenes en que el cielo aparece verdaderamente como un abismo invertido.” (p. 135). Y más adelante añade: “Pero entre los grandes soñadores de la verticalidad pueden encontrarse imágenes más excepcionales aun, en que el ser aparece como desplegado a un tiempo en el destino de la altura y en el de la profundidad.” (p. 136). En el poema “Ascensos y aún distancias”, se está ante la presencia del albatros como ave que simboliza el paradójico movimiento del vuelo hacia las alturas pero también el del descenso. Este dinamismo se pone de manifiesto a través de la utilización de un conjunto de

categorías gramaticales las cuales aluden, unas al desplazamiento hacia las cimas, y otras al hundimiento hacia las profundidades. Efectivamente, en los dos primeros versos se lee:

Os sometieron. Labraron vuestro rostro con innumerables redes de edad.
Irreconocible propio rostro.

(Terán, 2014, p. 200)

El verbo “someter” sugiere el acto de reducir una voluntad, en este caso de las aves. Se utiliza también una perífrasis nominal, “innumerables redes de edad”, para aludir a la senectud, es decir, al ocaso de una vida, la cual es llevada a sus últimas consecuencias hasta hacerse “irreconocible”. El tercer verso insinúa el ascenso como uno de los rasgos inherentes al ave: “Hicieron del albatros única seña en magnífica altura” y al mismo tiempo en el cuarto verso se muestra la cualidad contraria: “Oficiantes rehuían acercarse a obstinadas presencias”. Se establece un movimiento dialéctico donde el albatros se muestra como un ser capaz de alcanzar “magníficas alturas” pero al mismo tiempo es esquivado por el temor que causa por su caída. En ambos versos los sustantivos, adjetivos y verbos van indicando la dirección ascendente o descendente. Los versos finales continúan con este entrecruzamiento de representaciones simbólicas. Un verso que indica el dinamismo en ascenso y el verso siguiente cuyo sentido, se dirige hacia la dirección contraria:

Hicieron del albatros única seña en magnífica altura.
Oficiantes rehuían acercarse a obstinadas presencias.
Juventud y esplendor llevaban ánimos a desprendimiento absoluto.
Ahora se esquivan nuevos, engañosos lugares de sed
espejuras de entorno para retomar lo perecedero.
(Terán, 2014, p. 200)

Sustantivos tales como “juventud”, “esplendor” o “desprendimiento” insinúan un viaje aéreo, el mismo que signa a la mayoría de los textos del poemario. Pero a continuación aparece el verbo “esquivar” y la perífrasis nominal “engañosos lugares de sed”, que sugiere las profundidades. Se finaliza con la significativa frase “retomar lo perecedero” a partir de la cual se infiere que se ha renunciado, por lo menos de manera temporal, al movimiento ascensional. En este texto se observa la dificultad presente en el acto de la escritura para expresar

representaciones simbólicas simultáneas. Por su misma naturaleza, la expresión escrita ha de ser sucesiva lo cual la imposibilita para dar a reflejar elementos concurrentes. Por lo tanto, Terán recurre a la interpolación de versos para mostrar lo que Bachelard denomina "...el acto mismo vivido en su unidad, donde una imaginación dinámica debe poder vivir el doble destino humano de la profundidad y de la altura..." (p. 137). Una vez más se observa, cómo ensaya inusuales juegos retóricos y simbólicos, para darle forma a una experiencia subjetiva y de naturaleza extralingüística de casi imposible expresión.

Hay un poema cuya esencia es de un signo totalmente opuesto al anterior; se titula "Líneas llenas" y su dinámica apunta plenamente hacia las alturas:

Aire, mismo aire por corrientes y líneas llenas
Puntas semejan aire en terminación y despeño del ala.
Anidan en farallones opuestos al mar.
Lucen serenos en trasteos de viento.

En propio asombro y bello ocio hacia arriba.

(Terán, 1992, p. 51)

Efectivamente, en este texto se despliega un canto a las siluetas que emergen entre el desplazamiento de los albatros y el fluido aéreo existente como trasfondo. La frase "líneas llenas" es singularmente llamativa, pues conjugada con el sustantivo "aire", conforma una imagen aérea plena de dinamismo ascensional. Por otra parte, en los enunciados aseverativos "Puntas semejan aire en terminación y despeño del ala" y "Lucen serenos en trasteos de viento", se insinúa el acto de volar en toda la magnificencia de su sencillez. La hermosura del vuelo se configura mediante la retórica del vuelo. Es el acto de volar lo que ha de poner en primer plano pues según reflexiona Bachelard, "Lo que es bello, primitivamente, en el pájaro, es el vuelo. Para la imaginación dinámica el vuelo es una belleza primera" (p. 86). En el último verso es ostensible la alusión al momento de la iluminación mística a través del asombro; pero también, a la alegría causada por este instante, la cual queda expresada por el sustantivo "ocio". Símbolos tales como alturas, aire, vuelo, alas, se combinan para trazar lo que Chevalier (1986) denomina el "...impulso para trascender la condición humana" (p. 70).

Porque vivimos con la imaginación de un vuelo feliz, un vuelo que nos da una impresión de juventud, porque el vuelo onírico es con frecuencia...una voluptuosidad de lo puro, prestamos tantas cualidades morales al pájaro que cruza el cielo de nuestros días. (p. 89).

Por otra parte, se observa la supresión de un sustantivo y del cual sólo es posible saber que es de género femenino, por la presencia del adjetivo determinativo “aquella”. En el último verso se alude de nuevo a dicho sustantivo a partir del adverbio de lugar “donde” sin mencionar a qué entidad se refiere. Esta omisión es altamente significativa, pues insinúa una realidad cuya naturaleza no es terrenal y por lo tanto, no puede ser nombrada. Cabe conjeturar que se trataría de ese ámbito, donde moran las esencias inmutables y eternas y hacia el cual vuelan las aves ebrias de felicidad pues hay “profundidad de latido”. Imposible no asombrarse ante la estrategia sencilla y al mismo tiempo admirable de no nombrar lo inefable, a través de las huellas marcadas por las categorías gramaticales que lo acompañan.

“Nudos de viento” es otro poema en el cual Terán hace referencia a la trascendencia espiritual a través de un haz de símbolos propios de la imaginación aérea. Así, en el primer verso, se hace referencia a un ámbito habitado por el viento hacia el cual asciende el ave llevando consigo huellas del mundo terrestre, en este caso pertenecientes al mar:

Resuelve, ocultas mallas que pueden ser nudos de viento.

Lugares para asir frase asistida de mar.

Aún más; frase cubriendo rostro para nuevos despojos,
nuevo poder de ascenso en no conocimientos de caballos
ni de rosa a punta de filos.

(Terán, 1992, p. 75)

Esa “frase” en la cual la autora pone especial énfasis, se puede interpretar como la luz experimentada durante el movimiento de ascenso imaginario. Surgida desde el centro del alma de viajero aéreo, esta iluminación “cubre el rostro” para “despojarse” de los últimos vestigios que unen al ser humano con el mundo de lo perecedero. Con arreglo a lo meditado por Bachelard, nace desde el centro de su alma, una iluminación que impregna el viaje ascensional:

El soñador tiene la impresión de bañarse en una luz que lo lleva. Realiza la síntesis de la ligereza y de la claridad. Tiene conciencia de ser liberado a la vez del peso y de la oscuridad de la carne. (p. 149).

Llama la atención por otra parte, que el caballo y la rosa aparezcan como símbolos en su acepción sombría. Esto queda en evidencia a través del empleo del adverbio de negación y de la conjunción copulativa “ni” que también expresa una refutación. Ese caballo al que alude Terán está ligado a las profundidades de la tierra, de los mares o tal como lo señala Chevalier: “a las tinieblas del mundo ctónico” (p. 208). La rosa por su parte, está asociada al simbolismo de la experiencia mística, del renacimiento espiritual y la preparación para los misterios. Pero la rosa aún contiene dentro de sí trazas de lo temporal. Bellas pero frágiles, las flores en general y la rosa en particular, son especialmente vulnerables al implacable paso del tiempo. Es por esto que se privilegia el desplazamiento a través del aire para simbolizar el ascenso hacia las regiones de luz y eternidad.

En el poema titulado “Esplendidez fija”, se pone de manifiesto una vez más la presencia de la imaginación aérea y el movimiento ascensional. Aquí se conjugan las imágenes de la “luz”, las alas y las alturas para poner en el primer plano de la escena el vuelo inmóvil. Cada categoría gramatical y cada enunciado poético, es un canto al desplazamiento del ave hacia las regiones donde se anula el tiempo, se concilian los contrarios y la multiplicidad se resuelve en la Unidad:

Raciones de luz para sondeos imposibles. Lluvias resbalan sobre rasos de alas inmóviles

Lluvias que no deciden blancura, golpean ojo, esplendidez fija,
manejos expresivos de quienes respiran suavidad

y no conocen rama donde quedarse. Sonrisa en despegó.

Sonrisa contenida en pliego húmedo

puede por lágrimas o rastreos de altura. (Terán, 1992, p. 91)

Aparece en el primer verso, una “luz” prodigada lentamente como respuesta al “sondeo imposible” que representa la búsqueda de la unidad perdida. Esta luz simboliza el florecimiento y la alegría espiritual de quien emprende el viaje místico. Asimismo, la lluvia que cae sobre el ave en su vuelo inmóvil es símbolo de la fecundidad inherente al desplazamiento cuyo feliz término se resume en la frase “esplendidez fija”. Otros dos sustantivos elocuentes que aparecen en este

poema son “sonrisa” y “lágrimas”. De significados opuestos entre sí, tales vocablos remiten a las vivencias contradictorias que se experimentan durante el intento de acercarse al misterio de la realidad última. Alegría y temor, asombro y estremecimiento, exaltación y temblor, tales pueden ser los sobresaltos que pueden conducir a la lágrimas o a la sonrisa. Pero independientemente del seísmo espiritual causado por la visión del ser, la imaginación aérea es capaz finalmente, de lograr la expansión de la conciencia mediante los “rastros de altura” a los que alude Terán. Bachelard traza algunas impresiones a propósito de tan singular experiencia:

Pero sería posible concebir también ciertos estados de alma que manifiestan una mística de la expansión. Para caracterizar este estado aéreo obtenido por ciertas ascensiones imaginarias, nos atreveríamos a hablar de una tensión de la expansión, de una expansión lograda por un cuidado vigilante que nos preserva de todo lo que pueda alejarnos de un bienaventurado estado aéreo. (p. 153).

Anhelo de absoluto y trazado de caminos para su encuentro son vivencias en las cuales se halla el ser humano en algún momento de su vida. Trascender el espacio-tiempo y la separación de la unidad primordial, sólo puede suceder cuando dicho ser toca fondo en medio de sus naderías cotidianas. Lograr estados superiores de la conciencia por medio de la ruptura con el universo ordinario, es uno de esos caminos. En *Albatros*, Ana Enriqueta Terán le da forma a esa búsqueda espiritual a través de la experiencia mística y le da corporeidad poética cuando se vale del símbolo del desplazamiento aéreo del albatros.

La manifestación de estas imágenes vinculadas a las aves y al vuelo en el texto de Terán, para simbolizar la necesidad de superar las medianías de la existenciay trascender el paso del tiempo, podría ser interpretada como una manera de poner en práctica la función eufemizante tal como lo señala Durand (2012). Desde esta óptica, se estaría ante poemas que prefigura una defensa metafísica destinada a inhibir la posible influencia nociva de las adversidades propias del vivir. Las imágenes del vuelo, del aire, del albatros, parecieran proponer inesperados universos ya presentes en la realidad. Según Ricoeur, estos recursos estéticos tienen la misma legitimidad de la palabra denotativa y ambas configuran una tensión que abre insospechados posibilidades para ensayar nueva manera de

afrontar la existencia. En consecuencia, estas ensoñaciones podrían interpretarse como posibles re descripciones de la realidad.

Dentro de las ensoñaciones del aire, imágenes tales como el vuelo del ave, el aire a través del cual se realiza, los movimientos ascensionales, van dando las pistas para constituir un “estado de alma”, según el decir de Ricoeur (p. 303). El mundo desplegado a partir de este estado de alma a lo largo del poema, es la realidad a la cual hacen referencia los textos de Terán. Los juegos retóricos, los símbolos, las imágenes, van construyendo de manera sostenida un universo que está más allá de la percepción cotidiana del mundo. Es entonces cuando el lector participa junto con la poetisa, de esa experiencia mística que trasciende el tiempo, que fusiona todos los espacios, que hace un acto vivo la *coincidentia-opositorum* de la tradición antigua.

Por otra parte, al re describir la realidad con estas imágenes pertenecientes al universo aéreo, creemos que Terán invita al lector a llevar a cabo la función eufemizante a la cual se refiere Durand (2012). Ámbito en el que se puede encontrar la felicidad, tránsito hacia estados superiores de la conciencia, superación de la finitud temporal. Tales pueden ser descripciones válidas de la rebelión metafísica hacia la cual tiende la función eufémica presente en la obra de Terán.

CONCLUSIONES

La obra de Ana Enriqueta Terán posee una indudable importancia en la literatura venezolana por múltiples razones. Entre las muchas que se pudieran alegar, está la recepción que ha tenido su obra en el ámbito nacional e internacional. Desde que en 1954 publicara su primer libro titulado *Al norte de la sangre*, en Venezuela siempre se ha reconocido su obra pues ella ha sido publicada en su totalidad. En 2003, el crítico estadounidense Marcel Smith (2003) traduce al inglés una selección de sus poemas en un texto titulado *The Poetess Counts to 100 and Bows Out: Selected Poems by Ana Enriqueta Terán*. Y en el año 2014, la Biblioteca Ayacucho, con el N° 252 de su Colección, le rinde un homenaje al publicar una extensa antología de toda su obra titulada Piedra de habla. Esta publicación pone al alcance de los lectores un conjunto de textos que permiten conocer, en toda su extensión, el universo personal, estilístico y existencial de Ana Enriqueta Terán. Estos eventos son legitimatorios de su praxis poética y han contribuido a su consagración.

En lo tocante a las particularidades de su obra, cabe afirmar que Terán ha desarrollado un trabajo sostenido, en permanente transformación y de alta factura estética. Desde sus primeros versos, compuestos a la edad de trece años y leídos por Andrés Eloy Blanco, hasta *Apuntes y congojas de una decadencia novelada en tres muertes*, su última obra publicada en 2014, Terán muestra un dominio del idioma castellano en sus múltiples registros. Los temas de la vida cotidiana tales como el quehacer doméstico, el amor o las relaciones familiares, se transforman en objetos iluminados por la magia de su pluma e imaginación. En cuanto a los registros formales, Terán ha recorrido las más tradicionales estrofas castellanas tales como el soneto, la décima o el terceto, hasta arribar a los procedimientos más heterodoxos de la poesía de vanguardia. La obra que se ha estudiado en esta investigación es una muestra de ello. Compuesta en clave simbolista, *Albatros* se muestra como discurso de ruptura con respecto a las venerables formas del Siglo de Oro español tan caras a Terán en sus otras obras.

Con respecto a la coordinación entre elementos formales y referenciales que se puede aprehender en *Albatros*, se puede concluir que la autora ha combinado diversas estrategias compositivas para construir, lo que se ha denominado en esta investigación, la retórica del vuelo. No obstante, este quehacer no queda en un estado inmanente, en un mero juego de virtuosismo lingüístico. Sí, según la teoría y la terminología de Jakobson, en el discurso de *Albatros* se verifica, qué duda cabe, la función poética del lenguaje. Pero también la función referencial se hace presente en la medida en que, múltiples sentidos surgen para quienes leen estas páginas de resplandeciente poesía. Este referente surge a partir de la mirada hermenéutica tal como la plantea Ricoeur en *La Metáfora viva* (2001). Al respecto, este pensador afirma que todo texto, en tanto que hecho de discurso, apunta a un referente. Asimismo señala que, en el caso de la literatura donde entra en escena el lenguaje metafórico, dicho referente se constituye en toda su plenitud a partir de la abolición del sentido literal. El acto hermenéutico consistiría en pasar de la estructura de la obra al mundo de la obra para aprehender una de sus posibles verdades. Tales verdades se fundan, continúa Ricoeur, a partir de las ruinas de la denotación literal. En tal sentido expresa: "...en la obra literaria, el discurso despliega su denotación como de segundo rango, en favor de la suspensión de la denotación de primer rango del discurso." (p. 293).

Atendiendo a las estrategias compositivas empleadas por Terán en *Albatros*, se puede concluir que las de mayor relieve son las relaciones intertextuales, las figuras retóricas y el simbolismo del vuelo y las alturas. En cuanto a los posibles sentidos que pueden aprehenderse en esta obra, es posible entrever la expresión de una búsqueda y de un encuentro místico con el ser absoluto. A través del empleo de las estrategias compositivas para articular la retórica del vuelo, se pretende hacer partícipe al lector de esa experiencia numinosa.

En lo que concierne a las relaciones intertextuales, se concluye que estas se establecen a través de la imagen del ave llamada albatros la cual tiene una presencia significativa en otros textos literarios tales como el poema *El Albatros* de Charles Baudelaire, *La balada del viejo marinero* de Samuel Taylor Coleridge y la *Oda a un albatros viajero* de Pablo Neruda. No obstante, en *Albatros* de Terán estas alusiones no están destinadas a esclarecer, glosar, o ampliar la obra de

Terán. Tampoco se observa un deseo por confirmar el parentesco con una tradición literaria. Mucho menos expresa un deseo por reclamar el aval de algún autor famoso o disponer de él como elemento ornamental. Estos textos funcionan en todo caso, como instancias a las que Terán refuta en virtud del tratamiento que se le da al ave en ellos. El albatros de Baudelaire, Coleridge y Neruda está sometido a las circunstancias de la vida terrenal mientras que el de la poetisa venezolana trasciende estos alures mundanos para proyectarse hacia la intemporalidad mediante su vuelo ascensional.

En lo relacionado con las figuras retóricas, se puede señalar a manera de conclusión que las empleadas en mayor proporción son la metáfora, la sinestesia, la paradoja, la elipsis y la interrogación retórica.

La metáfora ha sido empleada para mostrar los diversos matices que concurren en la experiencia mística, así como ampliar el horizonte de percepciones en los potenciales lectores a fin de involucrarlos en dicha experiencia. Tal como se señaló anteriormente, la metáfora, según la propuesta de Ricoeur, tiene el poder de redescubrir la realidad; o en otros términos, de crear un mundo. Ese mundo, esa nueva realidad es el referente que surge tras la supresión del sentido literal.

Aplicado al poemario estudiado, sostenemos que la metáfora del ave denominada “albatros” es uno de los recursos empleados por Terán para mostrar una realidad que trasciende el tiempo y el espacio. Asimismo, concluimos que las metáforas del vuelo de ese ser alado, del aire que lo sostiene, de la luz que lo circunscribe, de los obstáculos superados que intentan confinarlo, permiten dar a conocer la experiencia del *arretón*, es decir de un sentimiento no accesible por medio de conceptos. De igual manera, por la naturaleza transfiguradora en la percepción de los sentidos, la sinestesia se ha usado con el fin de expresar la alteración psicológica que suelen causar vivencias de naturaleza extrema tales como la mencionada.

Con el uso de la paradoja, se desea mostrar la irrupción de la unión de los contrarios en su estado primigenio, uno de los rasgos más relevantes presentes en la fusión espiritual con el ser absoluto. El uso de la elipsis combinado con el estilo nominal y las rupturas sintácticas, muestran un discurso fragmentario en cada uno de los poemas de *Albatros*. Mediante este recurso se intenta expresar la

conmoción, fascinación y plenitud sentida cuando se vive una experiencia que está más allá de lo humano.

Cabe concluir que, con el uso de estas estrategias compositivas, se pretende expresar el carácter vertiginoso, instantáneo, inusitado que no sucesivo o temporal, del contacto con lo inefable. Se estaría ante un intento de enunciar un hecho de naturaleza no discursiva a través de medios discursivos.

En lo atinente a la dimensión simbólica puede concluirse que, en *Albatros*, Terán se ha valido de un complejo figural (Rodríguez Bello, 2009) inscrito en la imagen del ave, en este caso de un ave típica de los mares del sur, para simbolizar la conexión entre lo terrenal y lo celestial. Contiguo al ave, el acto de volar que encarna la liberación del alma hacia regiones infinitas e inefables, también aparece en esta obra como elemento simbólico. En este sentido, se puede afirmar que la poetisa ha tomado de la red tradicional de símbolos que asocian el ave, el vuelo y el aire con estados superiores del espíritu, para crear una obra enmarcada en lo que Bachelard denomina la *imaginación aérea*.

Desde el punto de vista de los posibles sentidos a los que *Albatros* como obra literaria se abre, también se pueden enunciar algunas conclusiones. En esta investigación se ha propuesto como tesis que Terán ha recurrido a las estrategias compositivas anteriormente mencionadas para ordenar a lo largo de cada uno de los textos poéticos una retórica del vuelo. Esta tendría como fin, expresar la experiencia de la búsqueda y encuentro con el ser absoluto e involucrar y hacer partícipe al lector de dicha vivencia. En tal sentido se puede afirmar que con esta poemario se muestra un horizonte en donde la vida humana cobra pleno sentido en la medida en que puede trascender su existencia temporal. A través del vuelo inmóvil del albatros y del ensueño ascensional, se postula una posibilidad para aprehender en las alas, una directa comunicación emotiva, y vivencial del ser absoluto, infinito y eterno. En este aspecto, la autora se opone a la poesía vanguardista de la cual, no obstante, toma sus formas.

Efectivamente, conocedora de la tradición de las formas clásicas propias de la poesía en lengua castellana, a esta poetisa no les es extraño el arte de la lírica moderna. Hábil en la escritura del soneto, incursiona con osadía y destreza en el diseño del poema simbolista. Diestra en la composición de cristalinos tercetos

rimados, puede recurrir al enigmático discurso del verso fragmentario para delinear la experiencia mística. La presencia de “lo clásico y lo moderno” en su obra, en lo que respecta las formas, ya ha sido objeto de amplios estudios. Lo que aquí se intenta resaltar es que Terán ha utilizado las formas modernas, no sólo porque las conoce de manera profunda tanto como las tradicionales, sino también porque obedece a una intencionalidad muy específica. Así como el poeta simbolista las utiliza para expresar la nada, la ausencia de dios o el vacío existencial, así Terán se vale de ellas para afirmar la existencia del Todo, de los dioses, o la presencia de una realidad numinosa a la que el alma se entrega. Si tales formas se revelan como las apropiadas para descubrir la soledad ontológica, también lo son para expresar la fusión con el Absoluto. Ambas experiencias, aunque son antitéticas, tienen en común el hecho de ser incomunicables a través de la sucesión temporal del lenguaje escrito. De la misma manera, se juzga que también está alejada del nihilismo, del ateísmo, de la blasfemia y de la desesperación existencial, tan caros a la actitud del poeta y del artista modernos. A este respecto, escúchese un testimonio autobiográfico que no deja dudas acerca del temple espiritual de la poetisa:

Nosotros somos gente de río. Yo nací al lado del Motatán y a lado del Momboy oyéndolos una noche de tempestad. Ríos crecidos. Las voces de los ríos son más individuales que el mar, el mar parece una sola cosa, inmensa, y cada río tiene su voz, los del llano tienen su silencio, una voz que se ve, los ríos de Los Andes, el Santo Domingo, el Chama, el Motatán... Cuando vayas a Mérida, te vas a acercar a... ojalá que fueras solo sin nadie que hablara, que estuviera la plaza sola, aunque no se necesita, aquello es un estruendo, entonces como sube... el sonido como sube, como te llega... eso es una cosa impresionante. Los ríos son dioses (p. 3).

Quien sienta esta comunión con el río, con los ríos; quien se entrega a esta fusión con la naturaleza de esta manera tan familiar; quien en medio de la soledad es capaz de sentir la presencia inmediata de los dioses, también exalta con alegría la esperanza y el sentido de la vida mediante la retórica del vuelo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arias, F. (1997). *El Proyecto de Investigación: Guía para su elaboración*. Caracas: Episteme.
- Aristóteles. (1968). *Retórica*. Madrid: Gredos.
- Bachelard, G. (1993). *El aire y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2003) *El agua y los sueños*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, M. (2005). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1989) *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Barthes, R. (1982). *Investigaciones retóricas I. La antigua retórica*. Barcelona: Buenos Aires.
- Barrera Morales, M. (2005). *Modelos epistémicos en investigación y educación*. Caracas: Quirón.
- Baudelaire, Ch. (1976). *Las flores del mal*. Buenos Aires: Losada.
- Beristaín, H. (1995). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Blake, W. (2009). *Antología bilingüe*. Madrid: Alianza.
- Bohórquez, D. (2012). *Una propuesta de aproximación semiológica al discurso poético. El caso de la poesía de Ana Enriqueta Terán*. www.saber.ula.ve/bitstream/123456789/36458/1/articulo7.pdf.
- Borges, J. L. (1981). *El libro de los seres imaginarios*. Madrid: Bruguera.
- Bravo, V. (1992). *Las figuraciones de luz de la utopía. Albatros, de Ana Enriqueta Terán*. Mérida: Universidad de los Andes - Consejo de Publicaciones. Colección Actual/serie poesía.
- Bognoli, R. (1994). *Los oficios domésticos y la palabra, mitificados en el quehacer poético*. En: *Cifra nueva, Revista de Cultura*. N° 2. julio-diciembre. (pp. 79-87). Mérida: Universidad de los Andes.

- Campbell, J. (2001). *El héroe de las mil caras: Psicoanálisis del mito*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Cassirer, (1968). *Antropología filosófica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Chevalier, J. y Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los signos*. Barcelona. Herder.
- Chinchilla, K. (2003). *Conociendo la mitología*. San José: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- Cirlot, J. E. (1992) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Coleridge, S.T. (1987). *La balada del viejo marinero*. En *Baladas Líricas*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Cortés Cabán, D. (2014). *La rosa y el tiempo en la poesía de Ana Enriqueta Terán*. <https://issuu.com/7mexking/docs/ana-enriqueta-teran>.
- Cross, E. (2006). La noche oscura: Pasión y método en San Juan de la Cruz. Un acercamiento comparativo. En: *Umbrales de la mística*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas UNAM.
- Ducrot, O. y Todorov, T. (1991). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Durand, G. (2012). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Elbanowski, A. (2000). En el umbral del texto: el epígrafe en la obra de Jorge Luis Borges. En: *Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y Antropológicos*. Vol. 3, Nº 1. (pp. 313-323). Madrid: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos.
- Eliade, M. (2001). *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Fajardo, L. A. (2006). La metáfora como proceso cognitivo. En: *Forma y función*. (pp. 47-56). Bogotá: Departamento de Lingüística, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia.
- Fernández de Cano, J. R. (2008). *Terán, Ana Enriqueta (1918-VVVV)*. mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=teran-ana-enriqueta
- Fernández, P. (1975). *Estilística*. Madrid. José Porrúa Turanzas Editores.
- Ferraris, M. (2005). *Historia de la hermenéutica*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Ferrater Mora, J. (1964). *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Flores, M. A. (1998). Eros, cuerpo y trascendencia en la obra de Ana Enriqueta Terán. En: *Letras*. Nº 56, 1998, (pp. 93-106). Caracas: Universidad Pedagógica Experimental Libertador: Centro de Investigaciones lingüísticas y literarias Andrés Bello.
- Friedrich, H. (1974). *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- Galeano, E. (2005). *Bocas del tiempo*. Santiago: Pehuén Editores.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Góngora de, L. (2006) *Sonetos, canciones y otros poemas de arte mayor*. www.biblioteca.org.ar/libros/132171.pdf.
- Grondin, J. (2008). *¿Qué es la hermenéutica?* Barcelona: Herder.
- Guzmán, P. (2014). Ana Enriqueta Terán. Voz relampagueante de misterio y belleza. En *Piedra de habla*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Hernández, A. (2009) *Ana Enriqueta Terán Presencia de lo inasible*. <http://talentovenzolano.blogspot.com/2009/10/ana-enriqueta-teran-presencia-de-lo.html>
- Jakobson, R. (1981). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- Kayser, W. (1993). *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos.
- Keats, J (1997). *Poemas escogidos*. Madrid: Cátedra.
- Kristeva, J. (1981). *Semiótica I*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra. Teorema.
- Lausberg, H. (1967). *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia literaria*. Madrid: Gredos.
- Lázaro Carreter, F. (1968). *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos.

- López Eire, A. (2005). La naturaleza retórica del lenguaje. En: Revista *Logo. Revista de Retórica y Teoría de la Comunicación*. Número monográfico. Año V, nº 8- 9. Junio/ Diciembre 2005. Salamanca: Editorial: Logo.
- Martínez Miguélez, M. (2006). *Ciencia y arte en la metodología cualitativa*. Editorial Trillas. México.
- Morales, R. (2010). *Lo clásico y lo moderno en la poesía de Ana Enriqueta Terán: el vuelo de la escritura en dos tiempos*. Tesis de maestría no publicada, Universidad de Carabobo, Bárbula.
- Méndez, C. (2007). *Metodología, diseño y desarrollo del proceso de investigación*. Trillas. México.
- Navarro. D. (1997). Intertextualité: treinta años después. En *Intertextualité. Francia en el origen de un término y el desarrollo de un concepto*. La Habana: Casa de las Américas-UNEAC-Embajada de Francia.
- Neruda, P. (1957). *Tercer libro de las odas*. Buenos aires: Losada
- Otto, R. (1991). *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza.
- Palomares, J. L. (2003). *La génesis del pensamiento radical en William Blake*. Tesis Doctoral no publicada. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, Departamento de Filología Inglesa.
- Parramón, J. (1970). *Así se dibujan letras, rótulos, logotipos*. Barcelona: Instituto Parramón Ediciones.
- Pérez, M. A. (2007). *La poesía de Ana Enriqueta Terán: género y tradición*. En: *Arrabal*, Nº 5-6. (pp. 163-171). Salamanca: Edicions de la Universitat de Lleida-Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos.
- Pfeiffer, J. (2006). *La poesía. Hacia la comprensión de lo poético*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Piaget, J. e Inhelder, B. *Psicología del niño*. (2007). Madrid. Ediciones Morata.
- Platón, (1989). El banquete. En: *Obras completas, Tomo III*. Caracas: Coedición Presidencia de la República y la Universidad Central de Venezuela.
- Reyes, A. (1977). La amenaza de la flor. En *Antología de la poesía mexicana moderna*. Londres: Tamesis Book Limited.
- Ricoeur, P. (2001). *La metáfora viva*. Madrid. Editorial Trotta.

- _____ (2006). *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México. Siglo Veintiuno Editores en colaboración con el Departamento de Letras de la Universidad Iberoamericana.
- Rojas, B. (2010). *Investigación cualitativa*. FEDEUPEL. Caracas.
- Rodríguez Bello, L. (2000). Retórica y Estilo. En *Investigación y Postgrado*, Vol. 15 N° 1 (pp. 95-122). Caracas: Universidad Pedagógica Experimental Libertador.
- _____ (2009). *La Edad de Oro de José Martí: un estética para la liberación*. Caracas: Tesis para optar al título de Doctor en Cultura y Arte para América Latina y El caribe.
- Ruíz, F. J. Galera, A. (2010). Mecanismos cognitivos en la conceptualización del mundo; la metáfora. En: Cuaderno Neuropsicología. Vol. 4 N° 2; Diciembre 2010 (pp. 106-111). La Rioja: Centro de Investigación en Lenguas Aplicadas. Universidad de La Rioja.
- Russotto, M. (1995) La amada que no era inmóvil. Identidad femenina en la poesía venezolana moderna. En: *Nueva Sociedad* N°. 135 enero-febrero 1995, (pp. 150-163).
- Salas, A. C. (1997). *La poesía de Ana Enriqueta Terán: Señoríos y oficios de una diosa*. Trabajo de ascenso no publicado. Maracay: Universidad Nacional Abierta.
- Sanabria, Z. (2010). La construcción del sujeto femenino en la poesía de Ana Enriqueta Terán. E: *Revista de Artes y Humanidades* de la Universidad Católica Cecilio Acosta.UNICA, vol. 11, núm. 1, enero-abril, 2010, (pp. 249-259). Maracaibo: Universidad Católica Cecilio Acosta.
- Schrader, L. (1975). *Sensación y sinestesia*. Madrid. Gredos.
- Smith, M. (2003). *The Poetess Counts to 100 and Bows Out: Selected Poems by Ana Enriqueta Terán*. New Jersey: Princeton University Press.
- Subirats Rüggeberg, C. (2009). *La teoría conceptual de la metáfora de Gómez Hermosilla*. En: C. Assunção, G. Fernandes y M. Loureiro, eds. *Ideias Linguísticas na Península Ibérica*. Münster: Nodus Publikationen, (pp. 826–834).

- Terán, A. E. (2004). *Antología poética*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.
- _____ (2014). *Piedra de habla*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- _____ (2014). “Los ríos son Dioses” Ana Enriqueta Terán. En *Letras Ccs*. Año 4 / número 186 / domingo 04 de mayo de 2014. (pp. 1-3)
- Terán Zue, L. (1995). *Lectura del símbolo del ave en “Albatros” de Ana Enriqueta Terán*. Caracas: Tesis no publicada. Caracas: Universidad Católica “Andrés Bello”.
- UPEL (2006). *Manual de trabajos de grado, de especialización, maestría y tesis doctorales*. Fondo Editorial de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Caracas.
- Varios, I. (1874). *La creación. Historia Natural escrita por una sociedad de naturalistas. Tomo IV, aves*. Bajo la dirección de Vilanova y Piera, Juan de. Barcelona: Montaner y Simón Editores