



**UNIVERSIDAD DE LAS ARTES**

**Escuela de Literatura**

Proyecto de investigación teórica

*sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía), de Efraín  
Jara Idrovo: entre la matemática y la literatura potencial*

Previo a la obtención del título de

**Licenciada en Literatura**

Presentado por

Andrea Torres Armas

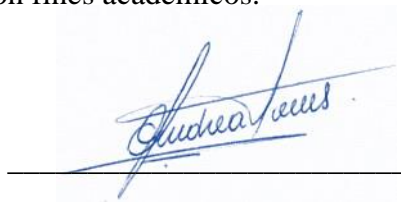
Guayaquil-Ecuador

2021

### **Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis**

Yo, Andrea Rosario Torres Armas, declaro que el desarrollo de la presente obra es de mi exclusiva autoría y que ha sido elaborada para la obtención de la Licenciatura en Literatura. Declaro además conocer que el Reglamento de Titulación de Grado de la Universidad de las Artes en su artículo 33 menciona como falta muy grave el plagio total o parcial de obras intelectuales y que su sanción se realizará acorde al Código de Ética de la Universidad de las Artes.

Cedo a la Universidad de las Artes los derechos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, para que la universidad la publique en su repositorio institucional, siempre y cuando su uso sea con fines académicos.



Firma del estudiante

\*CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN (Registro Oficial n. 899 - Dic./2016) Artículo 114.- De los titulares de derechos de obras creadas en las instituciones de educación superior y centros educativos.- En el caso de las obras creadas en centros educativos, universidades, escuelas politécnicas, institutos superiores técnicos, tecnológicos, pedagógicos, de artes y los conservatorios superiores, e institutos públicos de investigación como resultado de su actividad académica o de investigación tales como trabajos de titulación, proyectos de investigación o innovación, artículos académicos, u otros análogos, sin perjuicio de que pueda existir relación de dependencia, la titularidad de los derechos patrimoniales corresponderá a los autores. Sin embargo, el establecimiento tendrá una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra con fines académicos.

## **Miembros del tribunal de defensa**

Paolo Vignola

Tutor del proyecto de investigación teórica

**Nombre 2**

Miembro del tribunal de defensa

**Nombre 3**

Miembro del tribunal de defensa

## **Agradecimientos:**

Agradezco profundamente a la Universidad de las Artes (a mis maestrxs) por enseñarme que una educación superior en artes es un derecho; que el pensamiento crítico y la empatía sí pueden transformar vidas y, por extensión, sociedades.

Agradezco a mi compañero por su amor y su apoyo, por haberse apuntado a cambiar de ciudad y de vida (más de una vez en este punto) y por hacer que nuestra *Turbina helicoidal* no pare de girar.

A mamá, porque sus abrazos —aún de lejos— me reconfortaron.

A mis compañerxs, por invitarme a pensar.

A Paolo, mi tutor, por su inmensa generosidad.

**Dedicatoria:**

A mi papá y a la abuelita Rafiquita, por ser la palabra  
de las leyendas o el poema a viva voz y, ahora,  
polvo de estrellas que anima el universo y resuena en mí.

## Resumen

Este trabajo propone una aproximación al poema *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*, de Efraín Jara Idrovo —publicado en 1978—, inscribiéndolo como un ejercicio oulipiano. A partir de la idea de movilidad controlada propuesta por el autor para la combinación de «segmentos versales» o series en que se puede configurar el poema, se plantea que, dado que las posibilidades son limitadas, no aleatorias como se suele pensar, estas instrucciones son esencialmente constricciones o *contraintes*; es decir, las restricciones o reglas que se imponen a una estructura literaria y que plantea el *Ouvroir de Littérature Potentielle* (OuLiPo, por sus siglas en francés, o Taller de Literatura Potencial) como su método de exploración. De igual manera, se recurre a uno de los ejercicios del Oulipo, el «plagio por anticipación» para emparentar al poema con el taller, a partir de afinidades tanto formales como conceptuales.

**Palabras clave:** Sollozo por Pedro Jara, Oulipo, poesía, literatura potencial, matemática, restricciones-constricciones.

## **Abstract**

This work proposes an approach to the poem *sobbing for pedro jara (instructions for an elegy)*, by Efraín Jara Idrovo —published in 1978—, inscribing it as an oulipian exercise. Based on the idea of controlled mobility proposed by the author for the combination of verses or series in which the poem can be configured, it is suggested that, given that the possibilities are limited, not random as it is usually thought, these instructions are essentially constraints; that is to say, the restrictions or rules that are imposed on a literary structure and that the Ouvroir de Littérature Potentielle (Oulipo, for its acronym in French, or Workshop of potential literature) proposes as its method of exploration. Similarly, one of Oulipo's exercises, the «plagiarism by anticipation», is used to relate the poem to the workshop, based on both formal and conceptual affinities.

**Key words:** Sobbinng for Pedro Jara, poetry, Oulipo, potential literature, math, constraints.

## Índice

<b>Declaración de autoría y cesión de derechos de publicación de la tesis.....</b>	<b>2</b>
<b>Miembros del tribunal de defensa.....</b>	<b>3</b>
<b>Agradecimientos:.....</b>	<b>4</b>
<b>Dedicatoria: .....</b>	<b>5</b>
<b>Resumen.....</b>	<b>6</b>
<b>Abstract.....</b>	<b>7</b>
<b>Índice.....</b>	<b>8</b>
<b>Índice de imágenes.....</b>	<b>9</b>
<b>Índice de anexos.....</b>	<b>9</b>
<b>Índice de tablas .....</b>	<b>9</b>
<b>Prólogo: Los encuentros y las causas .....</b>	<b>10</b>
<b>Capítulo I.....</b>	<b>12</b>
1. <i>Introducción.....</i>	<i>12</i>
1.1. <i>El encuentro con la poesía .....</i>	<i>15</i>
1.2. <i>El sollozo por pedro jara.....</i>	<i>18</i>
1.3. <i>Genealogía de la crítica alrededor del poema.....</i>	<i>19</i>
<b>Capítulo II.....</b>	<b>27</b>
1. <i>OuLiPo .....</i>	<i>28</i>
2. <i>«Cien mil millones de poemas» .....</i>	<i>31</i>
3. <i>El sistema de restricciones en el sollozo.....</i>	<i>34</i>
<b>Capítulo III.....</b>	<b>38</b>
4. <i>De la música a la poesía de Jara Idrovo .....</i>	<i>38</i>
5. <i>Del serialismo y la música aleatoria .....</i>	<i>40</i>
5.1. <i>Klavierstück XI (Estudio XI), de Stockhausen .....</i>	<i>42</i>
5.2. <i>La sonata n.º 3, de Boulez.....</i>	<i>43</i>
3. <i>Forma abierta.....</i>	<i>46</i>
<b>Conclusiones .....</b>	<b>49</b>
<b>Bibliografía .....</b>	<b>51</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>55</b>



## Índice de imágenes

<u>Ilustración 1 Subrayado de EJI en «Concepciones de estilística» en El lenguaje y la vida, Charles Bally, 1941.</u> .....	16
<u>Ilustración 2 Lectura convencional - sollozo por pedro jara, 1978.</u> .....	21
<u>Ilustración 3 Lectura sintagmática - sollozo por pedro jara, 1978.</u> .....	22
<u>Ilustración 4 Lectura paradigmática - sollozo por pedro jara, 1978.</u> .....	22
<u>Ilustración 5 Têtes folles (Cabezas locas).</u> .....	32
<u>Ilustración 6 Cent mille milliards de poèmes</u> .....	32
<u>Ilustración 7 sollozo por pedro jara, plano, 2018.</u> .....	34
<u>Ilustración 8 Lectura paradigmática sofisticada - sollozo por pedro jara, 1978.</u> .....	35
<u>Ilustración 9 Estructuras sintácticas equivalentes. Tomado de: El tiempo, la muerte, la memoria, María Augusta Vintimilla, 1999: 118.</u> .....	36
<u>Ilustración 10 Manuscrito original del sollozo por pedro jara acompañado de vinilos de Stockhausen y Pierre Boulez, archivo Jara, 2021.</u> .....	37
<u>Ilustración 11 Anotaciones en Épocas literarias y evolución, Carlos Busoño (1981: 520).</u> ....	38
<u>Ilustración 12 Fragmento de la partitura del Estudio XI, de Karlheinz Stockhausen, 1957</u> ....	42
<u>Ilustración 13 Boceto hallado en el reverso de Canción casi elegía, inédito</u> .....	44

## Índice de anexos

<u>Anexo A Manuscrito de Una vocación y un poema, s/f, archivo Johnny Jara</u> .....	53
<u>Anexo B Manuscrito «Efraín Jara y la experimentación poética», 1986.</u> .....	54

## Índice de tablas

<u>Tabla 1 Ocho combinaciones posibles de los movimientos de la Tercera Sonata para piano de Pierre Boulez.</u> .....	43
<u>Tabla 2 Macroestructura del sollozo</u> .....	43

## Prólogo: Los encuentros y las causas

Ahora mismo pienso en Borges y en su poema «Las causas», desde el agua en la garganta de Adán hasta las arenas inúmeras del Ganges: «se precisaron todas estas cosas para que nuestras manos se encontraran»<sup>1</sup>. ¿Qué se necesita para lograr la coincidencia entre unas manos, unos mundos, unas historias? ¿Qué clase de azar, cuya estructura desconocemos, subyace en el orden del universo?

Coincidencia: «cualidad de lo que sucede al mismo tiempo». Proviene de la unión del prefijo *con* (junto –todo), la partícula *in* (que significa hacia adentro), *cadere* (caer) y el sufijo *encia* (cualidad del que hace la acción).

Así como en Borges, pienso en Sábato: «Nunca se sabe, hasta el final, si lo que un día cualquiera nos sucede es historia o simple contingencia, si es todo (por trivial que parezca) o es nada (por doloroso que sea)»<sup>2</sup>, y también en Aby Warburg y su *Atlas Mnemósine* como un verdadero dispositivo de pensamiento: no constriñe las coincidencias, sino que propone relaciones posibles. Como consecuencia, tengo que pensar en Didi-Huberman y su idea de montaje. En esa medida, aunque descontextualizando de cierta forma el detonador de su pensamiento, la exposición como dispositivo, puedo pensar en el poema de Jara Idrovo, *sollozo por pedro jara*, en términos de un poema-máquina de guerra: un poema que es inagotable, no existe una última palabra sobre él, «existen varias versiones y se pueden hacer otras»<sup>3</sup>, es dialéctico.

Cuando era niña, me gustaba jugar a unir los puntos. Las revistas infantiles venían con patrones de números que una tenía que seguir, crear contornos para descubrir un dibujo y luego, pintar. Después de un tiempo empecé a hacer ese ejercicio con objetos por fuera de la página, después con sensaciones, y ya de adulta, me sentía un poco como Proust: el olor del pan podía llevarme a un tiempo recobrado, unir tiempos, distancias, gentes, en un pliegue. Pasa un poco lo mismo con la lectura: hay puntos de coincidencia en que quizá otros no reparen, pero que en mi cerebro se han vuelto significativos. Este ejercicio de escritura recrea ese juego de niña: unir las líneas para develar formas y conexiones. Vuelvo a Didi-Huberman pensando en Adorno: ensayo<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, «Las causas», en *Borges esencial* (Barcelona: Asale-Alfaguara, 2017).

<sup>2</sup> Ernesto Sábato, *Sobre héroes y tumbas* (Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004), 409.

<sup>3</sup> Georges Didi-Huberman, «La Exposición Como Máquina De Guerra», *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Arte*, n° N° 16 (2011): 25.

<sup>4</sup> Didi-Huberman, 28.

Esta tesis nace de la coincidencia; de hallar una similitud entre *Cien mil millones de poemas*, de Raymond Queneau, y el *sollozo por Pedro Jara*<sup>5</sup>, y de haber empezado una indagación (cuasi arqueología) para explicar esa coincidencia. Ese camino, me ha traído hasta aquí. En mi caso, Jara Idrovo funciona como el resorte de pensamiento que ha posibilitado este ejercicio de indagación en la potencia de las restricciones.

Un poema suyo se constituyó, años ha, en mi encuentro con el porvenir. Las huellas en su biblioteca, en una suerte de poética del rastro. Siento lo mismo con mi propia biblioteca: el último libro que mi papá me compró antes de su muerte tan inesperada fue *Perpetuum mobile*, que recoge la obra de Efraín Jara Idrovo. Conservo la factura donde está su firma. De pronto, mientras escribo mi tesis en las madrugadas, este papel con una rúbrica dentro de un libro es un pliegue de tiempo en el que mi papá existe todavía. A veces, la poesía adquiere formas muy concretas.

---

<sup>5</sup> **Nota sobre la escritura del nombre de poema:** aunque la grafía varía entre ediciones alternando el uso entre mayúsculas y minúsculas, la escritura original del título (publicado en 1978 por la Casa de la Cultura Ecuatoriana Núcleo del Azuay) se hizo íntegramente en minúsculas; apareció de la misma manera en la reedición publicada por el cuadragésimo aniversario, en 2018. Por este motivo, he optado por mantener la grafía original: *sollozo por Pedro Jara* (*estructuras para una elegía*), salvo cuando aparezca consignado de otra forma en una cita textual.

## Capítulo I

### 1. Introducción

Efraín Jara Idrovo (Cuenca, 26 de febrero de 1926-8 de abril de 2018) fue un destacado poeta, ensayista y catedrático universitario. Recibió algunos de los premios y reconocimientos más importantes del Ecuador, como el Premio Nacional Eugenio Espejo por la totalidad de su obra, en 1999. Junto con poetas como César Dávila Andrade, Jacinto Cordero Espinosa, Hugo Salazar Tamariz, Teodoro Vanegas y Moreno Heredia, Jara Idrovo conformó, en 1947, el Grupo ELAN, agrupación que toma su nombre del término francés que significa: «fuerza vital». Una de las consignas manifiestas del grupo habría sido llevar la modernidad a Cuenca<sup>6</sup>, su exploración incluía discusiones sobre filosofía, literatura, música y demás corrientes artísticas.

Fue decano de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación de la Universidad de Cuenca y profesor de Literatura en el Colegio Benigno Malo por 34 años. Dirigió la Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay. Fue el fundador y director de la *Revista El Guacamayo y La Serpiente*, publicación especializada en crítica, estudios literarios y lingüísticos que contó con 56 ediciones. Fue, además, miembro de la Academia Ecuatoriana de la Lengua.

Jara Idrovo tuvo una prolífica producción literaria, aunque mantuvo asimismo un alto grado de resistencia a la publicación. Prefirió la publicación de antologías por la posibilidad de escoger y desbrozar aquello que no gravita en la obra del autor<sup>7</sup>. Su obra se divide en tres períodos: el primero, de 1945 a 1970, recogido en *El mundo de las evidencias*, está signado por la influencia del modernismo, el posmodernismo y la irrupción vanguardista con influencias como la de Carrera Andrade Neruda, Gonzalo Escudero y César Dávila.

El segundo periodo que incluye las obras publicadas entre 1971 y 1989, dos acontecimientos constituyen el punto de inflexión en este periodo: la quema ritual de la obra de juventud, compuesta por *Tránsito en la ceniza* (1947) y *Rostro de la ausencia* (1948). «Tras

---

<sup>6</sup> Danilo (PUCE) Salazar Valladares, “Detalle rítmico del poema Sollozo por Pedro Jara de Efraín Jara Idrovo con un enfoque fonológico” (Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2017), [http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/22000/13856/Detalle\\_rítmico\\_del\\_poema\\_Sollozo\\_por\\_Pedro\\_Jara\\_de\\_Efraín\\_Jara\\_Idrovo\\_con\\_un\\_enfoque\\_fonológico.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/22000/13856/Detalle_rítmico_del_poema_Sollozo_por_Pedro_Jara_de_Efraín_Jara_Idrovo_con_un_enfoque_fonológico.pdf?sequence=1&isAllowed=y).

<sup>7</sup> María Augusta Vintimilla, “La Canción del Solitario: un acercamiento a la poética de Efraín Jara Idrovo”, en *Grandes textos líricos*, ed. José Corral Corral (Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2015), 11–39.

las cenizas, Efraín permaneció 25 años en silencio. De 1948 hasta 1973, el poeta no publicó ni un solo verso; aunque nunca dejó de escribir»<sup>8</sup>. El segundo hito es el viaje a las Galápagos, huyendo —según sus propias palabras— del alcohol y los excesos; existe aquí un quiebre en términos formales y estilísticos; en esta etapa, considerada su obra de madurez, influirán voces como las de Rilke, Pound y T. S. Elliot<sup>9</sup>. A esta etapa corresponde *Dos poemas* (publicado en 1973), conformado por *Balada de la hija y las profundas evidencias* (1963) y *Añoranza y acto de amor* (1971). También publica *El almuerzo del solitario* (1974) considerado —afirma Vintimilla— como uno de los textos poéticos fundamentales de la poesía ecuatoriana. En este periodo se incluye también el *sollozo por pedro jara* (1978), poema que ha sido estudiado con profusión por varios de los críticos más destacados del país. Cifrado por la experimentación lingüística y considerado como «uno de los poemas cumbres de la poesía latinoamericana»<sup>10</sup>, gracias a este poema, Jara Idrovo podría ser catalogado como «el poeta de la estructura infinita»<sup>11</sup>. Cierran esta etapa *in memoriam* (1980) y *Alguien dispone de su muerte* (1988).

El tercer periodo, que recoge las obras publicadas a partir de 1990, consta de *Al otro lado del tiempo* (1983) y *Recordando a Manuel Muñoz* (1992), poemas recogidos en *El mundo de las evidencias*. En este libro se presentan dos de las preocupaciones constantes del poeta: el tiempo y el erotismo. Cabe recordar que el erotismo no estuvo presente solo en la obra del poeta, en libros como *Los rostros de eros* (1997), sino también en la vida cotidiana —así lo señala su hijo, el también escritor Johnny Jara—, valga como ejemplo recordar que el sobrenombre de Jara Idrovo era ‘Cuchucho’, el coatí, un animal que, de acuerdo con la creencia popular, estaba asociado a la potencia sexual<sup>12</sup>. De igual manera, las consideraciones sobre el erotismo en la obra de Jara Idrovo, de acuerdo con Mariagusta Correa, se pueden abordar desde la obra de Georges Bataille que vincula «la experiencia de la vida con la muerte, en tanto concibe al erotismo como la “aprobación de la vida hasta en la misma muerte”»<sup>13</sup>.

En 2004, Jara Idrovo sufrió un accidente automovilístico que produjo un derrame cerebral que dejó severas consecuencias: daño permanente en la mácula del ojo, afasia y

---

<sup>8</sup> Carla Badillo Coronado, “Efraín Jara Idrovo, el poeta de la estructura infinita”, *Cartón Piedra/Diario El Telégrafo*, 4 de agosto de 2014, <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/efrain-jara-idrovo-el-poeta-de-la-estructura-infinita>.

<sup>9</sup> Ver: Alcívar Bellolio (2017: 13).

<sup>10</sup> Fundación Vicente Huidobro, “Efraín Jara Idrovo”, *Altazor. Revista electrónica de literatura*, 2020, <https://doi.org/ISSN 2452-5332>.

<sup>11</sup> Badillo Coronado, “Efraín Jara Idrovo, el poeta de la estructura infinita”.

<sup>12</sup> Johnny Jara Jaramillo, “El Cuchucho Jara”, *Revista de la Casa de la Cultura* (Quito, julio de 2017).

<sup>13</sup> Mariagusta Correa, “Escritura y recuperación ante la muerte: una lectura de ‘sollozo por pedro jara’”, *Guaragua* 21, n° 54 (5 de agosto de 2017): 126, <http://www.jstor.org/stable/44871984>.

amnesia. A partir de entonces, tras pasar por terapia de lenguaje y el fallido intento de uso de lentes y lupas, tendrá una lectora en voz alta: Soledad Corral Estrella, quien además transcribe sus textos. Los poemas de largo aliento fueron reemplazados por haikús y epigramas. Su producción literaria se cierra definitivamente con la publicación de *Poesía última* (2016), que recoge poemas de *Rostros de eros* y varios textos inéditos.

De cierta forma, con el paso del poeta por las islas Galápagos, su poesía adquiere una nueva dimensión de tipo archipiélagico<sup>14</sup>, en la que el cambio de geografía se constituye, a la vez, en una ruptura simbólica con la tradición, ya que, en relación con la generación del 50 —fuertemente atravesada por el paisaje andino—, supone un quiebre en cuanto a las formas y los territorios en los que se inscribe física y simbólicamente su producción, así lo sugieren Hernán Rodríguez Castillo (1979) y Daniela Alcívar Bellolio (2017). Al respecto, Alcívar Bellolio señala: «Jara recurre a la invención de una geografía radicalmente atípica para la conformación de su mundo poético: el viaje a las islas Galápagos representa una ruptura en más de un sentido»<sup>15</sup>. Habitar las islas se propone como rito de paso: la instauración del mito y la autodeterminación de la voz poética que rompe con las formas de la tradición continental.

Adicionalmente, las obras escritas desde Floreana adquieren una dimensión topológica particular en la que la noción archipiélagica será latente. En el caso del *sollozo por pedro jara*, este pensamiento archipiélagico no se manifiesta únicamente en la presencia del paisaje de las islas: «dispersa procesión del basalto / coágulos del estupor / eslabones de piedra en la punta

---

<sup>14</sup> De acuerdo con Paolo Vignola en su ensayo «Archipiélago y archi-plegue. Repensar las relaciones humanas desde la multiplicidad insular» —que propone un diálogo entre la literatura caribeña de E. Glissant, A. Benítez-Rojo y E. K. Brathwaite, en relación con la filosofía de G. Deleuze, F. Guattari y E. Viveiros de Castro—, una de las cosas que hace que la imagen del archipiélago se constituya como un disparador tan interesante del pensamiento es que una metáfora espacial puede ser usada para revelar una singular dimensión temporal; en ese sentido —señala Vignola—, el archipiélago es un pliegue: «Es el presente, un presente doblado, o difractado» (2020: 139). Esto se manifiesta en al menos tres sentidos: primero, los archipiélagos con mayor diversidad biológica son a la vez los que en mayor riesgo están debido a factores de tipo antropogénico, de manera que la amenaza, en el presente y en el futuro, a la vida en los archipiélagos es un problema de nuestro presente. En segunda instancia, hay una necesidad de repensar y reescribir el pasado para dar cabida a la heterogeneidad. En esa medida, hay un quiebre en relación con la tradición asociada a lo continental. Menciona Vintimilla que Jara Idrovo, en su ensayo *En busca de nuestra identidad literaria* problematiza el uso de la lengua:

Jara se refiere al abismo que desde la colonia interrumpe el contacto entre la lengua escrita y las hablas regionales y populares, y la absoluta hegemonía de la primera en la escritura literaria. Incómodo por usar una lengua «prestada» el escritor hispanoamericano extrema su casticismo por el temor a estropear un instrumento que no logra sentirlo propio (Vintimilla, 2015: 27).

Finalmente, «el pensamiento archipiélagico, es una figura de la relación desde la complejidad de la localidad en tanto lugar de enunciación» (Vignola, 2020: 140). Ver: Paolo Vignola, «Archipiélago y archi-plegue», *Ética & Política / Ethics & Politics* 13, n° 2 (2020): 139–55.

<sup>15</sup> Daniela Alcívar Bellolio, «Elogio de la simple imagen», en *Perpetuum mobile*, 1ª ed. (Quito: Centro de Publicaciones PUCE, 2017), 12.

del océano»<sup>16</sup>, sino también en la configuración sintáctica y temporal del poema mismo. Vintimilla, en su análisis rítmico del *sollozo*, señala «la voluntad del poeta de que sus versos sean unidades rítmicas [...] autónomas desde el punto de vista sintáctico por la supresión de todos los enlaces preposicionales y conjuntivos en el encadenamiento de los versos»<sup>17</sup>, de manera que, se podría decir, la ausencia de determinados elementos relacionales hace que los versos se constituyan como islas versales que, en conjunto, componen el archipiélago poético.

### 1.1. El encuentro con la poesía

Las vacaciones del verano de 1943 «estuvieron ensombrecidas por la perplejidad y la incertidumbre, pero fueron también decisivas para la consolidación de mi vocación literaria». Así comienza *Una vocación y un poema*, manuscrito en el que Efraín Jara Idrovo pone de manifiesto cómo empezó su actividad literaria tras la lectura de un poema de Jorge Carrera Andrade contenido en *La guirnalda del silencio*.

Experimenté la sensación de que el mundo se me revelaba con transparencia y frescura inusitadas; que mi existencia misma, redimida de cuidados y contingencias, se aligeraba hasta los extremos de la levitación; que la función de la poesía no podía ser otra que la de conferirnos, mediante el trabajo sobre el lenguaje, una imagen más hermosa y gratificante de la realidad que la que nos proporciona el mundo empírico<sup>18</sup>.

Este fragmento, extraído de uno de los documentos personales del autor, da cuenta del encuentro con la poesía de Carrera Andrade como si fuera una revelación, la centella a la continúan el rayo y el trueno. No es que no hubiera lecturas previas, sino que es en este encuentro cuando produce el porvenir. Este encuentro será relatado en diversas ocasiones y entrevistas como las concedidas a Vintimilla, Badillo Coronado o Carlos Calderón Chico<sup>19</sup>. Posiblemente una de las cosas más fascinantes del surgimiento de la crítica genética como disciplina —en la década de los setenta del siglo pasado— es la posibilidad de abordar con una nueva perspectiva esas evidencias del mundo empírico que son los manuscritos. Fáctico y tangible, *el mundo de las evidencias* —para traer a colación el título con el que se recoge la

---

<sup>16</sup> Efraín Jara Idrovo, *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)* (Cuenca: Gramatozoo-GAD Municipal de Cuenca, 2018).

<sup>17</sup> María Augusta Vintimilla, “En busca de la palabra original: sollozo por pedro jara”, en *El tiempo, la muerte, la memoria: la poética de Efraín Jara Idrovo*, ed. Quinche Ortiz Crespo (Quito: UASB-CEN, 1995), 124.

<sup>18</sup> Efraín Jara Idrovo, “Una vocación y un poema. Manuscrito inédito” (Cuenca, s. f.). Ver Anexo A.

<sup>19</sup> Ver Anexo B.

obra del autor comprendida entre 1945 y 1998— está plagado de huellas pretextuales, de manera que, como indica Israel Ramírez:

Los manuscritos ya no serán sólo un fetiche, pasarán de ser "objeto personal" del escritor, para reconfigurarse como parte substancial de estudio del proceso genético de la escritura, mismo que desplegará sus resultados como fase de una compleja estructura de lectura crítica de la obra en cuestión<sup>20</sup>.

Es necesario que antes de hablar de la poesía de Jara Idrovo hable de sus huellas y de sus archivos que son, de cierta forma, adonde me condujo la investigación y que se constituyen, en mi caso, en ese encuentro con el porvenir. Durante la investigación sobre la obra de Efraín Jara Idrovo tuve acceso a un conjunto de sus documentos personales, incluyendo manuscritos inéditos, reflexiones, borradores de entrevistas con críticos literarios, así como a la biblioteca personal del autor repartida tras su muerte entre la UArtes, la Universidad de Cuenca y la biblioteca personal de Johnny Jara Jaramillo, hijo del poeta. Si algo nos han enseñado autores como Roberto Calasso (en *Cómo ordenar una biblioteca*), Walter Benjamin (en *Desembalo mi biblioteca. El arte de coleccionar*), e incluso Aby Warburg, es que una biblioteca es un tejido de relaciones, una posibilidad de acceder o recobrar, mediante un pliegue, el tiempo.

¿Qué tanto nos puede decir un subrayado sobre lo que un lector lee en un libro: ¿abraza, rechaza, interpela? ¿Descubre una veta de afinidad?, ¿una revelación?, ¿un anuncio de salida? ¿Habría concordado Jara Idrovo con esta visión sobre la estilística?

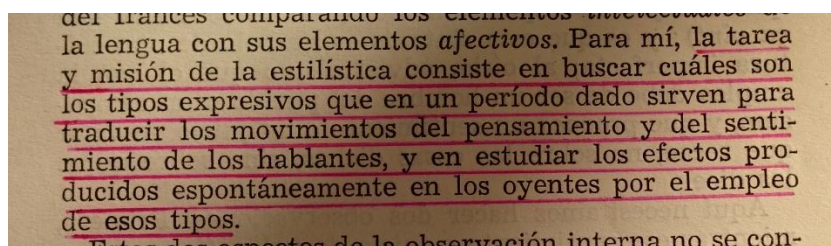


Ilustración 1 Subrayado de EJI en «Concepciones de estilística» en *El lenguaje y la vida*, Charles Bally, 1941.

La disposición de una biblioteca ahora fragmentada, las glosas y notas al margen de puño y letra del autor, los subrayados, la coincidencia temporal de las indagaciones teóricas y estéticas junto con su producción textual, pueden dar cuenta de un recorrido intelectual y vivencial al que pocas veces tenemos acceso los lectores y que son también una de las formas de revelación del mundo ante el sujeto.

<sup>20</sup> Israel Ramírez, "Genética y crítica textuales en la edición de obras contemporáneas", en *Crítica textual*, ed. Belem Clark de Lara et al., 1ª ed., un enfoque multidisciplinario para la edición de textos (El Colegio de México, 2009), 210, <https://doi.org/10.2307/j.ctv6mtc1g.20>.



De cierta forma, este es un ejercicio inútil. Evidentemente no me refiero a escribir una disertación, sino a escribir sobre poesía. La poesía es lenguaje en expansión continua. Decir algo sobre ella, reduce, limita, constriñe. Va en contra de su naturaleza. En una entrevista realizada en 2011 por Mayra Estévez, Bruno Galindo y Fabiano Kueva a Efraín Jara Idrovo, a propósito del evento Poesía mano a mano, el poeta decía que la poesía es, en realidad, una abstracción y que su forma de concretizarse es el poema.

Partamos de un hecho teórico —dice Jara Idrovo—: la poesía no existe, la poesía es una abstracción; lo único realmente concreto y de existencia real es el poema, en el que encarna la poesía precisamente. Entonces, si lo importante es el poema, el poema ¿a qué obedece? A un trabajo sobre el lenguaje. Entonces, fundamentalmente toda creación es un trabajo sobre el lenguaje y uno debe aceptar la escritura como esa obligación que uno tiene de moldear el pensamiento o la emoción a través, precisamente, del dominio del lenguaje<sup>21</sup>.

En concordancia, esta tesis trata sobre el dominio del lenguaje en tanto estructura y parte, para ello, exclusivamente de un poema: *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*, de Efraín Jara Idrovo, publicado en 1978.

Al ser justamente un ejercicio de concreción del pensamiento, el poeta utiliza una estructura particular —de tipo serial— como herramienta constitutiva que abre las posibilidades interpretativas para que los lectores podamos movernos en diferentes ejes del campo semántico y ser, de cierta forma, coautores de la experiencia de lectura.

Escribir algo en particular sobre este poema implica trazar un puente hacia la familiaridad y encarnar en mi propio pensamiento el paso del experimento (de escritura/lectura) para convertirlo en experiencia. Tal fue la propuesta que hiciera el mismo Jara Idrovo para la escritura de la que sería considerada una de sus obras cumbres: pasar del experimento (de composición estructural) a la experiencia de celebración de la vida del hijo, abruptamente interrumpida por voluntad propia.

---

<sup>21</sup> Mayra Estévez Trujillo, Bruno Galindo, y Fabiano Kueva, *¿Qué es la poesía? #1: Efraín Jara Idrovo* (Ecuador: Centro Experimental Oído Salvaje, 2011), n. Entrevista audiovisual a Efraín Jara Idrovo, <https://www.youtube.com/watch?v=5xUnU61QOWY>.

## 1.2. El sollozo por pedro jara

*sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)* lleva, en el título, parte de las claves para su abordaje: el signo de la muerte del hijo y la estructura para ‘ordenar’ el dolor, canalizar lo indecible. Es preciso señalar, sin embargo, que el autor ‘desmiente’ que se trate en rigor (o solamente) de una elegía, pues no es tanto una lamentación por la muerte como una celebración de la vida<sup>22</sup>. Cabalmente, el poema recorre del nacimiento: «el radiograma decía / “tu hijo nació. cómo hemos de llamarlo” / yo andaba entonces por las islas / dispersa procesión de basalto»<sup>23</sup> —anunciado en los versos del (1.1) del 1 al 4—, hasta la muerte: «en verdad / ¿fue verdad? / ¿eras tú el que pendía de la cadena del higiénico / como seco mechón de sauce sobre el río? / ser ido / ser herido / sal diluida / suicida», que corresponden a los versos (4.1) del 1-8. Quizá lo terrible del duelo sea el absurdo de la sobrevivencia: la desgarradura como condición de posibilidad de la escritura de este poema; como aquel que ve el trayecto del sol hasta el ocaso, pero que sabe que ha de soportar el advenimiento de la noche.

Este poema, publicado dos años después de que Pedro Jara eligiera «salirse de la vida voluntariamente»<sup>24</sup>, ofrece, además de la lectura convencional, la posibilidad de armar reconfiguraciones con sus unidades mínimas poemáticas, a las que el autor define como «segmentos versales» de tipo autárquico; es decir que cuentan con un grado de autosuficiencia. Estas combinaciones son ejecutadas por el lector, quien, apoyado en un instructivo provisto por el autor, es el que debe configurar el resto de posibilidades. De esta manera, en cierto sentido, el poema se torna en una especie de obra abierta, en los términos que propusiera Umberto Eco; es decir, se hace uso de la posibilidad combinatoria para evidenciar cómo opera la dialéctica autor-texto-lector en pro de generar, cada vez, no solo diferentes itinerarios de lectura que son, sin embargo, un solo poema, sino también una idea de «cooperación» como estrategia textual<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> Estévez Trujillo, Galindo, y Kueva, *¿Qué es la poesía? #1: Efraín Jara Idrovo*.

<sup>23</sup> Jara Idrovo, *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*. El poema originalmente se presenta en un folio que contiene los segmentos versales ordenados en series numeradas desde el 1.1, hasta la 5.3. En el capítulo 2 se ilustrará el funcionamiento de las series y sus combinaciones.

<sup>24</sup> Estévez Trujillo, Galindo, y Kueva, *¿Qué es la poesía? #1: Efraín Jara Idrovo*.

<sup>25</sup> Umberto Eco plantea la noción de *Obra abierta* (Buenos Aires: Planeta-Agostini, 1992)., posteriormente en *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo* (Barcelona: Lumen, 1979)., ahonda en la idea de cooperación interpretativa. Oswaldo Encalada Vásquez, en su texto *Postludio*, incluido en la edición original del poema, señala que este «es un claro ejemplo de lo que suele llamarse obra abierta, en la medida en que obliga al lector a escoger un tipo determinado de lectura; de este modo, el poema está terminado y no terminado al mismo tiempo» “Postludio”, en *Sollozo por Pedro Jara (estructuras para una elegía)* (Cuenca: Gramatoo-GAD Municipal de Cuenca, 2018), 19.

En 1978, cuando se publicó originalmente el *sollozo...*, Jara Idrovo, en su texto «Propósitos e instrucciones para la lectura», señalaba que el poema, bajo la influencia del *Estudio XI para piano*, de Karlheinz Stockhausen y la *Tercera Sonata*, de Pierre Boulez, composiciones de música aleatoria (parte del Serialismo integral surgido en el siglo XX), había sido concebido como:

Una estructura global de 363 fragmentos versales, configurada por estructuras parciales: cinco series temáticas, cada una de las cuales presenta tres desarrollos. Cada serie, cada desarrollo, cada segmento manifiéstanse autárquicos y, sin embargo, una radical paradoja [...] posibilita la noción —también contradictoria en apariencia— de “estructura abierta”. En efecto, “estructura” y “clausura” devienen términos correlativos<sup>26</sup>.

Más adelante se abordará la correlación entre estructura y clausura mencionadas por el poeta. A continuación, listamos algunos de los estudios más relevantes que se han hecho alrededor del poema y los enfoques con los cuales fueron presentados.

### **1.3. Genealogía de la crítica alrededor del poema**

Cuando Umberto Eco traza su teoría del «lector modelo» en *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, propone una línea que enuncia la cooperación entre autor y lector, lo que supone una esfera generativa del autor modelo y una esfera interpretativa del lector modelo. De acuerdo con esta idea, es el autor quien delinea su lector ideal, bueno, en realidad es el texto el que prevé al lector. El texto se convierte en un artificio y se genera esa nueva estrategia textual, no entre dos individuos, sino entre dos estrategias discursivas. Se oponen: autor empírico, que es el sujeto de la enunciación / autor modelo: que es una hipótesis interpretativa y lector empírico: que es un sujeto que lee el texto / lector modelo: que es una estrategia textual. Pero para que esto suceda, es necesario que exista primero una obra abierta:

Toda obra de arte, aunque se produzca siguiendo una explícita o implícita poética de la necesidad, está sustancialmente abierta a una serie virtualmente infinita de lecturas posibles, cada una de las cuales lleva a la obra a revivir según una

---

<sup>26</sup> Efraín Jara Idrovo, “Propósitos e instrucciones para la lectura”, en *Perpetuum mobile*, ed. Andrés Villalba Becdach, 1ª ed. (Quito: Centro de Publicaciones PUCE, 2017), 129–35. Transcripción de la introducción del texto original, publicado en 1978 por la CCE-Núcleo del Azuay.

perspectiva, un gusto, una ejecución personal, la preocupación por los problemas de la historia literaria<sup>27</sup>.

La obra abierta se propone como una multiplicidad de intervenciones personales, pero de una manera orientada. Tal es el caso del *sollozo por pedro jara*, más adelante se abordará la estrategia de cooperación textual lector-texto, pero a continuación se propone una breve retrospectiva de los aparatos críticos y teóricos que han servido de marco para el análisis del poema. Empezaremos con los enfoques más recientes:

En 2018, como conmemoración del cuadragésimo aniversario de la publicación del *sollozo por pedro jara*, se realizó una edición de colección español/inglés que incluía una reproducción de la presentación del texto original, acompañado así mismo del «Postludio» escrito por Oswaldo Encalada Vásquez para la publicación de la Casa de la Cultura, de 1978. En su texto, Encalada Vásquez propone tres perspectivas para mirar el poema: desde la música serial, desde la gramática generativa y un acercamiento con enfoque estilístico. Para ello se apoya en la lingüística, principalmente la obra de S. R. Levin, *Estructuras lingüísticas en la poesía*; en el *Curso de lingüística general*, de De-Saussure; en *Aspectos de la teoría de la sintaxis*, de Chomsky; y en *Introducción a la Gramática Generativa*, de N. Ruwet.

Cabe mencionar que Jara Idrovo señala la influencia tanto de la música serial como de la gramática generativa de Chomsky. Ciertamente la lingüística estructural —que investigó y enseñó en la Universidad de Cuenca— marcó su experimentación poética. Encalada Vásquez se aventura a realizar un primer cálculo de posibilidades de combinación de segmentos versales en el *sollozo*:

Las subseries de las series primera y quinta tienen cada una 19 segmentos poéticos (aquí ya no se puede hablar de versos, porque cada segmento es autárquico, para que sean posibles las combinaciones aleatorias); las subseries de los grupos segundo y cuarto constan de 25 segmentos y las subseries de la tercera serie tienen 33 segmentos. Cada segmento poético es autárquico, también las subseries, al igual que las series. Si tomamos cada serie como unidad, pueden darse 120 posibilidades de lectura o combinación, es decir, 120 poemas diferentes y similares; pero, como sabemos que cada serie consta de tres subseries, entonces el total de subseries será 15. El análisis combinatorio de la cifra 15 da un número inmensamente elevado de posibilidades: tres billones de lecturas diferentes. Si solamente las 15 subseries dan

---

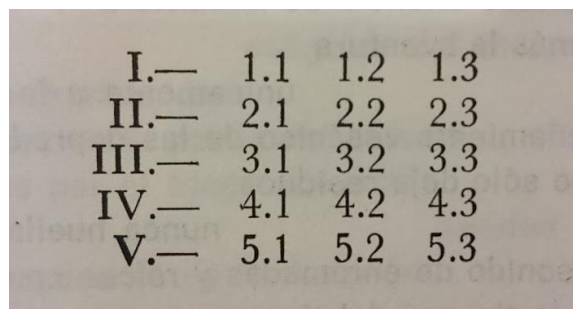
<sup>27</sup> Eco, *Obra abierta*, 44 (versión pdf).

este número exorbitante, tomando en consideración que cada segmento es autárquico y que en total los segmentos del poema son 363, entonces sí el número es infinito<sup>28</sup>.

Ahora bien, Encalada Vásquez incurre sin quererlo en dos errores: primero, en apuntar la idea de la combinación aleatoria, el azar, pues Jara Idrovo en su «Propósito e instrucciones...» es enfático al señalar que existe un principio de «movilidad controlada» y que, aunque, el poema:

Si bien admite una posibilidad ilimitada de lecturas, presenta un carácter aleatorio restringido y, por lo mismo, no admite otras ni todas las lecturas. Aplicadas las “leyes del azar”, igual que en la música serial integral, en cada lectura elegida acaso se obtiene un “nuevo” poema que, sin embargo, siempre es el “mismo”<sup>29</sup>.

El principio de movilidad controlada se aplica en la combinación de segmentos versales de manera que haya una suerte de secuencia; para tal efecto, el poeta propone inicialmente tres tipos de lectura: una convencional, en secuencia continua; una sintagmática, en bloques o ejes; y, una paradigmática, mucho más libre, pero que debe mantener la secuencia de los ordinales: «de 1 a 19 para la primera serie; de 1 a 25 para la segunda; de 1 a 33 para la tercera; de 1 a 25 para la cuarta; y de 1 a 19 para la quinta»<sup>30</sup>. A saber:



I.—	1.1	1.2	1.3
II.—	2.1	2.2	2.3
III.—	3.1	3.2	3.3
IV.—	4.1	4.2	4.3
V.—	5.1	5.2	5.3

*Ilustración 2 Lectura convencional - sollozo por pedro jara, 1978*

<sup>28</sup> Encalada Vásquez, “Postludio”, 11–12.

<sup>29</sup> Jara Idrovo, “Propósitos e instrucciones para la lectura”, 2017, 130–31.

<sup>30</sup> Jara Idrovo, 134–35.

<b>Primer poema</b>	1.1	2.1	3.1	4.1	5.1
<b>Segundo poema</b>	1.2	2.2	3.2	4.2	5.2
<b>Tercer poema</b>	1.3	2.3	3.3	4.3	5.3

Utilizando las innumerables posibilidades combinatorias de los grandes sintagmas o desarrollos, podrían intentarse las siguientes lecturas:

<b>Primer poema</b>	1.3	2.2	3.1	4.2	5.3
<b>Segundo poema</b>	1.1	2.2	3.3	4.2	5.1
<b>Tercer poema</b>	1.2	2.1	3.2	4.2	5.1
<b>Cuarto poema</b>	1.3	2.2	3.3	4.2	5.3
<b>Quinto poema</b>	1.2	2.2	3.3	4.2	5.2 etc., etc.

Ilustración 3 Lectura sintagmática - *sollozo por pedro jara, 1978.*

a) lectura paradigmática progresiva:

1.1	1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,	8
1.2	9,	10,	11,	12,	13,	14		
1.3	15,	16,	17,	18,	19			

b) lectura paradigmática regresiva:

1.3	1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,	8
1.2	9,	10,	11,	12,	13,	14		
1.1	15,	16,	17,	18,	19			

Ilustración 4 Lectura paradigmática - *sollozo por pedro jara, 1978.*

El segundo desacuerdo es un error de cálculo. Las posibilidades de lectura, de acuerdo con el cálculo de probabilidades es de  $5,39103E+57$ . Resultado de la operación:  $3^{19} \times 3^{25} \times 3^{33} \times 3^{25} \times 3^{19}$ . Para este cálculo se considera la «lectura paradigmática»: todas las combinaciones posibles.

En 2017, Danilo Salazar Valladares, escribe la disertación *Detalle rítmico del poema sollozo por pedro jara de Efraín Jara Idrovo con un enfoque fonológico*. El eje del estudio — como se anuncia en el título— es el enfoque fonológico, pues su propósito es descubrir los fenómenos rítmicos que operan en el poema. Para ello, el autor parte de la influencia de la música serial que destaca Jara Idrovo en sus «Propósitos e instrucciones para la lectura». Utiliza como sustento teórico los textos: *Sistema de Rítmica Castellana*, de Rafael de Balbín, y *Métrica Española*, de Antonio Quilis, a partir de los cuales analiza las características acústicas del poema para «señalar los fenómenos encontrados y su significado lírico»<sup>31</sup>. Salazar Valladares trabaja alrededor de las cualidades sonoras del texto y su estructura total. Recurre

<sup>31</sup> Salazar Valladares, “Detalle rítmico del poema Sollozo por Pedro Jara de Efraín Jara Idrovo con un enfoque fonológico”, 16.

también al análisis estadístico por medio de *software* para los estudios métricos. Hace un estudio de cantidad, intensidad, tono, rima y análisis estrófico.

En este mismo año, 2017, la Pontificia Universidad Católica del Ecuador publica *Perpetuum mobile*, una antología poética del autor que incluye el estudio «Elogio de la simple imagen», de Daniela Alcívar Bellolio, en el que la autora se propone: «Indagar entre los grandes bloques de sentido (brillantemente determinados por los críticos que han dedicado trabajos más extensos y rigurosos al gran poeta cuencano) en busca de sus inasibles lapsos de indeterminación»<sup>32</sup>. El abordaje que hace Alcívar Bellolio está profundamente marcado por la filosofía de Maurice Blanchot, la aproximación literaria a Alberto Giordano, Jean-Luc Nancy y Phillipe Lacoue-Labarthe. Los críticos literarios a quienes se refiere son: María Augusta Vintimilla, Iván Carvajal y Hernán Rodríguez Castello.

Alcívar Bellolio señala acertadamente: «Un largo y arraigado malentendido ha automatizado nuestras estrategias de lectura en función del mito de que la literatura se reduce a sus técnicas, de que la poesía es esencialmente (o únicamente) artificio»<sup>33</sup>. Menciona también dos ‘mitos’ que se ciernen alrededor de la literatura, uno de raigambre estructuralista —dice— que pretende:

Esterilizar la composición poética, limpiarla de la impureza de la vida, [...] (que) es necesario purgar al texto de ese nexo en beneficio de una riqueza puramente textual, basada exclusivamente en las posibilidades fónicas, formales y sintácticas, de la composición por medio de tropos, contrastes y demás recursos poéticos<sup>34</sup>.

En el caso particular del *sollozo...*, tal mito ha sido más que instrumentalizado en detrimento del poema, obnubilados, quizá, por la experimentación formal y la idea de que lo fónico crea lo significativo, pero acotando esa significación, en lugar de ver sus potencialidades y, en el caso de las potencialidades, sometiéndolas, al artificio matemático.

El segundo mito que señala Alcívar Bellolio está en relación con una supuesta «superstición sociológica»<sup>35</sup> que limita la relación mundo-literatura en función de la capacidad documental, si se quiere, del ejercicio escritural para dar cuenta de la realidad. Calidad innegable —señala— que quizá por obvia deberíamos dejar de apuntar. Estos dos mitos que expone tienen a su vez una forma de incidir particularmente sobre la lectura de este poema

---

<sup>32</sup> Alcívar Bellolio, “Elogio de la simple imagen”, 26.

<sup>33</sup> Alcívar Bellolio, 7.

<sup>34</sup> Alcívar Bellolio, 7–8.

<sup>35</sup> Alcívar Bellolio, 8.

sobre el hijo. La crítica Daniela Alcívar se pone en diálogo con los estudios de Iván Carvajal y María Augusta Vintimilla sobre el *sollozo...* para apuntar la incidencia de los estudios sobre estructuralismo y la experimentación que hiciera el poeta «a fin de indagar en las posibilidades combinatorias y la tan apreciada polisemia»<sup>36</sup>. Apunta Alcívar que hay en este tipo de experimentación un cierto grado de sometimiento y que:

Si leemos los “Propósitos e instrucciones de lectura” que preceden al “Sollozo” notaremos forzosamente que la “libertad” que el autor quiere otorgarle a su lector mediante la interrogación de la lectura convencional (“manifestada en la pasiva servidumbre al despliegue del texto” está fuertemente limitada por un esquematismo que se muestra sobre todo en la categorización de las lecturas (A) Lectura convencional; B) Lectura sintagmática; C) Lectura paradigmática)<sup>37</sup>.

Me interesa señalar en mi análisis una observación que hace Alcívar sobre los «Propósitos e instrucciones de lectura», al mencionar que esta provisión de instrucciones por parte del autor no es novedosa, pues Cortázar en su *Rayuela*, usa el mismo principio con casi una década de anticipación. Ahora, esta ‘coincidencia’ que señala la autora servirá para nuestro análisis, pero, en otros términos, pues interesa no la prescripción de unas instrucciones, sino el porqué de su existencia. Y, en esta medida, conviene más señalar una filiación de Cortázar en relación con el Colegio de Patafísica y el Oulipo para hablar sobre los movimientos que se producen en el poema. De acuerdo con Helena Evia, en la década de los setenta Cortázar fue invitado a formar parte del Oulipo justamente debido al uso de las restricciones en la estructuración de sus obras, pero, aunque inicialmente hubiera aceptado, se habría desvinculado del taller porque el «apoliticismo de los oulipianos (quizá otra de las claves de su permanencia) no casaba con sus posicionamientos de izquierda»<sup>38</sup>.

Posiblemente quien ha estudiado con mayor profundidad las formas de experimentación respecto de las estructuras lingüísticas y las posibilidades combinatorias (además de los criterios fonológicos, morfológicos y sintácticos) en el *sollozo...* sea María Augusta Vintimilla, quien, a mediados de la década de los noventa, dedica un estudio monográfico al conjunto de la obra poética de Jara Idrovo publicada hasta entonces. Iván

---

<sup>36</sup> Alcívar Bellolio, 17.

<sup>37</sup> Alcívar Bellolio, 18.

<sup>38</sup> Elena Hevia, “Oulipo: la escritura como juego”, *elperiodico.com*, 2017, <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170314/oulipo-perec-queneau-5897204>.



Carvajal, quien dirigiera la tesis de la autora, escribe el prólogo de *El tiempo, la muerte, la memoria: la poética de Efraín Jara Idrovo*.

El primer señalamiento que plantea Vintimilla en relación con el *sollozo* apunta:

Para la arquitectura constructiva del *sollozo*, Jara toma de la lingüística el concepto de estructura como un sistema de relaciones en donde el valor de cada componente estructural se desprende de su posición relativa en el conjunto, a partir de las relaciones de oposición y combinación con los demás<sup>39</sup>.

Alude, de igual manera, a los «Propósitos e instrucciones para la lectura» para señalar que esta es una obra que busca conciliar dos principios aparentemente contradictorios: «lo cerrado sobre sí mismo que es inherente a la estructura, y lo abierto del sentido que es la marca del discurso poético»<sup>40</sup>. Esta anotación es fundamental para abordar el análisis de obra abierta en términos de Umberto Eco; sin embargo, Vintimilla acude más bien a un abordaje barthiano en su análisis en conjunto, especialmente para apuntar que «toda escritura poética “habla” sobre sí misma, pues en poesía —como dice Roland Barthes— “no se puede trabajar un grito, sin que el mensaje verse finalmente mucho más sobre el trabajo que sobre el grito”»<sup>41</sup>.

Vintimilla hace también otro señalamiento fundamental: que en el juego propuesto por el autor, la experimentación lingüística se desplaza del plano de lo fónico «al de las estructuras morfológicas y sintácticas»<sup>42</sup>. Cabe recordar que Jara Idrovo ha manifestado en más de una ocasión que, en su poesía, «lo fónico crea lo significativo»<sup>43</sup>, aunque, ciertamente no se reduce a ello. Finalmente, hay un señalamiento que sirve de base para el trabajo que se plantea abordar la presente disertación y que, sin embargo, se separa de los estudios realizados hasta el momento, incluyendo el de la propia Vintimilla:

Las constricciones que impone el poeta a su escritura para regirse a la ley interna que sostiene el poema, deben propiciar la liberación del discurso poético y generar infinitas posibilidades de actualización en la lectura.

La posibilidad de conciliar clausura estructural y apertura del sentido le lleva a explorar la productividad generativa del lenguaje: a partir de un número finito de

---

<sup>39</sup> Vintimilla, “En busca de la palabra original: sollozo por pedro jara”, 113.

<sup>40</sup> Vintimilla, 114.

<sup>41</sup> Vintimilla, 114.

<sup>42</sup> Vintimilla, 114.

<sup>43</sup> Estévez Trujillo, Galindo, y Kueva, *¿Qué es la poesía? #1: Efraín Jara Idrovo*.

reglas de producción es posible generar un número infinito de enunciados oracionales<sup>44</sup>.

Vintimilla hace, como se ha dicho, un detallado análisis de las estructuras; sin embargo, nos desmarcaremos de la aproximación hacia la métrica, inclinada hacia el verso libre; del ritmo, de acuerdo con la cual existe un juego de articulación de unidades versales extensas con otras más sucintas; el estilo, incluso de la propia imagen poética para sugerir que, justamente el señalamiento de la existencia de constricciones —el sistema de restricciones que opera en el poema—, es una correspondencia con una tradición literaria que se desarrolla paralelamente en Europa y que, aunque tiene varias correspondencias con la obra de Jara Idrovo, no supone una influencia directa: el Oulipo.

Hasta aquí la breve genealogía que antecede a esta investigación. Ciertamente las obras de Hernán Rodríguez Castillo, del propio Iván Carvajal, de Mercedes Mafla, de Mariagusta Correa o Carlos Calderón Chico son iluminadoras para aproximarse al trabajo poético e intelectual de Efraín Jara Idrovo, pero, por cuestiones metodológicas propias de este estudio, no ahondaremos en ellas.

A continuación, se propone una aproximación al poema *sollozo por pedro jara* (*estructuras para una elegía*) inscribiéndolo como un ejercicio oulipiano, a partir de dos operaciones: el análisis de restricciones/constricciones o *contraintes* y el ejercicios de «plagio por anticipación» para emparentar al poema con el taller, a partir de afinidades tanto formales como conceptuales; adicionalmente, indagaremos en la idea de obra de abierta haciendo un recorrido desde la música hasta la obra de Umberto Eco y una lectura del *sollozo* desde esta perspectiva.

---

<sup>44</sup> Vintimilla, “En busca de la palabra original: sollozo por pedro jara”, 114. El énfasis añadido es propio para destacar

## Capítulo II

Para la elaboración de esta tesis se analiza, por un lado, el Oulipo, acrónimo de Taller de Literatura Potencial —por sus iniciales en francés *Ouvoir de Litterature Potentielle*—, grupo literario conformado en 1960 que, «por medio de conceptos matemáticos y restricciones literarias, explora los recursos infinitos de la lengua»<sup>45</sup>. Por otro lado, se aborda el poema *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*, publicado por Efraín Jara Idrovo en 1978. La idea de relacionar el *sollozo por pedro jara* con las técnicas del Oulipo nace de la similitud conceptual que, en cierta medida, este guarda con la obra *Cent mille milliards de poèmes*<sup>46</sup>, escrita por Raymond Queneau, uno de los cofundadores del Oulipo, en 1960.

Es curioso que, aunque Vintimilla señala la existencia de constricciones y Alcívar Bellolio la coincidencia de las instrucciones dadas por Cortázar, ninguna de las dos se plantea una aproximación a la obra de Jara Idrovo desde la perspectiva del Oulipo, grupo paradigmático en la exploración lingüística y matemática que utiliza como fundamento la proposición de constricciones para la experimentación literaria.

Ahora bien, este no pretende ser un ejercicio comparatístico tradicional. De acuerdo con el abordaje de Marcela Croce, la literatura comparada es una metodología en búsqueda de ideas o temas literarios con el fin de individuar alteraciones, asociaciones, desarrollos e influencias recíprocas en las distintas literaturas y, más precisamente, es solo factible de realizar en lenguas diferentes<sup>47</sup>, particularmente para el caso de América Latina, pues debemos desprendernos de la noción de dependencia también en el ámbito cultural. Esta tesis busca más bien un enfoque un tanto heterodoxo, pues en lugar de poner en relación dos tradiciones literarias (una escrita en castellano y otra en francés), lo que procura es inscribir el *sollozo por pedro jara* como un ejercicio oulipiano, a partir del uso de la estrategia del «plagiarismo (o plagio) por anticipación». Esta técnica, considerada como una de las “misiones” que se asignan

---

<sup>45</sup> Marcel Bénabou y Eduardo Berti, “Introducción”, en *OULIPO Ejercicios de Literatura Potencial*, (Buenos Aires: Caja Negra, 2016), 9.

<sup>46</sup> Aunque la traducción precisa al español debería ser *Cien billones de poemas*, ya que este número alude a diez a la decimocuarta potencia ( $10^{14}$ ), el título de la traducción más divulgada es *Cien mil millones de poemas*, posiblemente por una interferencia con el inglés en la traducción. De acuerdo con la Fundación del Español Urgente (Fundéu) y el *Diccionario panhispánico de dudas*, el *billion* del inglés estadounidense equivale en español a mil millones o un millardo, denominación menos utilizada, y no a un billón, que corresponde a un millón de millones. Los traductores oficiales de la obra del Oulipo al español, Ezequiel Alemian y Malena Rey, anotan que se adhieren al uso de *Cien mil millones de poemas* para privilegiar «la sonoridad de la cifra por sobre la exactitud de su transposición al español» (Queneau, Raymond 2016, 30).

<sup>47</sup> Marcela Croce, “Comparatismo latinoamericano: una teoría cultural entre lo comarcano y lo supranacional”, *Literatura: teoría, historia, crítica* 21, n° 2 SE- (1 de julio de 2019): 83–103, <https://doi.org/10.15446/lthc.v21n2.78643>; <http://dx.doi.org/10.15446/lthc.v21n2.78643>

los miembros del Oulipo, consiste en examinar obras literarias antiguas o no relacionadas con el taller, en búsqueda de «la utilización de estructuras, formas o restricciones»<sup>48</sup>.

Igual que en el caso de Kafka abordado por Borges en «Los precursores de Kafka» o incluso en «Pierre Menard, autor del Quijote», no es que en la obra de Jara Idrovo subyazca la influencia del Oulipo, sino que gracias a esta obra en particular (el *sollozo*) podemos notar la correlación entre los textos.

Creo que es importante señalar que la operación que se establece está relacionada con la determinación de vínculos de reciprocidad y el descubrimiento de «numerosas afinidades, variaciones, superposiciones, subversiones, desdoblamientos y plagios por anticipación que resaltan el carácter abierto y vital de las obras»<sup>49</sup>. Siguiendo a Borges, en su ensayo sobre Kafka: «Cada escritor crea a sus precursores»<sup>50</sup>. No es, en realidad, que las obras se parezcan, dice, sino que ponerlas en relación devela, de cierta forma, sus correspondencias. Borges se plantea una especie de genealogía retrospectiva, no para enlistar los textos que han influido en la obra de Kafka, sino para dilucidar cómo la existencia de Kafka permite distinguir y reordenar los textos que lo anteceden y en los que se puede encontrar su huella, pero como si fuese una profecía. De cierta forma, ese mismo ejercicio se aplicará a la obra de Jara Idrovo que atañe a esta tesis.

## 1. OuLiPo

Aún vigente y con producción actual, la historia del Taller de Literatura Potencial comienza en el otoño de 1960, en París, donde un grupo de matemáticos, escritores y académicos, encabezados por François Le Lionnais (1901-1984) y Raymond Queneau (1903-1976) —ambos miembros del Colegio de Patafísica—, se reúnen, primero bajo el nombre de Seminario de Literatura Experimental (Sélitex), para explorar cómo las limitaciones de carácter formal apoyan el proceso creativo. En las Actas de la reunión del viernes 13 de enero de 1961 consta, a petición de Queneau, que el Oulipo se fundó por iniciativa de François Le Lionnais y que el nombre *Ouvoir de Littérature Potentielle* fue propuesto por Albert-Marie Schmidt. Pero, ¿qué es el OuLiPo? A continuación, una respuesta gestada en el propio taller:

---

<sup>48</sup> Bénabou y Berti, “Introducción”, 11.

<sup>49</sup> Tal es la operación que realiza Manuel J. Pérez Pérez en su ensayo “Un discípulo oulipiano de Pierre Menard”, *1616: Anuario de Literatura Comparada* 9, nº 0 (2019): 132–33, <https://doi.org/10.14201/161620199131149>. y que se aplica para la relación de intertextualidad entre *Pierre Menard, autor del Quijote*, de Borges; la novela *Une vie de Pierre Ménard*, de Michel Lafon y *Le voyage d’hiver*, de Georges Perec.

<sup>50</sup> Jorge Luis Borges, “Kafka y sus precursores”, en *Borges esencial* (Barcelona: Asale-Alfaguara, 2017), 395.

**Ou** es Obrador. ¿Para fabricar qué?

**Li.** Li es Literatura, lo que leemos y tachamos. ¿Qué tipo de Li?

**LiPo.** Po significa potencial. Literatura en cantidad ilimitada, potencialmente producible hasta el fin de los tiempos, en cantidades enormes, infinitas para todo fin práctico<sup>51</sup>.

De acuerdo con Marcel Bénabou, «secretario provisionalmente definitivo o definitivamente provisorio» —título acreditado por el propio taller—, el contexto histórico en el que nace el Oulipo está «marcado por el cuestionamiento, en la literatura, de una doble serie de ilusiones: las del surrealismo y las del compromiso de tipo sartreano»<sup>52</sup>. Justamente en oposición a la escritura automática de los surrealistas es que aparece la formulación de *contraintes* restricciones, constricciones o trabas. Así lo explica Queneau:

Otra idea totalmente falsa que también es aceptada actualmente es la equivalencia que se establece entre inspiración, exploración del subconsciente y liberación, entre azar, automatismo y libertad. Ahora bien, esta inspiración que consiste en obedecer ciegamente todo impulso es en realidad una esclavitud. El clásico que escribe una tragedia observando cierto número de reglas que él conoce es más libre que el poeta que escribe lo que le pasa por la cabeza y que es esclavo de otras reglas que ignora<sup>53</sup>.

Las restricciones pueden ser de los tipos más variados y apuntan a la exploración tanto teórica como creativa de los campos potenciales. *Oulipo: Ejercicios de Literatura Potencial*, la compilación más completa que se ha publicado en español, basada en las tres obras principales del grupo<sup>54</sup>, enumera ciento doce tipos de restricciones que van, en orden alfabético, desde el abecedario y el acrónimo hasta los vocabularios razonados. Para darnos una idea: la restricción del abecedario consiste en que la primera palabra del texto debe empezar con la letra a, la segunda con la b y así sucesivamente hasta llegar a la z sin saltarse ninguna letra. Pero el tipo de restricciones puede adoptar los tipos más variados, numéricos, métricos, sintácticos, temáticos...

---

<sup>51</sup> Marcel Bénabou y Jacques Roubaud, “Qu’est-ce que l’Oulipo ?”, Oulipo. Ouvroir de Littérature Potentielle, 2017, n. Traducción propia, <https://www.ouliipo.net/fr/oulipiens/o>.

<sup>52</sup> Marcel Bénabou, “Historique de l’Oulipo”, Oulipo. Ouvroir de Littérature Potentielle, 2017, n. Traducción propia, <https://www.ouliipo.net/fr/historique-de-louliipo>.

<sup>53</sup> Citado en Ítalo Calvino, *Seis propuestas para el próximo milenio*, 12ª ed. (Madrid: Siruela, 2012), 137.

<sup>54</sup> A saber: *La littérature potenentielle* (1973), *Atlas de littérature potenentielle* (1981) y *Antologie de l’Oulipo* (2009), todas publicadas originalmente por editorial Gallimard.

El taller, en su concepción, se planteó dos misiones principales: 1) la elaboración de restricciones y, 2) la identificación de constricciones en textos preexistentes o no relacionados con el taller; tarea a la que se denominó «plagiarismo por anticipación». Estas dos ‘misiones’ están en concordancia con dos tipos de Lipo: la primera, de tipo sintético, en busca de nuevas potencialidades; y, la segunda, de orden analítico.

La colaboración estrecha con matemáticos y lingüistas —varios miembros del taller provenían de estas disciplinas— además de una inicial influencia del estructuralismo, supuso también la introducción/descripción de constricciones de tipo matemático. Los experimentos de escritura, aunque han sido prolíficos en el ámbito poético, no se limitan a este y se han expandido a la narrativa, en la que posiblemente la obra más conocida sea *La disparition*, de Georges Perec (1936-1982), en que se usa el lipograma que, en este caso, consiste en la exclusión de palabras que usen la letra ‘e’, que es la vocal con mayor frecuencia de aparición en este idioma. De igual manera, el Oulipo se ha expandido a otras artes como la historieta (Oubapo), la fotografía (Ouphopo) e incluso la política (OuPolPot), pero la literatura ocupa siempre el centro de la creación.

Son parte del Oulipo, así, en tiempo presente, pues nunca dejan de ser oulipianos, aunque hayan muerto, 41 personas entre las que se incluyen personajes como Marcel Duchamp, Ítalo Calvino, Georges Perec, Marcel Bénabou, Anne Garréta y Jean Lescurre.

Ahora bien, aunque no siempre estemos conscientes de ello, la literatura y las matemáticas, especialmente en el ámbito poético —manifestadas en la métrica—, han tenido una imbricada relación. Sin ir más lejos, el soneto, el haiku y las décimas hacen uso de restricciones matemáticas como principio. El soneto, por ejemplo, se compone de catorce versos de arte mayor, endecasílabos, organizados en cuatro estrofas: dos cuartetos y dos tercetos, eventualmente puede haber variaciones como el soneto con estrambote, de tipo humorístico y en el que se añaden tres versos, o el soneto dialogado. La forma del soneto es tan popular que se estudia en el colegio. El haiku, por su parte, se compone usualmente de diecisiete sílabas repartidas en tres versos de cinco, siete y cinco sílabas. En su brevedad se juega la potencia de la significación. Las décimas, con presencia en casi todos los países hispanohablantes —con expresiones populares como la décima esmeraldeña o las payadas en el Cono Sur—, usualmente emplean una estrofa de diez versos octosílabos (es decir, de arte menor, a diferencia del soneto).

Es importante señalar que, desde el inicio, el Oulipo «marca distancia de lo que se estaba haciendo en ese momento bajo el nombre de literatura aleatoria [...] y esta desconfianza hacia el azar seguirá siendo una de sus características distintivas»<sup>55</sup>. No interesa una supuesta libertad irrestricta; lo que el Oulipo busca es la potencialidad expresiva (y creativa), se adscribe al uso consciente, experimental y lógico de sistemas y estructuras. Desconfía del desorden y lo aleatorio, pues, de cierta forma, es otra forma de subyugar a los autores —y a los artefactos literarios— al capricho de lo no conocido.

## 2. «Cien mil millones de poemas»

Se puede decir que la obra fundante, aunque publicada poco antes de la constitución del grupo, es «Cien mil millones de poemas», un conjunto de diez sonetos escritos por Raymond Queneau. En su edición original en papel, cada soneto, escrito solo en páginas impares, se presentaba con un sistema de lengüetas para facilitar la labor combinatoria. Señala Evans Despeaux en su artículo sobre constricciones matemáticas en la literatura y en las artes, que además de las especificaciones del soneto, en la obra de Queneau se introdujeron dos restricciones adicionales:

Recuerde que un soneto tiene catorce versos con un esquema de rima ABAB, BDBD, CDCD, EE o un esquema de rima ABAB, BCBC, DED, EDE. Queneau también hizo que las rimas de las líneas A, B, C y D del primer soneto coincidieran con los otros nueve. Adicionalmente, se requería que cada línea fuera gramaticalmente autónoma; es decir, que cada una fuera una oración, cláusula o un fraseo<sup>56</sup>.

Este ejercicio, de tipo exponencial, genera, como se explicó en la nota 46, cien billones de poemas (100 000 000 000 000). Queneau calcula que se precisaría aproximadamente 45 segundos para leer cada poema y 15 segundos para cambiar las tiras. A un ritmo de lectura de 8 horas diarias por 200 días de lectura al año, tomaría un millón de siglos leer todas las combinaciones posibles.

---

<sup>55</sup> Bénabou, “Historique de l’Oulipo”, n. Énfasis propio.

<sup>56</sup> Sloan Evans Despeaux, “Oulipo: Applying Mathematical Constraints to Literature and the Arts in a Mathematics for the Liberal Arts Classroom”, *PRIMUS* 25, n° 3 (2015): 239, <https://doi.org/10.1080/10511970.2014.966935>. Traducción propia.



Ilustración 5 *Têtes folles (Cabezas locas)*

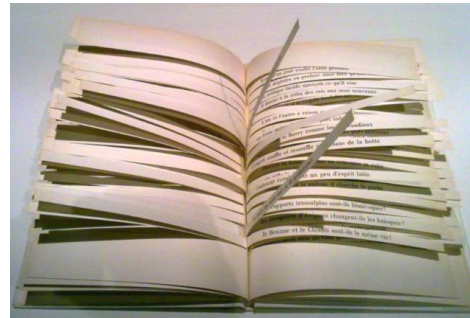


Ilustración 6 *Cent mille milliards de poèmes*

De acuerdo con Marta Macho Stadler, profesora de Topología en el Departamento de Matemáticas de la Universidad Politécnica de Valencia, el álbum infantil *Têtes folles*<sup>57</sup> (*Cabezas locas*) sirvió de modelo a Queneau para la elaboración de las lengüetas móviles que usaría para sus sonetos. Este álbum ilustrado, encuadernado en espiral, presentaba 32 personajes seccionados horizontalmente, cortados en cabeza, tronco y piernas; de manera que pudieran combinarse las secciones para obtener nuevos personajes de formas inverosímiles.

Claude Berge, en su texto «Para un análisis potencial de la literatura combinatoria», menciona que lo combinatorio no es patrimonio del Oulipo ni *es* el Oulipo en sí mismo y que existen antecedentes antiquísimos y que proceden de distintas disciplinas, por ejemplo, en 1666, cuando apenas contaba 20 años, Leibniz publica su *Dissertatio de Arte Combinatoria* que implica todo tipo de combinaciones que van de los silogismos a los colores y sonidos; de igual manera, en el campo de las artes plásticas, Brueghel, el Viejo, «numeraba los colores de sus personajes para enseguida jugarlos a los dados»<sup>58</sup>; sin embargo, no es sino hasta 1961 con la publicación de *Cien mil millones de poemas*, de Queneau, que aparece por primera vez en el posfacio de la obra la denominación de «literatura combinatoria». Jacques Bens, quien también trabaja alrededor de la obra del Taller, señala asimismo que la literatura potencial precede al Oulipo y que: «En cambio, sin demasiados riesgos puede asegurarse que el libro [*Cien mil millones de poemas*] es la primera obra de literatura potencial consciente. O mejor: concretada»<sup>59</sup>.

<sup>57</sup> Imagen tomada de: (Macho 2018): <https://culturacientifica.com/2018/08/29/100-000-000-000-000-poemas/>

<sup>58</sup> Claude Berge, “Para un análisis potencial de la literatura combinatoria”, en *OULIPO Ejercicios de Literatura Potencial*, ed. Ezequiel Alemian y Malena Rey (Buenos Aires: Caja Negra, 2016), 63.

<sup>59</sup> Jacques Bens, “Queneau oulipiano”, en *OULIPO Ejercicios de Literatura Potencial*, ed. Ezequiel Alemian y Malena Rey (Buenos Aires: Caja Negra, 2016), 97–108.



Ante una cierta inexactitud a la hora de definir de qué se trata la literatura potencial, Berge acude al concepto de *configuración* para aclar el panorama. Escribe:

Uno busca una configuración cada vez que dispone de un número finito de objetos, y pretende disponerlos de manera tal de respetar ciertas consignas establecidas de antemano [...] Igual que la Aritmética estudia los números enteros (y las operaciones clásicas), que el Álgebra estudia las operaciones en general, que el Análisis estudia las funciones, que la Geometría estudia las formas rígidas y la Topología las que no lo son, la Combinatoria estudia las configuraciones<sup>60</sup>.

La importancia de la obra de Queneau radica, no solo en su erudición<sup>61</sup> sino en haber demostrado el carácter artístico de los ejercicios oulipianos. *Cien mil millones de poemas* es el arquetipo de la potencialidad concretizada.

Se observa entonces lo que constituye la potencialidad de los *Cien mil millones de poemas*: no son solamente el ejemplo, el arquetipo que conforman; son los noventa y nueve mil novecientos noventa y nueve billones, novecientos noventa y nueve millones, novecientos noventa y nueve mil novecientos noventa sonetos que se encuentran no expresados sino *en potencia* en los primeros diez<sup>62</sup>.

El trabajo de Queneau nos recuerda la *Metafísica* aristotélica y nos propone pensar en ese *ser en acto* y *ser en potencia* en que se constituyen los sonetos: no son los diez existentes sino esos 99 999 999 000 999 990 que podemos configurar. La potencia, además, reside en el ocultamiento y en la necesidad de la intervención del lector para develarlo.

---

<sup>60</sup> Berge, “Para un análisis potencial de la literatura combinatoria”, 64–65.

<sup>61</sup> En un perfil dedicado a Queneau, José de la Colina anota:

Pero es verdad que resulta difícil situar a Queneau. ¿Cómo explicar que el erudito creador de la Enciclopedia de la Pléiade, el apasionado por las matemáticas y por la filosofía de Hegel, el académico de la Goncourt y el renovador de la ortografía francesa (mais oui!) haya sido al mismo tiempo un egresado del surrealismo, un Sátrapa del Colegio de Patafísica, un escritor de novelas divertidas en “lengua hablada”, un dinamitador de los clásicos y de la retórica, el fundador de los juegos del OuLiPo (Ouvroir de Littérature Potentielle) y el recopilador de los locos literarios? En un diccionario, Hubert Juin lo consideraba el más inapresable de los autores franceses. José De la Colina, “Raymond Queneau (1903-1976)”, *Letras libres* (México, noviembre de 2019), <https://www.letraslibres.com/mexico/literatura/raymond-queneau-1903-1976>.

Y es que la obra de Queneau es vasta, tanto que, literalmente, no nos alcanzaría la vida para agotar sus posibilidades. Queneau fue un verdadero polígrafo: estudió latín y griego; trabajó sobre la diferencia entre la lengua hablada y la escrita, produciendo obras entorno al «neofrancés». Se graduó en filosofía y psicología, fue miembro de la Sociedad Matemática de Francia y de la Academia Goncourt.

<sup>62</sup> Bens, “Queneau oulipiano”, 98.

### 3. El sistema de restricciones en el *sollozo*

A diferencia de la forma en que se presentan *Cabezas locas* y *Cent mille milliards de poèmes*, el *sollozo* aparece en un único folio que contiene quince pliegues: cinco series temáticas (en números romanos del I al V), cada una de las cuales presenta tres desarrollos (cada desarrollo está cifrado en números arábigos del 1.1 al 5.3). Cada subserie está numerada: I y V, del 1 al 19; II y IV, del 1 al 25; y, la III, del 1 al 33.

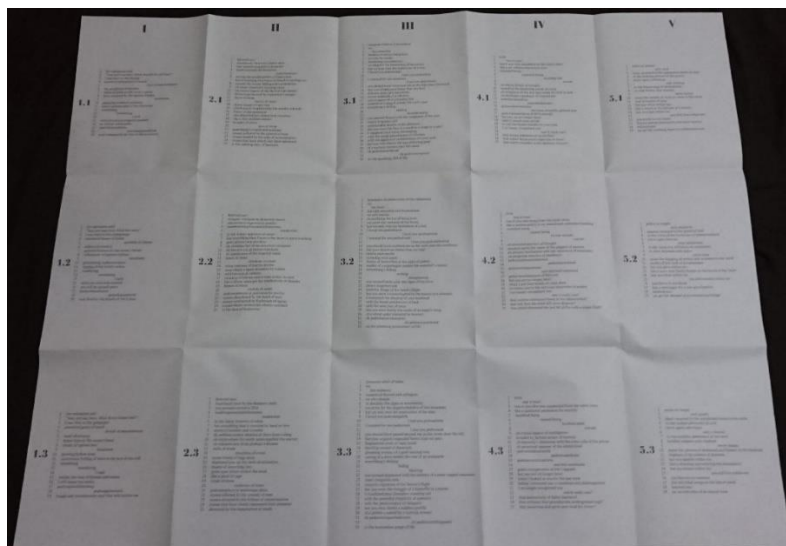


Ilustración 7 *sollozo* por Pedro Jara, plano, 2018.

De acuerdo con María Augusta Vintimilla, cada una de las partes del poema se organiza a partir de una progresión temática: del nacimiento a la muerte y la evocación de la memoria. Mariagusta Correa, en cambio, propone cinco ejes: la urgencia por nombrar al hijo; «la incapacidad que tiene el nombre de contagiar la eternidad al cuerpo»<sup>63</sup>; la aceptación de la fragilidad del cuerpo humano y la mortalidad del hijo; la evocación de los rasgos fundamentales del hijo frente a la extrañeza del cuerpo inerte; y, finalmente, la afirmación de la muerte del hijo en el cuerpo del padre y el intento de evasión de esa muerte con la inscripción del poema.

Sea la consideración que se adopte, cabe decir que este conjunto constituye una simultaneidad en la que confluyen todos los tiempos y todos los espacios. Es: «Un vasto espacio con múltiples entradas y salidas con rutas y senderos zigzagueantes que el lector puede recorrer a voluntad»<sup>64</sup>. Ahora bien, esta aparente “libertad” que el autor quiere otorgarle al lector —señala Alcívar Bellolio— está sometida a un esquematismo previamente manifestado

<sup>63</sup> Correa, “Escritura y recuperación ante la muerte: una lectura de ‘sollozo por Pedro Jara’”, 132.

<sup>64</sup> Vintimilla, “La Canción del Solitario: un acercamiento a la poética de Efraín Jara Idrovo”, 33.

por el autor en sus instrucciones y que «se muestra sobre todo en la categorización de las lecturas»<sup>65</sup>, a saber: convencional, sintagmática y paradigmática. Esta idea de libertad no entra en contradicción con el esquematismo, así nos lo plantea Noam Chomsky, a quien Jara Idrovo leyera con profusión:

Entendemos por libertad la capacidad de realizar actos significativos, y estos actos dependen de los sistemas de reglas o normas que norman y regula el lenguaje y determinan a las restricciones dentro de las cuales se realiza la plenitud del sentido<sup>66</sup>.

Tradicionalmente se ha asumido que, al estar emparentado con la música serial, usualmente aleatoria, el poema mantiene un nivel de azar; sin embargo, en los «Propósitos e instrucciones para la lectura» —que son a la vez prólogo y manual—, el poeta señala que existe una diferencia fundamental entre el material sonoro (musical) y la estructuración de «secuencias fónicas con significado, como son las palabras»<sup>67</sup>. De esta manera, se plantea un «principio de “movilidad controlada”» que consiste en:

La libre selección de una entre las múltiples interpretaciones posibles planteadas por el compositor (en nuestro caso, de lecturas posibles planteadas por el autor). “Movilidad controlada”, entiéndase bien, ya que el poema, si bien admite una posibilidad ilimitada de lecturas, presenta un carácter aleatorio restringido y, por lo mismo, no admite otras ni todas las lecturas<sup>68</sup>.

Las ilustraciones 2, 3 y 4 (en el Capítulo I) ejemplifican las restricciones y libertades que especifica el autor para la lectura. Es más, el autor preconiza que el lector podría verse tentado a organizar las lecturas más variadas; sin embargo, recuerda la necesidad de mantener la secuencia de los ordinales: «de 1 a 19, para la primera serie; de 1 a 25, para la segunda; de 1 a 33, para la tercera; de 1 a 25, para la cuarta; y de 1 a 19, para la quinta»<sup>69</sup>. Aclara que la lectura paradigmática solo puede aplicarse entre segmentos de la misma serie que son conmutables. Propone, finalmente, una configuración muy sofisticada:

---

<sup>65</sup> Alcívar Bellolio, “Elogio de la simple imagen”, 18.

<sup>66</sup> Noam Chomsky, “Revolución en la lingüística”, en *Biblioteca Salvat de Grandes Temas* (Barcelona, 1973).

<sup>67</sup> Jara Idrovo, “Propósitos e instrucciones para la lectura”, 2017, 130.

<sup>68</sup> Jara Idrovo, «Propósitos...», 130.

<sup>69</sup> Jara Idrovo, “Propósitos e instrucciones para la lectura”, 2017, 134–35.

IV.—	4.3	1,	2,	3			
	4.1	4,	5,	6,	7,	8,	9
	4.2	10,	11,	12,	13,	14,	15, 16
	4.3	17,	18,	19,	20		
	4.3	21					
	4.2	22					
	4.1	23,	24,	25			

Ilustración 8 Lectura paradigmática sofisticada - *sollozo por pedro jara*, 1978.

Adicionalmente, en oposición a las estructuras métricas como el soneto, Jara Idrovo se decanta por el uso del verso libre; sin embargo, como se mencionó, la estructuración sintáctica y la supresión de enlaces conjuntivos y preposicionales facilita la alternancia de células versales tanto en las series como en las subseries:

<i>subserie 1</i>	<i>subserie 2</i>	<i>subserie 3</i>
océano	bosque	montaña
pedropiélago	pedroselva	pedromegalito
pedromar	pedrofronda	pedrorroca
lágrima	hoja	polvo
pedrogota	pedropeciolo	pedro guija
pedroespuma	pedrohojarasca	pedroarena

Ilustración 9 Estructuras sintácticas equivalentes.

Tomado de: *El tiempo, la muerte, la memoria*, María Augusta Vintimilla, 1999: 118.

La mecanicidad, sin embargo, se evita para no sofocar «el impulso lírico» y evitar la rigidez y monotonía. El poema, en efecto, se constituye como un punto de intersección entre la sensibilidad y la inteligencia, «por el arraigo en la razón y el orden matemático e inclusive en el registro musical tan vecinado al proyecto estructural que propone el poeta en el *sollozo*»<sup>70</sup>; los principios que lo rigen son: variación sintagmática y correlación paradigmática.

Tanto en el caso de Queneau como en el de Jara Idrovo la potencialidad de sus textos se define, en parte, por el rol fundamental que ocupa el lector. Ambos autores exigen su colaboración.

Lo importante es que el texto existe, se impone por presencia y resiste al lector. [...] Ningún ocultamiento es interesante si no hay alguien ahí para descifrarlo. El rol del lector es capital. [...] Queneau lo pone en juego, exige su colaboración. El carácter experimental de su literatura exige un testigo<sup>71</sup>.

<sup>70</sup> Correa, “Escritura y recuperación ante la muerte: una lectura de ‘sollozo por pedro jara’”, 130.

<sup>71</sup> Claude Simonnet, en: Bens, “Queneau oulipiano”, 99.

Entran en juego, entonces, las operaciones que se dan entre el texto, el autor y el lector. La potencialidad está latente, pero no se sabe si llegará a concretarse o de qué manera, pues hay unos lineamientos para ejecutarla y se necesita de alguien que la concrete: que reconfigure. «La potencialidad es incierta, pero no azarosa»<sup>72</sup>.

---

<sup>72</sup> Bens, 100.

### Capítulo III

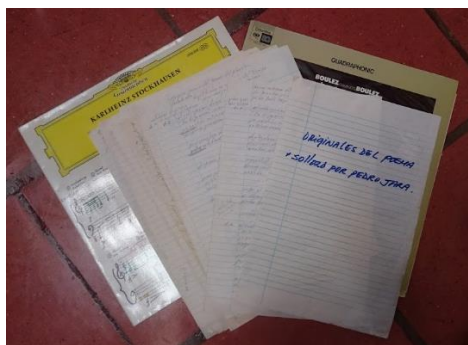


Ilustración 10 Manuscrito original del sollozo por Pedro Jara acompañado de vinilos de Stockhausen y Pierre Boulez, archivo Jara, 2021.

#### 4. De la música a la poesía de Jara Idrovo

Para quienes no tenemos formación musical, es difícil comprender —más allá de que el autor lo explicita en sus Instrucciones y los críticos lo repliquen—, cómo opera la influencia de las obras musicales a las que alude (*Estudio XI para piano*, de K. Stockhausen y la *Tercera sonata*, de P. Boulez) y cómo esta influencia le otorga al poema su cualidad de obra abierta que es, a la vez, donde reside su potencialidad.

Cierra Jara Idrovo su prólogo/manual de instrucciones diciendo que el poema que presenta es fruto de un trabajo tan riguroso como laborioso y que espera que el poema, al igual que las partituras de madurez de Olivier Messiaen, «creador de la música serial integral y santo mayor de [su] devoción—»<sup>73</sup> ayuden «a consagrar el fugitivo y doloroso instante en que el hombre toca los límites desasosegantes de la temporalidad»<sup>74</sup>. Como menciona Alcívar Bellolio en su «Elogio de la simple imagen», este es un trabajo que busca «en las palabras los modos de aparición de lo inasible»<sup>75</sup>. Hay, en esta búsqueda, el sentido inapelable del sollozo, la mudez que sobreviene a la pérdida, la desgarradura, y el intento de racionalizar la experiencia que nos excede.

En una de las notas halladas en su biblioteca, en el libro *Épocas literarias y evolución*, de Carlos Busoño, Jara Idrovo señala varios pasajes en relación con cómo ciertas artes serán «más idóneas» para expresar ciertas cosmovisiones y, de esta manera, cómo el racionalismo se relacionó con la música:

<sup>73</sup> Efraín Jara Idrovo, “Propósitos e instrucciones para la lectura”, en *sollozo por Pedro Jara (estructuras para una elegía)*, 1ª ed. (Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del Azuay, 1978).

<sup>74</sup> (Jara Idrovo. 1978). Este fragmento con el que se cierran los “Propósitos e instrucciones para la lectura” en la primera edición del *sollozo por Pedro Jara (estructuras para una elegía)*, ha sido eliminado de las ediciones posteriores en que aparece el poema, incluyendo la reedición de 2018.

<sup>75</sup> Alcívar Bellolio, “Elogio de la simple imagen”, 20.

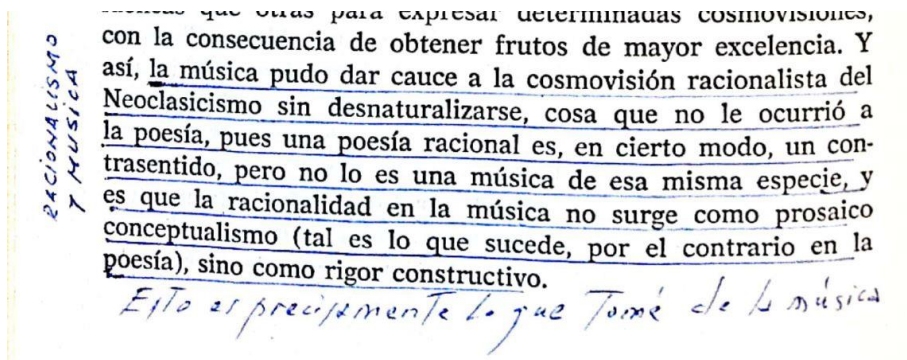


Ilustración 11 Anotaciones en *Épocas literarias y evolución*, Carlos Busoño (1981: 520).

En un intento por acercarme a la correlación entre la escritura de Efraín Jara Idrovo y la música serial como forma de racionalización de la experiencia, me entrevisté —primero por correo y luego personalmente— con Johnny Jara Jaramillo. Una de mis inquietudes estaba relacionada con la formación musical del poeta y cómo entró en contacto con la obra de los compositores. Transcribo la respuesta a esta pregunta:

La formación musical de mi padre se remonta a su niñez, pues su madre (mi abuela), tocaba el piano, la mandolina y el laúd; luego, en su juventud, con sus amigos, y especialmente con los poetas de ELAN, tenían sesiones para escuchar a los grandes compositores. Hubo especialmente un amigo, Fausto Sánchez (quien se convertiría en un musicólogo muy conocido), con quien mi padre tuvo una amistad muy cercana y que importaba discos desde Guayaquil, por una amistad con Carlos Feraud Blum.

Durante la década de los 50, Cuenca sufrió un cambio impulsado por la apertura de la vía a la costa, lo que trajo como consecuencia la introducción del primer almacén musical que importaba discos: "El Surtido". A través de ese almacén, mi padre pudo tener acceso a los catálogos de la Deutsche Gramophon y comenzó a pedir discos que no era posible conseguirlos de otra manera. Los estudios sobre Lingüística lo llevaron al estudio serio del estructuralismo; paralelamente, los estudios sobre arte de vanguardia vinieron a reforzar una visión más amplia de la música y, para la década de los 70, mi padre ya había visitado Europa y Estados Unidos, desde donde trajo una enorme cantidad de discos de música académica (que los conservo yo). A finales de la década de los 70, cuando concibe el "Sollozo", él ya era una autoridad en todas las manifestaciones del arte de

vanguardia, incluyendo una sólida formación en los principios de la música académica. Musicalmente hablando, él fue un autodidacta<sup>76</sup>.

En el primer encuentro personal con Johnny Jara, conversamos sobre la latencia de la música en la obra de su padre, especialmente en la forma en que experimenta con su poesía, en la que usa como recursos la forma abierta o incluso el tema con variaciones. Cuenta Johnny que su padre le habría dicho sobre el *sollozo* que, igual que Ravel con el *Bolero* (1928), lo que buscaba era generar una estructura *in crescendo* porque quería erigir, con su poema, una catedral para el hijo.

¿Qué es lo que toma Efraín Jara Idrovo de estas obras para aplicar a su poema? Lo especifica en sus «Propósitos»: la forma de estructuración, «mediante cinco movimientos, cada uno de los cuales presenta tres desarrollos y un número variable, pero correlativo, de “células rítmicas” o segmentos»<sup>77</sup>. Esta estructuración, como se ha dicho, puede ser (re)configurada por el intérprete. En este caso, por quien lee.

## 5. Del serialismo y la música aleatoria

En el siglo XX se producen varios cambios en la teoría musical, especialmente expresados en el surgimiento del serialismo dodecafónico, la música aleatoria, la politonalidad, la música microtonal, la música electroacústica y el cambio en la notación, a partir de la aparición de nuevos instrumentos y nuevos estilos de composición. Para llegar a la obra de Jara Idrovo tenemos que pensar en dos vertientes surgidas tras la Segunda Guerra Mundial: el serialismo integral y la música aleatoria.

La escuela de Darmstadt, donde nace el serialismo integral, se constituye gracias al concurso de varios compositores de vanguardia que se reúnen para participar en los Cursos Internacionales de Verano de Nueva Música, creados en 1946 por el crítico musical Wolfgang Steinecke. Allí, en 1949, Olivier Messiaen, con la presentación *Modos de valores e intensidades* (segundo de sus *Cuatro estudios de ritmo*) allana el camino para el serialismo integral en que todos los parámetros están estructurados por series.

Este estudio utiliza un modo de 36 sonidos, 24 duraciones, 12 ataques y 7 tonos de intensidad. Marca el inicio del movimiento postweberniano de la escuela de

---

<sup>76</sup> Andrea Torres Armas y Johnny Jara Jaramillo, “Correspondencia personal” (Guayaquil-Cuenca, 2021).

<sup>77</sup> Jara Idrovo, “Propósitos e instrucciones para la lectura”, 2017, 130.



Darmstadt dirigido por Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen, así como por Luciano Berio, Luigi Nono, Bruno Maderna, Henri Pousseur<sup>78</sup>.

El serialismo integral no durará mucho, pues el rigor de sus principios básicos lleva a los compositores a un callejón sin salida y sus propios creadores, Boulez y Stockhausen, se decantan, en 1957, hacia estructuras menos rígidas con la «forma abierta».

Por otro lado, se encuentra la música aleatoria que usa elementos del azar e imprevisibilidad para sus composiciones. La música aleatoria nace en Estados Unidos a principios de la década de 1950, con Earle Brown quien, con la obra *Diciembre de 1952*, propone una partitura puramente gráfica. También se encuentran *Imaginary landscape n.º 4* e *Imaginary landscape n.º 5*, de John Cage, quien utiliza el azar de diversas formas para escribir sus partituras, incluyendo la consulta del *I Ching*.

Al margen de esta escuela neoyorquina donde los músicos utilizan el azar en el proceso mismo de composición, los músicos de Darmstadt prefieren el concepto de forma abierta dejando al azar solo el recorrido de la partitura compuesta por secuencias. Por tanto, la estructura de la obra cambia con cada ejecución dependiendo del intérprete, lo que le da a la obra una forma de entre las muchas posibilidades que tiene a su disposición.

En un esfuerzo por explicar los tipos de azar a los que una obra musical está expuesta, Joaquim Benitez expone el esquema generalmente aceptado, basado en el proceso práctico de la experiencia musical:

compositor – partitura – intérprete – resultado sonoro – oyente

En el que cada guion representa un lugar en el que el azar puede ocurrir. Para el caso particular de la relación entre partitura e intérprete propone la existencia de tres variantes:

a.- El compositor define la macroestructura, pero deja la microestructura o algún parámetro sonoro indeterminado, lo cual amplía el abanico de posibilidades: desde no especificar qué instrumento utilizar, pasando por el acompañamiento del bajo en composiciones barrocas, hasta la interpretación de secciones enteras de la obra, como en un solo de jazz.

b.- El compositor define la microestructura, pero no la macroestructura: los segmentos musicales están claramente definidos, pero el intérprete puede escoger el orden de los mismos.

---

<sup>78</sup> Jean-Paul Chorier, “Introduction à la musique classique”, *Le vingtième siècle (II)*, s. f., <http://classic-intro.net/introductionalamusique/vingtieme2.html> Traducción propia.

A este esquema lo identifica como «forma abierta» y cita al *Estudio XI* para piano de Stockhausen, como la primera obra de forma abierta compuesta en Europa.

c.- El compositor usa códigos pictóricos o escritos no relacionados a la notación musical tradicional, para comunicar sus intenciones al intérprete, quien las asume como guías de improvisación, permitiendo un rango más amplio de libertad, pero una obra de interpretación imprevisible (*indeterminate of its performance*).

Las dos obras destacadas de este movimiento son *Klavierstück XI (Estudio XI)*, de Karlheinz Stockhausen, y la *Tercera Sonata* para piano, de Pierre Boulez, ambas estrenadas en Darmstadt en 1957, en un estilo heredado del serialismo integral. Justamente son estas obras las que refiere Jara Idrovo.

### **5.1. *Klavierstück XI (Estudio XI)*, de Stockhausen**

En esta obra, Stockhausen dispone 19 células musicales de forma irregular en una sola hoja —igual que lo hace Jara Idrovo—. El intérprete elige al azar el fragmento con el cual comenzar, pero se acoge a una serie de instrucciones (tempo, un matiz y un ataque). Benitez describe a la obra de la siguiente manera:

19 segmentos independientes escritos en notación musical tradicional en una gran hoja de papel. El intérprete decide el orden en el cual tocará los segmentos. Se le ha indicado iniciar eligiendo un segmento al azar. Luego de leer el tempo, dinámicas e instrucciones de ataque escritas al final del primer segmento, se elige otro segmento aleatorio y lo interpreta conforme las instrucciones. Cuando cualquier segmento es tocado por tercera vez, una posible interpretación de la pieza es completada<sup>79</sup>.

La microestructura de la obra está definida pero el intérprete no improvisa; apenas reorganiza de manera espontánea el material para dar forma a la pieza en cada interpretación. La consistencia interna del material sonoro de cada segmento dificulta una variación “verdaderamente imprevisible” en la forma resultante, por lo que termina usando el concepto de azar controlado, cuya meta es convertir una forma estática en una dinámica otorgando algún tipo de flexibilidad formal.

---

<sup>79</sup> Joaquim M Benitez, “Avant-Garde or Experimental? Classifying Contemporary Music”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 9, n° 1 (1978): 53–77, <http://www.jstor.org/stable/836528>.

A la fin de chaque cellule sont indiqués le tempo (1 parmi 6), la nuance (1 parmi 6) et l'attaque (1 parmi 6) à utiliser pour l'exécution de la cellule suivante à choisir parmi 19. (8-----) indique que la 2ème exécution de cette cellule devra être faite à l'octave inférieure. L'exécution se termine lorsque le pianiste choisit une même cellule pour la 3ème fois.

Partition du « Klavierstück XI » de Stockhausen

Ilustración 12 Fragmento de la partitura del Estudio XI, de Karlheinz Stockhausen, 1957<sup>80</sup>

## 5.2. La sonata n.º 3, de Boulez

Esta obra ofrece un cierto número de secuencias y diferentes permutaciones en su orden de ejecución. William G. Harbinson<sup>81</sup> comenta que la necesidad de encontrar formas musicales de largo formato, que tanto estructural y filosóficamente fueran congruentes con sus componentes más pequeños, llevó a los compositores a experimentar con una variedad de procedimientos que los gué a formas menos predictivas.

Debido a que el serialismo integral controla registro, dinámicas, articulación y eventualmente la forma mediante el uso de restricciones, los compositores añadían varios grados de imprevisibilidad en sus obras, la cual se alcanzaba de dos maneras:

- a.- Indeterminación del compositor: Componer (o derivar) la composición mediante métodos indeterminados (como lanzar dados)
- b.- Indeterminación del ejecutante: Permitir al intérprete ciertas elecciones dentro de límites definidos que le permitan alterar o incluso dar forma a la composición.

Para la *Tercera sonata para piano*, obra compuesta por cinco movimientos (o formantes, como los nombrara el autor), Pierre Boulez usó una técnica serial más libre y la indeterminación del intérprete.

Solo se han publicado dos de los cinco formantes: *Trope* y *Constellation*. La movilidad que permea cada nivel estructural de la obra es evidente desde la organización de los formantes.

<sup>80</sup> Chorier, "Introduction à la musique classique".

<sup>81</sup> William G. Harbinson, "Performer indeterminacy and Boulez's third sonata", *Tempo*, n° 169 (1989): 16–20, <https://doi.org/10.1017/S0040298200025110>.

Los cinco formantes (en números romanos) deben ser interpretados en uno de los ocho arreglos posibles. El formante *Constellation* o su retrógrado —es decir, leído de atrás hacia adelante o en espejo— (*Constellation-Miroir*) debe mantenerse al centro de la sonata. Los formantes primero y segundo (*Antiphonie/Trope*) podrían ubicarse juntos tanto al inicio como al final de la obra, lo cual también es posible para el par (*Strophe/Sequence*). Además, *Trope* debería estar ubicado de manera simétrica a *Strophe*, equidistantes al movimiento central. Lo cual permite ocho posibles estructuras:

I (Antífona)	II (Tropo)	III (Constelación)	IV (Estrofa)	V (Secuencia)
II	I	III	V	IV
IV	V	III	I	II
V	IV	III	II	I
I	II	III retrógrado	IV	V
II	I	III retrógrado	V	IV
IV	V	III retrógrado	I	II
V	IV	III retrógrado	II	I

Tabla 1 Ocho combinaciones posibles de los movimientos de la Tercera Sonata para piano de Pierre Boulez

Dentro de cada formante hay divisiones estructurales que son equivalentes a movimientos.

De ambas obras Jara Idrovo toma la constitución del poema en series y la idea de azar controlado —«movilidad controlada» dirá él—, pues dicta una serie de instrucciones (restricciones o *contraintes*). Del *Klavierstück XI (Estudio XI)*, de Stockhausen, toma la disposición de la “partitura” en un solo folio —en el caso del *sollozo por pedro jara*, en el anverso hallamos el poema y en el reverso los «Propósitos e instrucciones para la lectura»— y la idea de construcción de células —versales, en este caso—. De la obra de Boulez (*La sonata n.º 3*), en cambio, toma la macroestructura: utiliza cinco movimientos o formantes en los que el central (*Constellation*) es mayor en extensión que los otros cuatro; estos, a su vez, son simétricos con respecto al eje. En el caso de Jara Idrovo se expresan así:

Número del movimiento o serie	I	II	III	IV	V
Número de subseries	1.1/ 1.2/ 1.3	2.1/ 2.2/ 2.3	3.1 /3.2/ 3.3	4.1/ 4.2/ 4.3	5.1/ 5.2/ 5.3
Número de versos en cada subserie	19	25	33	25	19

Tabla 2 Macroestructura del sollozo

Azar o contingencia, poética del rastro. La mañana del 27 de noviembre de 2020, mientras revisaba el fondo bibliográfico Jara, en la Universidad de las Artes, cayó, de entre las páginas de *La ideología como lenguaje*, de Adorno (Madrid, Taurus: 1971), con fecha de lectura 1974, un folio que contenía, por un lado, un poema mecanografiado a máquina, titulado *Canción casi elegía* —inédito, como gran parte de la obra del autor— y, por el otro, un boceto dibujado a mano que grafica la macroestructura del *sollozo*:

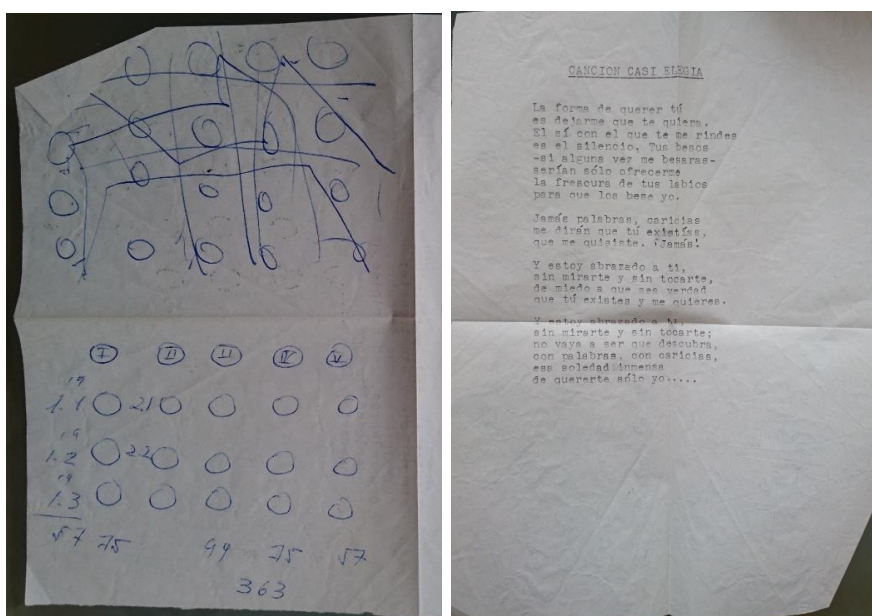
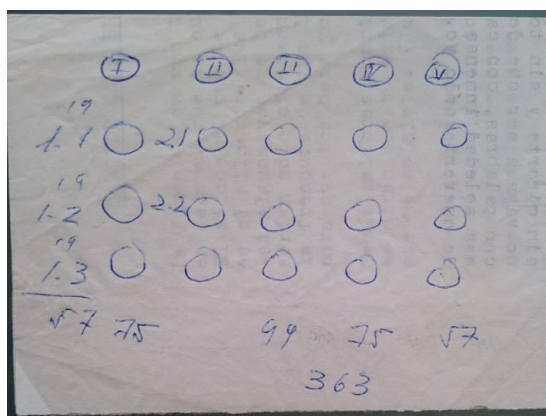


Ilustración 13 Boceto hallado en el reverso de *Canción casi elegía*, inédito

### 3. Forma abierta

Pasar de un lenguaje a otro como pasar de un espacio a otro (como dice Perec, haciendo lo posible por no chocarse) no es algo que haya supuesto una verdadera dificultad en el caso de la música y la literatura, acaso sí, un ejercicio de cálculo y traducción.

Cuenta Umberto Eco en su introducción, «De parte del autor», en *Obra abierta* que, entre 1958 y 1959, él trabajaba en la RAI (Radiotelevisión Italiana) de Milán y que dos pisos arriba de su despacho se encontraba el estudio de fonología musical, dirigido entonces por Luciano Berio. «Pasaban por él Maderna, Boulez, Pousseur, Stockhausen; era todo un silbar de frecuencias, un ruido hecho de ondas cuadradas y sonidos blancos»<sup>82</sup>. En ese entonces, Eco se hallaba trabajando alrededor del *Ulises*, de James Joyce, y de las veladas que compartía con Berio y otros artistas, nació una transmisión radiofónica, un experimento sonoro, de cuarenta minutos que devino en un canon polilingüe:

Que se iniciaba con la lectura del capítulo II del *Ulises* (el llamado 'de las Sirenas', orgía de onomatopeyas y aliteraciones) en tres idiomas: en inglés, en la versión francesa y en la italiana. Sin embargo, después, dado que el propio Joyce había dicho que la estructura del capítulo era de fuga *per canonem*, Berio comenzaba a superponer los textos a manera de fuga, primero inglés sobre inglés, luego inglés sobre francés y así sucesivamente<sup>83</sup>.

De esta coincidencia espacio-temporal nace *Obra abierta* como un ejercicio de descubrimiento de afinidades entre los procedimientos de los músicos de la *Neue Musik* con varias artes y las ciencias contemporáneas. En este libro, gestado gracias a Ítalo Calvino, Eco emplea tres obras musicales de forma móvil como metáfora epistemológica para explicar la poética de la forma abierta: *Klavierstück XI (Estudio XI)*, de Karlheinz Stockhausen; *Scambi*, de Henri Pousseur, y la *Tercera sonata para piano*, de Pierre Boulez. Estas piezas, como señalamos, juegan entre una serie de instrucciones y las elecciones del intérprete.

A Eco le interesa la indeterminación como forma de composición, especialmente como una analogía estructural de la conceptualización de la obra de arte. Relaciona estas formas con la entonces naciente teoría de la recepción:

---

<sup>82</sup> Eco, *Obra abierta*, 3 (versión pdf).

<sup>83</sup> Eco, 3.

En el fondo, la forma es estéticamente válida en la medida que puede ser vista y comprendida según múltiples perspectivas, manifestando una riqueza de aspectos y resonancias sin dejar nunca de ser ella misma [...]

En tal sentido, pues, una obra de arte, forma completa y cerrada, en su perfección de organismo perfectamente calibrado, es asimismo *abierta*, posibilidad de ser interpretada de mil modos diversos sin que su irreproducible singularidad resulte alterada. Todo goce es una *interpretación* y una *ejecución*, puesto que en todo goce la obra revive en una perspectiva original<sup>84</sup>.

Jara Idrovo dirá en su texto que estructura y clausura devienen términos correlativos y que no hay mejor ejemplo que el ouróboros: la serpiente autófaga.

Sin embargo, por aquello de que los extremos se tocan, el extremado ensimismamiento de la estructura, genera la apertura y liberación del discurso poético hasta los límites mismos de la imprevisibilidad, en lo referente a su lectura<sup>85</sup>.

No podemos saber a ciencia cierta si la obra de Jara Idrovo y Umberto Eco tienen las mismas resonancias, lo que sí es indudable es que en ambos casos la influencia de la música serial deviene una poderosa producción en el campo literario; en el caso de Eco, desde la crítica y la teoría, y en el caso de Jara Idrovo en la teoría —que enseñaba— y la creación literaria. Curiosamente, tras revisar a profundidad dos de los tres fondos bibliográficos entre los que se encuentra repartida la biblioteca de Efraín Jara Idrovo (fondo bibliográfico en UArtes, y la biblioteca personal de Johnny Jara Jaramillo, donde se encuentra casi íntegra la obra de Eco), *Obra abierta* no fue encontrada, aunque no puedo aseverar que Jara Idrovo no la leyera después. Cabe mencionar que la edición original de *Obra abierta*, en italiano, se publica en 1962 y la primera traducción al español se hace en 1979, un año después de la publicación del *sollozo por pedro jara*.

Coda: en *Esencia y formas de lo trágico*, de Karl Jasper (Buenos Aires: Sur, 1960) en la biblioteca de Jara Idrovo desde 1966 hay una nota que bien puede sintetizar su obra poética y también lo que supone haber realizado este recorrido:

---

<sup>84</sup> Eco, 33.

<sup>85</sup> Jara Idrovo, “Propósitos e instrucciones para la lectura”, 2017, 129.

Se capta la exuberante riqueza del mundo, la variedad de las posibilidades humanas, se experimenta lo más externo. Pero no se busca con libre y desembarazada energía la unidad del todo<sup>86</sup>.

Junto a este subrayado aparece de su puño y letra una nota que dice: «para el poema sobre Galápagos». Para ese entonces, pedropielago era aún carne viva, no espuma de las islas.

---

<sup>86</sup> Karl Jasper, *Esencia y formas de lo trágico* (Buenos Aires: Sur, 1960), 24.



## Conclusiones

Pienso en Walter Ong cuando, sobre la oposición oralidad/escritura, dice que la escritura no solo engrandece la potencialidad del lenguaje, sino que reestructura el sistema racional del pensamiento como si este juego de ordenamiento y reordenamiento que propone Jara Idrovo fuera una suerte de permutación semántica y su propia versión de un tema con variaciones, aunque mucho más complejo, pero con la misma intensidad que nos ofrece la música.

Pienso también en lo indecible, lo inabarcable y la intraducibilidad de las palabras. Conversando con Su Terry, destacada música estadounidense, escritora y nuera de Jara Idrovo, quien revisó la traducción al inglés para la publicación de 2018 (la traducción original es de Mercedes Mafla); me comentaba de un cambio en el título propuesto por Mafla en el que se cambió la palabra *weeping* por *sobbing*, pues si bien ambas aluden al llanto, la segunda implica el intento de contención y los movimientos del cuerpo. Creo que hay eso, justamente, en el poema: el intento de racionalizar la experiencia que nos sobrepasa, buscar la contención de lo emocional sometiendo al pensamiento y, aun así, buscar la forma de lo inabarcable: una experiencia infinita de lectura.

El fondo bibliográfico de Efraín Jara Idrovo nos ofrece un panorama bastante extendido de un itinerario de pensamiento. Conocemos, entre otras cosas, que leía en francés; que sus libros provenían de librerías alrededor del mundo; que seguramente debido a su trabajo intelectual y docente, buscaba estar lo más actualizado posible en las publicaciones concernientes a la lingüística, a la semántica, la teoría crítica y literaria, pues varios de sus libros tienen una fecha de ingreso en su biblioteca personal relativamente cercana a la época de publicación. Sabemos que leyó a Adorno, Todorov, Merleau-Ponty, Frege, Lukács, Lacan, Scholem, a varios miembros del Círculo de Praga y que tenía un interés particular en la lingüística, la semiótica y la semántica.

En esta misma serie de indagaciones por email y en persona que mantuve con Johnny Jara Jaramillo en busca de posibles conexiones con miembros del OuLiPo, pregunté:

Sé, por muchas de las lecturas que encontré en la biblioteca, que Efraín conocía muy de cerca la vanguardia del pensamiento en Francia. Sabe usted si, en la década de los 70, ¿tuvo conocimiento de los trabajos de los miembros del Taller de literatura potencial: la obra de George Perec, Raymond Queneau o Le Lionnais?

La respuesta por escrito fue la siguiente:

Sí. Conservo algunos cursos que él dictó en la Universidad de Cuenca en donde menciona a Perec y Queneau. La vanguardia francesa, en todas sus manifestaciones, fue una de las más importantes de la historia del arte. Mi padre tiene ensayos sobre la obra de algunos poetas de la vanguardia francesa y su fascinación por el estructuralismo, mezclado a su íntima comunión con el existencialismo, marcan profundamente su obra. Fue un conocedor muy profundo del pensamiento francés.

Lastimosamente, pese a la aseveración, no hay rastros de aquellos documentos en el archivo familiar donde reposan los manuscritos del poeta. Hay, sí, textos sobre estructuralismo, existencialismo y poesía de vanguardia, pero nada que hable sobre el trabajo del Oulipo o alguno de sus miembros. En los fondos a los que tuve acceso tampoco constan trabajos de los miembros del taller. Hay, sin embargo, obras de Ítalo Calvino, pero son más bien recientes, nada alrededor de la década de los setenta. Podemos concluir que el desarrollo del *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)* se basa completamente en la influencia de la música serial, la gramática generativa de Chomsky y la lingüística estructural, como lo señala el poeta, y solo indirectamente —aleatoriamente— puede vincularse con el trabajo del Oulipo que, paralelamente y, en parte, bajo las mismas influencias, desarrolla su obra de análisis y creación en Europa.

Siguiendo uno de los métodos del Oulipo, el plagio por anticipación, podríamos decir que, en efecto, entre *Cien mil millones de poemas* y el *sollozo por pedro jara* existe un anoulipismo, una especie de coincidencia o proximidad formal entre estas obras gestadas con 18 años de diferencia. No interesa, en realidad, decir si la obra de Jara Idrovo puede o no considerarse como parte del Oulipo, sino destacar que, como los miembros del Taller postulan, se pueden dar desarrollos similares entre obras que abren entre sí brechas temporales y que, con nuestro ejercicio de aproximación al *sollozo* generamos una apertura simultánea —un pliegue— a un pasado no correspondido: *Cien mil millones de poemas*.

## Bibliografía

- Alcívar Bellolio, Daniela. “Elogio de la simple imagen”. En *Perpetuum mobile*, 1ª ed., 7–27. Quito: Centro de Publicaciones PUCE, 2017.
- Badillo Coronado, Carla. “Efraín Jara Idrovo, el poeta de la estructura infinita”. *Cartón Piedra/Diario El Telégrafo*. 4 de agosto de 2014. <https://www.eltelegrafo.com.ec/noticias/carton/1/efrain-jara-idrovo-el-poeta-de-la-estructura-infinita>.
- Bénabou, Marcel. “Historique de l’Oulipo”. Oulipo. Ouvroir de Littérature Potentielle, 2017. <https://www.oulipo.net/fr/historique-de-loulipo>.
- Bénabou, Marcel, y Eduardo Berti. “Introducción”. En *OULIPO Ejercicios de Literatura Potencial*, 9–21. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- Bénabou, Marcel, y Jacques Roubaud. “Qu’est-ce que l’Oulipo ?” Oulipo. Ouvroir de Littérature Potentielle, 2017. <https://www.oulipo.net/fr/oulipiens/o>.
- Benitez, Joaquim M. “Avant-Garde or Experimental? Classifying Contemporary Music”. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 9, n° 1 (1978): 53–77. <http://www.jstor.org/stable/836528>.
- Bens, Jacques. “Queneau oulipiano”. En *OULIPO Ejercicios de Literatura Potencial*, editado por Ezequiel Alemian y Malena Rey, 97–108. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- Berge, Claude. “Para un análisis potencial de la literatura combinatoria”. En *OULIPO Ejercicios de Literatura Potencial*, editado por Ezequiel Alemian y Malena Rey, 63–77. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- Borges, Jorge Luis. “Kafka y sus precursores”. En *Borges esencial*, 393–95. Barcelona: Asale-Alfaguara, 2017.
- . “Las causas”. En *Borges esencial*. Barcelona: Asale-Alfaguara, 2017.
- Calderón Chico, Carlos. “Efraín Jara y la experimentación poética. Entrevista”. *Revista el Guacamayo y la Serpiente* 26 (1986): 24.
- Calvino, Ítalo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. 12ª ed. Madrid: Siruela, 2012.
- Chomsky, Noam. “Revolución en la lingüística”. En *Biblioteca Salvat de Grandes Temas*, 18. Barcelona, 1973.

- Chorier, Jean-Paul. “Introduction à la musique classique”. *Le vingtième siècle (II)*, s. f. <http://classic-intro.net/introductionalamusique/vingtieme2.html>.
- Correa, Mariagusta. “Escritura y recuperación ante la muerte: una lectura de ‘sollozo por pedro jara’”. *Guaragua* 21, n° 54 (5 de agosto de 2017): 125–42. <http://www.jstor.org/stable/44871984>.
- Croce, Marcela. “Comparatismo latinoamericano: una teoría cultural entre lo comarcano y lo supranacional”. *Literatura: teoría, historia, crítica* 21, n° 2 SE- (1 de julio de 2019): 83–103. <https://doi.org/10.15446/lthc.v21n2.78643>.
- Didi-Huberman, Georges. “La Exposición Como Máquina De Guerra”. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Arte*, n° N° 16 (2011): 24–28.
- Eco, Umberto. *Lector in Fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen, 1979.
- . *Obra abierta*. Buenos Aires: Planeta-Agostini, 1992.
- Encalada Vásquez, Oswaldo. “Postludio”. En *Sollozo por Pedro Jara (estructuras para una elegía)*, 9–26. Cuenca: Gramatozoo-GAD Municipal de Cuenca, 2018.
- Estévez Trujillo, Mayra, Bruno Galindo, y Fabiano Kueva. *¿Qué es la poesía? #1: Efraín Jara Idrovo*. Ecuador: Centro Experimental Oído Salvaje, 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=5xUnU61QOWY>.
- Evans Despeaux, Sloan. “Oulipo: Applying Mathematical Constraints to Literature and the Arts in a Mathematics for the Liberal Arts Classroom”. *PRIMUS* 25, n° 3 (2015): 238–47. <https://doi.org/10.1080/10511970.2014.966935>.
- Fundación Vicente Huidobro. “Efraín Jara Idrovo”. *Altazor. Revista electrónica de literatura*, 2020. <https://doi.org/ISSN 2452-5332>.
- Harbinson, William G. “Performer indeterminacy and Boulez’s third sonata”. *Tempo*, n° 169 (1989): 16–20. <https://doi.org/10.1017/S0040298200025110>.
- Hevia, Elena. “Oulipo: la escritura como juego”. *elperiódico.com*, 2017. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170314/oulipo-perec-queneau-5897204>.
- Jara Idrovo, Efraín. “Propósitos e instrucciones para la lectura”. En *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*, 1ª ed. Cuenca: Casa de la Cultura Ecuatoriana, Núcleo del

- Azuay, 1978.
- . “Propósitos e instrucciones para la lectura”. En *Perpetuum mobile*, editado por Andrés Villalba Becdach, 1ª ed., 129–35. Quito: Centro de Publicaciones PUCE, 2017.
- . *sollozo por pedro jara (estructuras para una elegía)*. Cuenca: Gramatozoo-GAD Municipal de Cuenca, 2018.
- . “Una vocación y un poema. Manuscrito inédito”. Cuenca, s. f.
- Jara Jaramillo, Johnny. “El Cuchucho Jara”. *Revista de la Casa de la Cultura*. Quito, julio de 2017.
- Jasper, Karl. *Esencia y formas de lo trágico*. Buenos Aires: Sur, 1960.
- la Colina, José De. “Raymond Queneau (1903-1976)”. *Letras libres*. México, noviembre de 2019. <https://www.letraslibres.com/mexico/literatura/raymond-queneau-1903-1976>.
- Pérez Pérez, Manuel J. “Un discípulo oulipiano de Pierre Menard”. *1616: Anuario de Literatura Comparada* 9, n° 0 (2019): 131. <https://doi.org/10.14201/161620199131149>.
- Ramírez, Israel. “Genética y crítica textuales en la edición de obras contemporáneas”. En *Crítica textual*, editado por Belem Clark de Lara, Concepción Company Company, Laurette Godinas, y Alejandro Higashi, 1ª ed., 209–32. un enfoque multidisciplinario para la edición de textos. El Colegio de Mexico, 2009. <https://doi.org/10.2307/j.ctv6mtc1g.20>.
- Sábato, Ernesto. *Sobre héroes y tumbas*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2004.
- Salazar Valladares, Danilo (PUCE). “Detalle rítmico del poema Sollozo por Pedro Jara de Efraín Jara Idrovo con un enfoque fonológico”. Pontificia Universidad Católica del Ecuador, 2017. [http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/22000/13856/Detalle\\_r%C3%ADtmico\\_del\\_poema\\_Sollozo\\_por\\_Pedro\\_Jara\\_de\\_Efra%C3%ADn\\_Jara\\_Idrovo\\_con\\_un\\_enfoque\\_fonol%C3%B3gico.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://repositorio.puce.edu.ec/bitstream/handle/22000/13856/Detalle_r%C3%ADtmico_del_poema_Sollozo_por_Pedro_Jara_de_Efra%C3%ADn_Jara_Idrovo_con_un_enfoque_fonol%C3%B3gico.pdf?sequence=1&isAllowed=y).
- Torres Armas, Andrea. “Correspondencia personal con Johnny Jara Jaramillo”. Guayaquil-Cuenca, 2021.
- Vignola, Paolo. “Archipiélago y archi-pliegue”. *Ética & Política / Ethics & Politics* 13, n° 2 (2020): 139–55.
- Vintimilla, María Augusta. “En busca de la palabra original: sollozo por pedro jara”. En *El tiempo, la muerte, la memoria: la poética de Efraín Jara Idrovo*, editado por Quinche Ortiz Crespo, 113–29. Quito: UASB-CEN, 1995.

———. “La Canción del Solitario: un acercamiento a la poética de Efraín Jara Idrovo”. En *Grandes textos líricos*, editado por José Corral Corral, 11–39. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio, 2015.

8

experimenté la sensación de que el mundo se me revelaba con transparencia y frescura inusitadas; que mi existencia misma, redimida de cuidados y contingencias, se aligeraba hasta los extremos de la levitación; que la función de la poesía no podía ser otra que la de conferirnos, mediante el trabajo sobre el lenguaje, una imagen más hermosa y gratificante de la realidad que la que nos proporciona el mundo empírico. Con el índice señalando la página del poema y aún afectado por el encantamiento, me trasladé a la sala de lectura y lo releí a plena luz y con mayor soltura de ojo y sensibilidad.

Mis primeros poemas los escribí durante los años iniciales de mis ~~estudios~~ <sup>estudios</sup> universitarios de de Jurisprudencia, ~~durante~~ <sup>cumplido</sup> los dieciocho años. Estos coincidieron con tiempos ~~convulsos~~ <sup>perforados</sup> y sombríos, signados, en ~~el~~ <sup>el</sup> ámbito de lo nacional, por la derrota del Ecuador frente al Perú, ~~debido~~ <sup>patrio, debido a</sup> a la desmembración de la mitad del territorio, ~~por~~ <sup>xxx</sup> la imposición del Protocolo de Río de Janeiro; y por ~~el~~ <sup>o</sup> ~~escamoteo~~ <sup>tró,</sup> de la Revolución democrática del 28 de mayo de 1944, de la cual la izquierda y las fuerzas progresistas ~~esperaban~~ <sup>esperaban</sup> un recordamiento político ~~capaz~~ <sup>de</sup> de ~~reconstruir~~ <sup>encauzar</sup> al Ecuador por la vía del desarrollo y una distribución de la riqueza ~~de modo~~ <sup>de modo</sup> más humano ~~por~~ <sup>por</sup> ~~su~~ <sup>su</sup> ~~carácter~~ <sup>carácter</sup> ~~de~~ <sup>de</sup> ~~la~~ <sup>la</sup> ~~guerra~~ <sup>guerra</sup> ~~no~~ <sup>no</sup> ~~sucedió~~ <sup>sucedió</sup> la paz, sino el temor ocasionado por la Guerra Fría y la polarización ~~de~~ <sup>de</sup> ideológica entre dos posiciones irreconciliables. Pesimismo y frustración fueron los sentimientos dominantes en ~~el~~ <sup>la</sup> ~~universo~~ <sup>visión</sup> del mundo y de la vida que ~~sustentó~~ <sup>sustentó</sup> el ~~querer~~ <sup>querer</sup> creativo de quienes nos iniciamos en aquella época en el trabajo con el lenguaje como medio expresivo. El desencanto y el ~~temor~~ <sup>temor</sup> generaron una temática que giraba ~~bajo~~ <sup>bajo</sup> el ~~signo~~ <sup>signo</sup> de la ~~tristeza~~ <sup>tristeza</sup> ~~existencial~~ <sup>existencial</sup> dominante, en torno al tiempo, la ~~soledad~~ <sup>soledad</sup> y la muerte.

2) He sido honesto en el reconocimiento de ~~las~~ <sup>las</sup> influencias de otros ~~poetas~~ <sup>poetas</sup> ~~en~~ <sup>en</sup> mi ~~práctica~~ <sup>práctica</sup> literaria. No hay ~~poetas~~ <sup>poetas</sup> sin influencias ~~desdibujadas~~ <sup>desdibujadas</sup> o palmarias, como ~~hay~~ <sup>hay</sup> rayo en cielo ~~desnudo~~ <sup>desnudo</sup>. Como ~~asevera~~ <sup>asevera</sup> Ezra Pound, el problema de las influencias no es tal, pues todos los ~~poetas~~ <sup>poetas</sup> ~~creadores~~ <sup>creadores</sup> las padecemos. Lo importante es tener las mejores influencias posibles: ~~ellas~~ <sup>revelan</sup> ~~el~~ <sup>el</sup> grado de excelencia que ambicionamos ~~para~~ <sup>para</sup> nuestro ~~desvelo~~ <sup>desvelo</sup>. ~~Admiraría~~ <sup>Admiraría</sup> yo, ~~especialmente~~ <sup>especialmente</sup> ~~expresivo~~ <sup>expresivo</sup>. Carrera Andrade dejó huella -lo hicieron también Neruda y César Dávila Andrade en ~~mi~~ <sup>mi</sup> ~~trabajo~~ <sup>trabajo</sup> inaugural- en ~~la~~ <sup>la</sup> ~~minuciosa~~ <sup>minuciosa</sup> y ~~pasionada~~ <sup>pasionada</sup> observación del mundo, en la nitidez de la formulación de la ~~im-~~ <sup>im-</sup> ~~precisión~~ <sup>precisión</sup> ~~de~~ <sup>de</sup> la ~~muerte~~ <sup>muerte</sup>, ~~en~~ <sup>en</sup> ~~el~~ <sup>el</sup> ~~desengaño~~ <sup>desengaño</sup> metafísico frente a la ~~realidad~~ <sup>realidad</sup> ~~notoria~~ <sup>notoria</sup> en la segunda etapa de su obra.

3) En la vanguardia. A mí no me llegó el Neruda de Crespusculario o Veinte poemas de amor, sino el Neruda de Residencia en la tierra. De él asimilé la ~~fascinación~~ <sup>fascinación</sup> por la ~~degradación~~ <sup>degradación</sup> y ~~destrucción~~ <sup>destrucción</sup> que, al mismo tiempo, preside la ~~regeneración~~ <sup>regeneración</sup> de la ~~de~~ <sup>de</sup> la ~~realidad~~ <sup>realidad</sup> última de la realidad: la materia, que es ~~también~~ <sup>también</sup> la energía siempre renovada del universo. Siempre he sido un ~~materialista~~ <sup>materialista</sup> enamorado de la vida; al tomar y amar la vida me obligo a no ~~des-~~ <sup>des-</sup> ~~materialista~~ <sup>materialista</sup>

Anexo B Manuscrito «Efraín Jara y la experimentación poética», 1986.

El texto definitivo en el que devino este documento fue publicado bajo el título: «Efraín Jara y la experimentación poética»<sup>87</sup>

<sup>87</sup> Carlos Calderón Chico, "Efraín Jara y la experimentación poética. Entrevista", *Revista el Guacamayo y la Serpiente* 26 (1986): 24.