



UNIVERSIDAD TÉCNICA PARTICULAR DE LOJA
La Universidad Católica de Loja

ÁREA SOCIO HUMANÍSTICA

TÍTULO DE MAGÍSTER EN LITERATURA INFANTIL Y JUVENIL
Análisis intertextual y crítico de *Palabrujas* de Edgar Allan García

TRABAJO DE TITULACIÓN

AUTOR: Cajamarca Illescas, Ángel Marcelo

DIRECTOR: Vacacela Medina, Carlos María Dr.

CENTRO UNIVERSITARIO CUENCA

2017



Esta versión digital, ha sido acreditada bajo la licencia Creative Commons 4.0, CC BY-NY-SA: Reconocimiento-No comercial-Compartir igual; la cual permite copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, mientras se reconozca la autoría original, no se utilice con fines comerciales y se permiten obras derivadas, siempre que mantenga la misma licencia al ser divulgada. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

2017

APROBACIÓN DEL DIRECTOR DEL TRABAJO DE TITULACIÓN

Doctor

Carlos María Vacacela Medina

DOCENTE DE LA TITULACIÓN

De mi consideración:

El presente trabajo de titulación, denominado: “Análisis intertextual y crítico de *Palabrujas* de Edgar Allan García” realizado por Cajamarca Illescas Ángel Marcelo, ha sido orientado y revisado durante su ejecución, por cuanto se aprueba la presentación del mismo.

Loja, marzo de 2017.

f).....

DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y CESIÓN DE DERECHOS

“Yo, Cajamarca Illescas Ángel Marcelo, declaro ser autor del presente trabajo de titulación: **Análisis intertextual y crítico de Palabrujas de Edgar Allan García** de la Titulación Maestría en Literatura Infantil y Juvenil siendo el Dr. Carlos María Vacacela Medina, director del presente trabajo; y eximo expresamente a la Universidad Técnica Particular de Loja y a sus representantes legales de posibles reclamos o acciones legales. Además certifico que las ideas, conceptos, procedimientos y resultados vertidos en el presente trabajo investigativo, son de mi exclusiva responsabilidad.

Adicionalmente declaro conocer y aceptar la disposición del Art. 88 del Estatuto Orgánico de la Universidad Técnica Particular de Loja que en su parte pertinente textualmente dice: “Forman parte del patrimonio de la Universidad la propiedad intelectual de investigaciones, trabajos científicos o técnicos y tesis de grado que se realicen a través, o con el apoyo financiero, académico o institucional (operativo) de la Universidad”.

f).....

Ángel Marcelo Cajamarca Illescas

Cédula: 0102284304

DEDICATORIA

A Yudi y Tamara con amor;
a mis queridos hijos: Márcel, Joseph
Christian y Rommel;
A mi nieto Dylan
y su mamita;
a mis amados padres:
Manuel y Piedad
y a todos los que de mí recuerden.

AGRADECIMIENTO

A la Universidad Técnica Particular de Loja por abrir las puertas a la actualización, superación y realización personal de los profesionales ecuatorianos y del mundo entero.

Al maestro que cimentó, guió y dirigió esta investigación, Dr. Carlos María Vacacela Medina, por la especial manera de infundir confianza y fe en la realización del presente trabajo de fin de maestría.

Al Dr. Galo Guerrero Jiménez, Coordinador General de la Maestría de Literatura Infantil y Juvenil, por su comprensión y apoyo cuando más se necesita de una voz amiga que grite ¡Adelante! y ayude a llegar a la meta trazada.

A los docentes de esta maestría por su bondad, gentileza y corazón abierto al servicio y bienestar de sus estudiantes.

ÍNDICE DE CONTENIDO

CARÁTULA.....	i
APROBACIÓN DEL DIRECTOR DEL TRABAJO DE FIN DE MAESTRÍA.....	ii
DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y CESIÓN DE DERECHOS.....	iii
DEDICATORIA.....	iv
AGRADECIMIENTO.....	v
ÍNDICE DE CONTENIDO.....	vi
RESUMEN.....	1
ABSTRACT.....	2
INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO I.....	5
EDGAR ALLAN GARCÍA: SU VIDA, OBRA Y VISIÓN DE LA LITERATURA INFANTIL.....	5
1.1. Nota biográfica y obras de Edgar Allan García.....	6
1.2. Contexto histórico-social y cultural del autor.....	7
1.3. El autor y su visión de la literatura infantil.....	9
1.4. El autor y su versión de Palabrujas.....	12
1.5. De lo que es un niño para Edgar Allan García.....	13
1.6. Edgar Allan García y su concepción de sí mismo y de la literatura.....	14
CAPÍTULO II.....	16
LA INTERTEXTUALIDAD COMO TEORÍA DE ANÁLISIS LITERARIO.....	16
2.1. Intertextualidad y análisis literario.....	17
2.1.1. Surgimiento y evolución del concepto.....	19
2.1.2. Tipos o formas de relación textual.....	19
2.1.2.1. Intertextualidad.....	20
2.1.2.2. Intratextualidad.....	20
2.1.2.3. Extratextualidad.....	22
2.1.2.4. Metatextualidad.....	28

2.1.2.5. Paratextualidad.....	28
2.1.2.6. Architextualidad.....	30
2. 2. Interdiscursividad.....	31
2.3. Relación código textual y código gráfico.....	32
2.4. Propuesta metodológica intertextual para el análisis de obras de poesía infantil.....	34
2.4.1. Localización de la obra de análisis.....	36
2.4.2. Fijación del tema.....	37
2.4.3. Estructura y apartados.....	37
2.4.4. Interrelaciones texto-texto: intertextualidad e interdiscursividad.....	38
2.4.5. Conclusión.....	40
CAPÍTULO III.....	41
UN RECORRIDO INTERTEXTUAL POR LOS POEMAS DE <i>PALABRUJAS</i>....	41
3.1. Primeros pasos por sus páginas iniciales.....	42
3.2. Análisis intertextual de La rana loca.....	48
3.3. Análisis intertextual de Mi sombra.....	52
3.4. Análisis intertextual de Regalos.....	56
3.5. Análisis intertextual de Verdad de verdad.....	64
3.6. Análisis intertextual de Un pirata.....	68
3.7. Análisis intertextual de La foto movida.....	70
3.8. Análisis intertextual de Un duende.....	72
3.9. Otros casos de intertextualidad.....	74
3.9. A manera de epílogo.....	75
CAPÍTULO IV	76
CUANDO LAS PALABRAS SE VUELVEN PALABRUJAS.....	76
4.1. Las palabras se vuelven <i>palabrujas</i>	77
4.2. Una relación inacabable fondo-forma.....	80
4.2.1. Isotopías fonéticas, sintácticas y otros juegos formales.....	82

4.2.1.1. Isotopías fonéticas.....	82
4.2.1.2. Isotopías sintácticas.....	88
4.2.1.3. Otros juegos formales.....	90
4.2.2. <i>Palabrujas</i> : una opción por temas fundamentales.....	93
4.2.2.1. Alusión a cuentos y personajes de la literatura infantil.....	97
4.2.2.2. Otros temas.....	98
4.3. Componentes del lenguaje lírico de <i>Palabrujas</i>	99
4.3.1. Hablante lírico.....	100
4.3.2. Objeto lírico.....	102
4.3.3. Motivo lírico.....	103
4.3.4. Actitud lírica.....	103
4.4. Consideraciones finales desde diversos tipos de crítica.....	104
CONCLUSIONES.....	106
RECOMENDACIONES.....	108
BIBLIOGRAFÍA.....	110
ANEXOS.....	115

RESUMEN

Mediante el análisis, la interpretación y las consideraciones críticas de los aspectos internos y externos, este estudio deja evidencia del valor literario y artístico de una producción lírica infantil que ha trascendido los límites patrios. Me refiero a *Palabrujas* de Edgar Allan García. Es un proceso que ha permitido cumplir un objetivo básico: analizar diversos tipos de intertextualidad e interdiscursividad presentes en la obra.

Entre sus rasgos estéticos fundamentales están: la co-presencia de obras de la literatura infantil de todos los tiempos; la interrelación significativa entre los diversos textos líricos de este poemario infantil con otros códigos artísticos; y, sobre todo, esa especial simbiosis literaria fondo y forma que presentan cada una de sus piezas poéticas.

El enfoque de investigación es fundamentalmente cualitativo, pues, aborda el objeto de estudio desde una perspectiva inductiva, holística y humanista. Además, recurre a fuentes directas, a bibliografía documental reveladora y a los estudios que sobre la intertextualidad han desarrollado Julia Kristeva, Gerard Genette, Roland Barthes, entre otros.

Lo descrito anteriormente, unido a esa lúcida correlación entre el código pictórico y el código textual, crea y recrea constantemente la belleza de esta singular obra de la literatura infantil.

PALABRAS CLAVE: intertextualidad, interdiscursividad, poesía infantil, tipos de intertextualidad.

ABSTRACT

Through analysis, interpretation and critical considerations of internal and external aspects, this paper leaves evidence of literary and artistic value of a children's opera production that has transcended the limits patriotic. I mean Palabrujas Edgar Allan García. This process has allowed us to meet a basic objective: to analyze various types of intertextuality and interdiscursivity present in the work.

Among its key aesthetic features they are: the co-presence of works of children's literature of all time; the significant interrelationship between the various lyrical texts of this children's book of poems with other artistic codes; and, above all, that special literary background symbiosis and form presenting each of his poetic pieces.

The research approach is fundamentally qualitative therefore addresses the object of study from an inductive, holistic and humanistic perspective. In addition, it uses direct sources, documentary, revealing literature and studies on intertextuality have developed Julia Kristeva, Gerard Genette, Roland Barthes, among others.

As described above, together with the lucid correlation between pictorial and textual source code, create and constantly recreates the beauty of this unique work of children's literature.

KEYWORDS: intertextuality, interdiscursivity, nursery rhyme, types of intertextuality.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo, titulado ***Análisis intertextual y crítico de Palabrujas de Edgar Allan García***, ofrece una mirada intertextual, interdiscursiva y crítica de una importante obra lírica de la literatura infantil ecuatoriana. Si bien tiene a su haber nueve reimpressiones hasta el año 2013, ***Palabrujas*** vio la luz en junio de 2002. Está constituida por veintidós piezas líricas más un epígrafe del propio autor y una presentación novedosa que deja al lector en otra dimensión de la realidad; esto es, en el mundo de los unicornios donde las palabras se dan por hacer magia y tienen un trío de ojos chispeantes, una boca grande con risa incorporada y un puñado de manos ágiles como alas de mariposa. Es esta realidad literaria la que páginas adelante se verá descifrada desde una perspectiva de estudio intertextual y desde una visión crítica que intenta describir, explicar y justificar sus valores literarios y artísticos. Entre los aspectos relevantes del presente estudio literario están: la forma cómo el autor ve y trata “lo infantil”, la relación texto-texto que se evidencia en la obra y la presencia estética de caracteres poéticos.

Al momento no se han encontrado estudios que traten sobre la intertextualidad y la interdiscursividad de este poemario para niños. Existen trabajos que abordan otros aspectos de la producción literaria de Edgar Allan García como la tesis de maestría de Literatura Infantil y Juvenil de Fanny Margarita Patiño Quezada que alude a su vida y obra, lo cual contribuye a mejorar la percepción del escritor; sin embargo, este estudio apunta más al análisis de los valores literarios y humanos en el cuento “Cazadores de sombras”. Una segunda obra es la tesis de maestría de Literatura Infantil y Juvenil de Enma Lucía Gallegos Mena donde la autora trabaja el tema de la intertextualidad; pero no está contextualizada a la obra lírica de Edgar Allan García.

Por otra parte, leer *Palabrujas* desata un interés por la poesía infantil, sus formas y sentidos, consiguiendo con su análisis e interpretación, disfrutar de las creaciones poéticas propias de niños. Además, el desconocimiento y los pocos estudios de Literatura Infantil y Juvenil podrían estar impidiendo su mayor difusión, disfrute y desarrollo de comprensión lectora. De ahí que este estudio contribuye, directa o indirectamente, a la lectura y apreciación de esta significativa obra literaria por parte de niños, jóvenes, maestros y ciudadanos de nuestra patria.

El contar con la obra de análisis, poder conversar con el autor y disponer de los conocimientos adquiridos en las diferentes asignaturas de la maestría fueron fundamentales para que las diferentes circunstancias personales no impidieran llegar a la consecución de esta labor. Es así que desde la concepción y estructuración de la investigación se plantearon las siguientes interrogantes: ¿Cuál es el momento histórico-cultural en el que se desarrolla la vida y obra de Edgar Allan García? ¿Qué es la intertextualidad y cómo se presenta en la obra poética *Palabrujas*? ¿Cuáles son los casos de interdiscursividad? ¿Qué aspectos literarios sobresalen desde una visión general de la obra?

Para dar respuesta a estas preguntas, el primer capítulo aborda la vida, obra y concepciones de Edgar Allan García sobre la literatura y poesía infantil. El segundo capítulo trata la intertextualidad, interdiscursividad y propone un esquema de análisis metodológico intertextual que permite ver la relación de la obra de estudio con otros códigos estéticos y artísticos. Luego, en el tercer capítulo, se aplica el esquema de análisis intertextual a los poemas más destacados del poemario ofreciendo mayores elementos de reflexión literaria. En el cuarto capítulo, se arriba a una interpretación y valoración general de la obra poniendo énfasis en la simbiosis fondo-forma, esto es: temas, lenguaje, estructuras versales y particular manifestación del hablante lírico.

Entre los principales objetivos de este trabajo cuentan: identificar diversos tipos de intertextualidad e interdiscursividad, determinar las características de la poesía infantil según el autor y desarrollar un análisis crítico desde la descripción, interpretación y valoración de la obra de estudio. Para ello se conversa con el poeta sobre su visión de la poesía; se investiga y estudia en cada verso las alusiones a otros textos o formas de comunicación; y, sobre todo, desarrolla un análisis crítico intertextual de la obra.

CAPÍTULO I

EDGAR ALLAN GARCÍA: SU VIDA, OBRA Y VISIÓN DE LA LITERATURA INFANTIL

Antes de adentrarnos en el apasionante mundo estético e intertextual de *Palabrujas* es necesario presentar una visión general de su autor. Una invitación a conocer sus obras literarias, el contexto histórico cultural al que pertenece y la particular visión de la literatura infantil.

1. Nota biográfica y obras de Edgar Allan García

Edgar Allan García Rivadeneira nació en Guayaquil el 17 de diciembre de 1958. Es un escritor que ha obtenido muchos triunfos en el campo literario, como funcionario público y analista político. En cuanto a sus méritos dice Maldonado (2014):

Ha ganado algunos premios importantes como el Darío Guevara Mayorga (en tres ocasiones), la Bienal de Poesía de Cuenca (en dos oportunidades) y el premio nacional Ismael Pérez Pazmiño, entre otros. A nivel internacional se destaca el premio Pablo Neruda en poesía y el Plural en cuento. En 2004, ganó el Hideyo Noguchi, cuyo premio literario lo llevó a una gira de un mes por Japón (p. 1).

Por otra parte, sus obras han sido publicadas en países como España, México, Perú y Argentina. Enrique Martínez Pastor (2014) menciona que su libro *Leyendas del Ecuador* se ha convertido en un clásico de la literatura nacional en escuelas y colegios, en tanto que su novela juvenil *El rey del mundo* fue incluida en el programa nacional de lectura de Argentina. Además se indica que “es parte de múltiples antologías mundiales de poesía y cuento y en 2010 fue incluido en el Gran Diccionario de Autores latinoamericanos de Literatura infantil y Juvenil de Jaime García Padrino...” (Croaste, 2013, p.4)

También ha desarrollado múltiples actividades complementarias, como lo menciona Tarde Croaste (2013): “ha sido articulista de varias revistas nacionales e internacionales, profesor universitario de Creatividad y maestro de talleres literarios a nivel nacional e internacional” (párr.5). Desde el ámbito del servicio público, se ha destacado como Presidente de la fundación “Jorge Icaza”, Presidente del Consejo Nacional de Cultura, Viceministro de Cultura y Director de Cultura del Municipio de Quito.

Hasta la fecha, según el blog del autor, ha publicado más de sesenta y siete obras de diferente género. Entre ellas, y considerando únicamente las de Literatura Infantil, se destacan:

Poesía

1. Sobre los ijares de Rocinante, 1991. Ediciones Trama.

2. Crueldad de la memoria, 2009. Editorial El Conejo.

Cuento

1. 333 MicroBios, 2011. Rosell Editores. España.

Literatura para niños y jóvenes

1. Rebululú, 1995. Editorial El Conejo.
2. Patatús. Edición del autor, 1996.
3. Cazadores de sueños. Editorial Libresa, 1999.
4. Leyendas del Ecuador. Ediciones Alfaguara, 2000. Sexta edición 2004.
5. Palabrujas. Editorial Alfaguara Ecuador, 2002. Alfaguara México 2008.
6. Cuentos mágicos. Editorial Norma, 2003.
7. Kikirimiau. Editorial Norma, 2004.
8. Historias espectrales. Editorial Alfaguara, 2006.
9. El Rey del Mundo. Editorial Norma, 2006.
10. Los sueños de Avelina. Editorial Alfaguara, 2009.
11. Cuentos de Navidad para todo el año. Editorial Norma, 2009.
12. El vampiro Vladimiro. Editorial Norma, 2010.

Antologías

1. Infantasía I. Antología de literatura infantil ecuatoriana. Campaña de lectura E. Espejo, 2010.
2. Infantasía II. Antología de literatura infantil ecuatoriana. Campaña de lectura E. Espejo, 2010.

Este bagaje de obras permite deducir que Edgar Allan García es un escritor de Literatura Infantil contemporánea y que sus temas fundamentales son los sueños, las memorias, las leyendas, la magia y la fantasía de los niños.

1.2. Contexto histórico-social y cultural del autor

Edgar Allan García pertenece - según el "Esquema Generacional de las Letras Hispanoamericanas" de José Juan Arrom (1949) - a la generación de 1984 que incluye los

nacidos entre 1954 y 1983¹, ubicándose, por su año de nacimiento (1958), en la primera vertiente. Esta es una generación que se caracteriza por concentrar autores que retoman las propuestas de la generación anterior y continúan renovando y forjando una nueva literatura. Nuestro escritor empieza a vivir y ser influenciado desde los años sesenta, una década que tiene en su haber histórico, el triunfo y materialización de la revolución cubana, el apareamiento de nuevos estados socialistas así como el surgimiento de los movimientos feministas, hippie y el “mayo francés”. A nivel de país estamos determinados en lo literario por el movimiento Tzántzico que motivó un proceso de ruptura cultural y estética frente a la tradición literaria de aquella época. En sus postulados, este movimiento, buscaba una fusión de lo ético, lo estético y lo político con la finalidad de desestructurar la sociedad y la cultura ecuatoriana de ese entonces creando una sociedad y cultura nuevas al servicio del hombre.

La década siguiente - del setenta - está marcada por una serie de acontecimientos como la transformación social de la burguesía, a raíz del boom petrolero; la inestabilidad política heredada de la década anterior y protagonizada por las dictaduras militares; el intento de modernización de las principales ciudades y la consecuente migración masiva del campo a la ciudad.

En el plano latinoamericano y mundial 1970 es el año en el que asume el poder en Chile Salvador Allende proclamando “La revolución en paz” vía al Socialismo quien tres años más tarde será asesinado y sustituido por el dictador Augusto Pinochet. Muere el premio nobel de Literatura Pablo Neruda, 1973, y los escritores del llamado “boom narrativo latinoamericano” empiezan a ser reconocidos y valorados a nivel mundial. Entre ellos sobresalen: Miguel Ángel Asturias, Carlos Fuentes, Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa.

En el plano lírico de nuestro país, el ideal de modernidad del periodo se manifiesta por la liberación de las formas tradicionales y la búsqueda de una forma subjetiva, vinculada con la realidad latinoamericana y mundial. La diversidad temática va desde lo religioso, lo social, lo existencial, lo histórico hasta lo erótico, lo antisintáctico, lo antimorfológico, lo antisemántico que hasta entonces eran considerados aparentemente antiestéticos.

En las décadas de los ochentas y de los noventas, los países latinoamericanos vuelven a una relativa estabilidad política con gobiernos constitucionales y la voz de nuestro poeta empieza

1 Más información al respecto se puede encontrar en la obra *El Patrimonio Lírico de Cuenca* del Dr. Marco Tello, Universidad de Cuenca, 2004, págs. 24,25 y 36.

a hacerse presente con la publicación de sus primeras obras: *Sobre los ijares de Rocinante* (1991), *Cannabis* (1998), *17 Sonetos de amor* (1999).

Al momento, primera y segunda década del siglo XXI, nos encontramos en un periodo conocido como “posmoderno” o “posmodernidad”, caracterizado, según el documental de Darin McNabb, por la celebración artística de lo impuro, lo mezclado, lo híbrido, del pluralismo estético, abrazando en lugar de la originalidad la tradición y el pastiche. En esta etapa el autor de nuestro estudio ha publicado obras significativas como *Palabrujas* (2002), *Leyendas del Ecuador* (2009), *Crueldad de la memoria* (2009), *333 Microbios* (2011).

Por lo tanto, considerando que la literatura es hija de su tiempo, lo descrito anteriormente son circunstancias histórico-sociales-culturales que de una u otra manera determinaron la concepción del mundo y la realidad literaria de Edgar Allan García. En cuanto a los aspectos formales de los poemas de *Palabrujas* no dejan de recordarnos las formas versales vanguardistas como el verso libre, el poema muralista o la presencia de tipografías inusuales. En lo referente a las ideas expresadas en ellos tratan fundamentalmente del mundo de los niños: la versión que tienen de sí mismos, sus sueños, sus miedos, sus fantasías e incertidumbres. En este sentido, mientras la preocupación por ellos desde diferentes esferas estatales y en distintos ámbitos de su realidad constituye una de las principales preocupaciones y ocupaciones de la sociedad actual, en lo literario no ha sido de otra manera. Es la época en que más se está escribiendo literatura infantil en función de lo que viven y sienten los infantes de los tiempos posmodernos. Sin embargo, no son realidades exclusivas del mundo infantil y más bien atañe a todos los seres humanos. Esto está reflejado en obras como la novela *El rey del mundo* (2006) que viene a ser una metáfora de la esclavitud del poder, del mundo al revés, del miedo a la libertad y al amor; *Kikirimiau* (2004), la más cercana a *Palabrujas* por sus características formales, donde la palabra se vuelve juguete, serpentina, triquitraque, cometa y políndromo; o , *Crueldad de la memoria* (2008), cuyo lirismo evidencia un Edgar Allan García convertido en el poeta de los tiempos actuales siendo su trabajo literario un hacer y hacerse a sí mismo mientras escribe y reescribe la realidad que puede ser real o imaginaria, con la seria posibilidad de que la imaginaria pueda ser más real que la realidad misma. Algunos escritores como Saramago le llaman a esto sociedad líquida.

1.3. El autor y su visión de la literatura infantil

Para Edgar Allan García, según lo manifestado en una entrevista concedida al autor del presente trabajo, con ocasión de la MARATÓN DEL CUENTO Y LAS ARTES, CUENCA 2014, la literatura infantil es esa literatura que se hace desde el mundo del adulto pero pensando en

el mundo del niño que vive dentro del adulto, es decir, que apela a esa parte de nuestro ser que todavía fantasea, que todavía tiene ganas de jugar, que todavía piensa que la realidad puede ser múltiple, variada, colorida y que no hay límites verdaderos para el sueño de los seres humanos. Esta respuesta da a propósito de la pregunta ¿Cómo concibe la literatura infantil?

Más adelante añade que el escritor se pone en esos zapatos pequeños y con una sabiduría, con un conocimiento de ciertas técnicas para lograr ciertos efectos en el lector, cosa que no tiene el niño todavía. Comenta que la literatura infantil no está hecha solamente para niños, sino también para los adultos cuyo niño no ha sido asfixiado ni adormecido tanto como para que no pueda despertar ante un gran texto.

Esta visión coincide con los criterios más meditados que se han dado al respecto. Así con el de Juan Cervera (1989) quien desde una versión integradora manifiesta que en la literatura infantil se integran todas las manifestaciones y actividades que tienen como base la palabra artística o lúdica que interesa al niño. Pero lo valioso de la explicación de Edgar Allan García radica en que está contextualizada al tiempo y sociedad actual, pues, hay que considerar que la definición de literatura infantil y juvenil siempre estuvo supeditada a los diferentes contextos en los que se ha ido produciendo. La definición de nuestro autor rebasa una visión limitada o sencilla cuando dice que es esa literatura que se hace desde el mundo del adulto pero pensando en el mundo del niño que vive dentro del adulto. Con ello precisa su razón de ser e intencionalidad.

En su concepción de la literatura infantil también aparece una dimensión humana y realista que parte de su propia vivencia familiar en cuanto padre de cuatro niños. Enuncia que le pedían leer cosas y comenzó por los clásicos de la literatura infantil latinoamericana, española y mundial. Ahí se dio cuenta de la enorme riqueza de esa literatura. Entonces le interesó y fue cuando empezó a escribir desde el recuerdo unas veces, desde las lecturas parafraseadas otras hasta conseguir vuelo propio.

Adicional a ello, hay algo muy explícito en su quehacer literario. Lo dice de manera confidencial cuando manifiesta que escribe para su niño interior porque si ese niño no se regocija o no está satisfecho con lo escrito es porque no está conectado verdaderamente con el texto. Confirma que cuando eso sucede se siente un cosquilleo, risa, ternura o temblor generado por la literatura que vale la pena.

Por otra parte, al hablar de sus obras de poesía infantil expone que normalmente los escritores no hacen poesía para niños y los que se han arriesgado escriben un tipo de poesía un poquito cursilona, llena de diminutivos, llena de cositas “dulcecitas”. Considera que la literatura infantil tiene que ser una propuesta mucho más lúdica, mucho más aventurera con el lenguaje, una incursión en el mundo precisamente de los niños para quienes la palabra no está dada ya, sino que la van descubriendo y a veces con sorpresa.

A más de lo anotado, Edgar Allan García diferencia la poesía infantil de la poesía en general, cuando expone que la gran poesía apela a la profundidad del ser. No es la que está ahí anclada a la rima, no es la que necesariamente está anclada a un sentimiento anecdótico de una persona determinada, sino que apela a ciertos arquetipos, a ciertos elementos de profundidad de la experiencia humana. Y entonces desde esa vibración profunda es capaz de extraer lo esencial de lo humano. Los grandes poetas – menciona – la abordan así. Pero un tipo de poesía de esa naturaleza no está al alcance de los niños y, lo que es más, no está al alcance de la mayoría de adultos porque se necesita un nivel de vibración con el texto y con lo que propone el texto más allá de las palabras para que las personas realmente puedan acceder a ella.

Esto significa que la visión que tiene Edgar Allan García de la Literatura Infantil coincide con lo estudiado e investigado en la presente maestría. Así por ejemplo con Manuel Peña Muñoz (2012) cuando manifiesta que la literatura infantil “cultiva la sensibilidad del niño, fortalece su individualidad y creatividad, desarrolla su imaginación, su capacidad para soñar y la conciencia crítica”(p.13); también coincide con Graciela Perriconi (1983) para quien es “un acto comunicativo entre un receptor niño y un emisor adulto que tiene como objetivo sensibilizar al niño por medio de la capacidad creadora y lúdica del lenguaje” y con Jaqueline Ropain (2011) cuando manifiesta que esta literatura “está hecha para satisfacer gustos de grandes y pequeños, de sociedades hambrientas de recreación y de satisfacción ficcional. A fin de cuentas: el único receptor que tiene este tipo de literatura es el niño (a) que llevamos dentro” (p. 1).

Sin embargo, considero que todo intento de delimitación de este fenómeno lúdico denominado Literatura Infantil no puede ser resuelto fácilmente en una definición. Más bien se debe continuar ahondando en su esencia a fin de dar una respuesta más amplia y profunda a su significación, a sus características, finalidad y razón de ser. En este sentido coincide con Bernardo Atxgaga (1999) cuando expresa: “Al hablar de literatura infantil, el peso de la balanza debería recaer en el primer término de la expresión, en el aspecto estrictamente literario. De lo contrario, si se comienza a separar terrenos, si se considera que el adjetivo infantil pesa

más que todo lo demás y que escribir para niños es algo totalmente específico, entonces mal asunto” (p. 2).

Lo señalado anteriormente se refleja en sus obras *Kikiriamiau* (2004), *Cuentos mágicos* (2003), *Palabrujas* (2002), *Cazadores de sueños* (1999), *Patatús* (1996), *Rebululú* (1995) y *333 microbios* (2011) donde el receptor es el lector infantil y todos los seres humanos que no dejan de aprehender la realidad desde la ternura, la imaginación, la fantasía y bondad propia de los niños.

1.4. El autor y su versión de Palabrujas

Siempre será pertinente, a la hora de estudiar una obra literaria, mirarla también desde la perspectiva de su creador. Ello implica disponer de un punto de vista más y una lectura que ilumina su análisis, sobre todo considerando que una vez publicada ya no es del autor sino de los lectores que descifran sus aspectos multisignificativos y estéticos.

En este sentido Edgar Allan García nos cuenta que las Palabrujas nacieron de sus lecturas de María Elena Walsh, de Jairo Aníbal Niño, de Antonio Orlando Rodríguez que le enseñaron que la palabra tenía la capacidad de ser moldeada como si moldeáramos la plastilina y a partir de romper ese celofán se abría un nuevo horizonte con posibilidades de escribir un tipo de poesía diferente en relación con lo que se estaba escribiendo en el país. Al final surgió algo que le satisfizo de forma completa y terminó convirtiéndose en un libro.

Pero también es importante conocer cuáles son los poemas que él considera favoritos a la hora de compartirlos con los niños en los diferentes recitales. Al respecto mencionó que siempre lee a los chicos *En verdad en verdad* por considerarlo muy jocoso e introduce algunos personajes como Pinocho, Mambrú, la Bella Durmiente, el Príncipe Azul, la bruja, el Patito Feo. También el poema *Soy*: “Soy tan libre/ como una página en blanco/ tan sueño / como la espesa niebla/ que besa los parques... pero creo/ que no lo sabes/ porque me miras/ como si solo fuera tu hijo”. Alude a los padres que a veces pierden o perdemos la dimensión de lo que tenemos delante y creemos que son nuestros hijos cuando esos niños no son “nuestros” hijos, sino mucho más que eso.

Adicionalmente, cuando se le pregunta sobre el poema que más le agrada menciona que le gusta mucho leer en público el poema *Preguntas*, dedicado a su hijo Alejandro y *Adivina adivinador*, dedicado también a sus hijos e hijas. Con esta relectura de *Palabrujas*, Edgar Allan García termina precisando aún más la razón de ser de la poesía infantil. Al respecto enuncia que no ha querido hacer de su poesía un pretexto para decirles tienen que ser buenos, lavarse

los dientes, ser obedientes, obedecerle al papi y al mami... ustedes tienen que sembrar arbolitos, tienen que preservar el planeta, o sea, no he querido hacer pedagogía disfrazada de poesía, textos disfrazados de pretextos, manifiesta.

Al ser consultado sobre si los cuentos de hadas han determinado los poemas de *Palabrujas*, Edgar Allan García menciona radicalmente que ninguno de manera especial. Sin embargo el presente estudio intertextual refleja la presencia de diferentes personajes, contenidos y formas de las obras clásicas de la literatura infantil.

Por lo tanto, es pertinente considerar que la poesía que leen los niños no debe, en realidad, estar disfrazada de enseñanzas, pues, en esencia es ritmo y musicalidad que expresa estados de ánimo y sentimientos a través de la palabra elevada a categoría estética. Y cobra particular importancia por la edad en la que los niños se relacionan con ella puesto que nuestros primeros contactos con la poesía marcarán siempre la actitud del ser humano frente a la ella, a la literatura y a la vida. Prueba de esto es escuchar a niños de tres, cuatro y más años cantando o diciendo versos de canciones infantiles; poemas, coplas y otras manifestaciones literarias que se acoplan a su edad. Esto implica que mientras más caracteres de la poesía-poesía estén presentes en los textos poéticos que abordan nuestros niños, más pertinente será la relación poesía y lector infantil.

1.5. De lo que es un niño para Edgar Allan García

Si las obras de literatura infantil tienen como principal receptor al niño, es imperativo conocer la versión que nuestro autor tiene de él. Según la teoría de la recepción, la actitud del lector frente al texto determina el significado del mismo; pues el lector no es un receptor pasivo de estructuras textuales sino elemento clave en el proceso de concretización de un texto en un acto de lectura. En este sentido, el autor concibe al niño como ese ser que está descubriendo el mundo; como un extraterrestre o un ser interdimensional que ha llegado a nuestra dimensión, a nuestro planeta y para quien los códigos que manejamos y nos parecen normal, cotidiano, ordinario, repetitivo, le resultan siempre fantásticos, extraordinarios, nuevos, renovadores, atemorizadores. En otro momento nos dice que un niño es un potencial infinito, la flecha que acaba de ser lanzada y no sabemos hasta dónde va a llegar.

En relación con esto se considera que la niñez debe ser concebida como la primera etapa de vida de una persona y que va desde su nacimiento hasta los inicios de la adolescencia. Obviamente que su estudio puede hacerse desde una perspectiva biológica, psicológica, social o incluso espiritual; pero para nuestro caso es prioritario analizar esta etapa del ser

humano desde una perspectiva subjetiva y emocional. Esto implica coincidir con Tom Stoppard (2015) cuando dice: “Si llevas tu infancia contigo, nunca envejecerás” o preguntarnos con Pablo Neruda:

Dónde está el niño que yo fui,
sigue adentro de mí o se fue?

Sabe que no lo quise nunca
y que tampoco me quería?

Por qué anduvimos tanto tiempo
creciendo para separarnos?

Por qué no morimos los dos
cuando mi infancia se murió?

De todos, el primer dístico es más profundo y conlleva una pregunta esencial: ¿dónde está el niño que fuimos? En realidad no podemos asegurar que se ha ido porque los seres humanos adultos, en determinados momentos, sobre todo cuando no estamos supeditados a condicionamientos sociales, adoptamos actitudes propias de los niños que terminan reflejando algo de nuestra niñez o primera juventud. Esas actitudes van relacionadas con las manifestaciones de alegría, de miedo, de tristeza e incluso con algunas ideas que determinan nuestras acciones cotidianas como creer que el horóscopo decide lo que nos sucederá en el transcurso del día.

Lo reflexionado anteriormente me permite decir que concibo a un niño como una criatura mágica, venida desde algún paraíso divino y que tiene como finalidad llenarnos de alegría, fantasía y ternura infinita. En algunos lugares y países, la pobreza les irrespeta y por ello tienen la carita sucia.

1.6. Edgar Allan García y su concepción de sí mismo y de la literatura

Para cerrar este capítulo es pertinente revisar lo que piensa Edgar Allan García de Edgar Allan García. En relación con este planteamiento metacognitivo, manifiesta que se le dio un talento que lo ha sabido utilizar para crear historias y para tejer poemas; que ha tenido la suficiente fuerza como para insistir en su sueño de escribir y no se ha dejado vencer ni por el miedo a morir de hambre, ni por las primeras críticas a sus trabajos; que es un ser que posiblemente

no sea ni siquiera humano como muchos; que tiene alas propias, ganas de volar con esas alas y lo está haciendo de la mejor manera posible.

Y de lo que hace como artista de la palabra concluye señalando que la literatura ha sido primero una terapia; segundo, una forma de volver a su propia esencia y, tercero, una forma de comunicarse con los otros seres que le rodean desde una profundidad que no habría logrado de otra manera.

CAPÍTULO II

LA INTERTEXTUALIDAD COMO TEORÍA DE ANÁLISIS LITERARIO

Al hacer un análisis, interpretación y valoración crítica de una obra literaria siempre será necesario ubicarse dentro de una determinada teoría. Entonces, desde esa atalaya de análisis literario se podrá ver el espacio estético de la obra de literatura que se estudia en todos sus niveles y estratos de significación.

Para ello, de entre las teorías literarias de análisis de textos -narratología, hermenéutica, teoría de la recepción, psicoanalista, sociológica- se escoge la intertextualidad como una perspectiva especial para el estudio de *Palabrujas* de Edgar Allan García. Eso significa que esta obra se mirará, describirá, analizará, interpretará y valorará desde esta propuesta, considerando las múltiples presencias textuales que presenta la obra. Por lo tanto, se hace urgente abordar la intertextualidad e interdiscursividad como teoría de análisis literario.

2.1. Intertextualidad y análisis literario

Refiriéndose a la intertextualidad Adriana Rodríguez (2012) escribe que la presencia de un texto en otro es tan antigua como la literatura misma y el diccionario del Centro Virtual Cervantes considera que intertextualidad es la relación que un texto (oral o escrito) mantiene con otros textos (orales o escritos), ya sean contemporáneos o históricos. Sin embargo es necesario precisar de manera más amplia lo que implica Intertextualidad como teoría literaria de análisis.

Antes de los aportes determinantes de Julia Kristeva y Gerard Genette surge con el lingüista suizo Ferdinand de Saussure una nueva visión del texto y de la lengua. Este autor en su obra póstuma *Curso de Lingüística General* (1916) propone estudiar el signo lingüístico compuesto por el significante y el significado como partes indisolubles. Esto repercutió en los creadores del moderno análisis literario como Claude Lévi Strauss (1908-2009) y los estructuralistas que a decir de Manuel Muñoz Peña (2012) “se centraron, más que en el contenido, en la forma de las obras literarias para analizar en ellas sus estructuras y establecer comparaciones con obras afines en el mismo tiempo y en distintas épocas” (p. 77).

Estas propuestas llevan a Roland Barthes (1915-1980) a proponer perspectivas de análisis más profundas y en todos los niveles de desciframiento de un texto literario, sobre todo lírico, que por antonomasia es multisignificativo. Señala que la importancia de un texto radica en sí mismo, independientemente de lo que opine su autor y que la obra literaria adquirirá todos los

significados posibles dependiendo del mundo interior del lector. Al final enfatiza y dice: “un texto literario es una verdadera ‘cámara de ecos’ en la que se encuentran las voces de otros narradores” (Peña, 2012, p. 78).

Posteriormente, el teórico francés Gérard Genette (1930) profundiza la “literariedad del texto”. En su obra, *Palimpsestos, la literatura en segundo grado* (1982), señala que “los textos literarios han sido ya escritos anteriormente y que toda creación es en el fondo una recreación o una reinterpretación” (Peña, 2012, p. 78). Además, distingue diversos tipos de intertextualidad los cuales serán tratados en las siguientes páginas.

Considero, desde una perspectiva general, que siempre ha estado y estará presente la intertextualidad en diferentes textos orales o escritos sean literarios y no literarios, de habla culta o vulgar. Obviamente con diferentes nombres y especificaciones, como por ejemplo el *Centón* que se refiere a aquella obra literaria compuesta en su mayor parte por fragmentos, sentencias o expresiones de otros autores; la parodia que viene a ser una imitación burlesca de un género, de una obra artística o del estilo de un autor; la paráfrasis entendida como la explicación o interpretación de un texto para hacerlo más entendible. Otros casos especiales de intertextualidad constituyen la traducción, expresar en un idioma lo dicho o escrito en otro idioma; la alusión, mención o relación que se hace a una persona, acontecimiento o realidad; las estructuras sintácticas fijas o formas convencionales de los recursos literarios, los significados y acepciones de las palabras que nos traen los diccionarios e incluso los lugares comunes ya convertidos en vicios del lenguaje.

Y si consideramos otras formas comunicativas del ser humano, descubrimos que existen códigos que intercambian entre ellos sentidos, interpretaciones y expresiones de la realidad interior o exterior del ser humano. Es el caso de las obras cinematográficas, pictóricas, de danza, música; de arte y artesanía en general.

En sentido estricto se considera que Intertextualidad es la presencia de un texto en otro. Por lo tanto, el análisis literario intertextual es una forma de descifrar e interpretar los textos de literatura haciendo una descripción pertinente de cómo se presentan otros textos en la obra literaria que está siendo objeto de estudio.

2.1.1. Surgimiento y evolución del concepto

Según Amalia Pedemonte (2010), en su obra *Acerca del concepto de intertextualidad*, manifiesta expresamente que lo introdujo la lingüista Julia Kristeva en 1967, en su artículo '*Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela*' en la revista francesa *Critique*. Lo acuñó derivándolo de todo el contenido conceptual y el complejo entramado espiritual que encerraba la definición de dialogismo. Cabe considerar que el dialogismo fue uno de los principios fundamentales de la poética teórica de Bajtín y con su entrada puso en cuestión la categoría de identidad y la sustituía a favor de la alteridad.

Esto nos lleva a considerar con Bajtín que el hombre no dispone de un territorio soberano interno sino que todo él y siempre, sobre la frontera, encuentra los ojos del otro o ve con los ojos del otro; que "nuestras palabras", antes de que nosotros las usemos, están configuradas con intenciones ajenas, de ahí que todos nuestros pensamientos y todos nuestros discursos son, inevitablemente, diálogos; que no existe el yo singular sino el nosotros.

Finalmente, es concluyente la conceptualización de intertextualidad que presenta Barthes cuando dice: "Todo texto es un intertexto. Hay otros textos presentes en él, en distintos niveles y en formas más o menos reconocibles: los textos de la cultura anterior y los de la cultura contemporánea. Todo texto es un tejido realizado a partir de citas anteriores (...) La intertextualidad, condición indispensable de todo texto, sea cual sea, no puede reducirse evidentemente a un problema de fuente o influencias" (Pedemonte, 2010, p.1).

De todos los documentos revisados sobre la Intertextualidad, los citados anteriormente son los más pertinentes porque permiten entender y explicar de mejor forma lo que implica abordar un texto desde la ubicación, comentario y presencia de otros textos en él. La afirmación de Barthes "Todo texto es un intertexto" resume de manera explícita lo que se entiende por intertextualidad y en el presente trabajo y en la vida diaria siempre está siendo considerado para un mejor desciframiento, comprensión y valoración de cualquier acto comunicativo. Además se debe considerar que la intertextualidad puede presentarse con más énfasis en el nivel semántico, sintáctico o léxico, según los casos.

2.1.2. Tipos o formas de relación textual

Manuel Peña Muñoz (2012) expone que las diferentes formas de relación textual toman diferentes nombres y caracterizaciones. Inicialmente se las denominó *transtextuales* porque involucran más categorías textuales o algunas cobran más trascendencia. Entre esas distintas

formas de relación textual tenemos: intertextualidad, intratextualidad, extratextualidad, metatextualidad, paratextualidad, architextualidad, hipértexualidad e hipotextualidad. A continuación se desarrolla cada una de ellas.

2.1.2.1. Intertextualidad

La intertextualidad es una categoría tomada de Julia Kristeva que Genette (1989) define en su obra *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* como la relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, como la presencia efectiva de un texto en otro. Obviamente que en el presente trabajo el sentido de intertextualidad es más amplio y alude a toda la teoría literaria de análisis de textos. Un ejemplo de esto se percibe a lo largo del poema *Verdad de verdad* de Edgar Allan García cuando hace presente y forman parte de la significación del texto, diferentes personajes de obras literarias infantiles. Para muestra, se anota las dos primeras estrofas:

Si **Pinocho** me dijo

la verdad,

Peter Pan era mayor

de edad,

no fue el loco **Mambrú**

a la guerra

ni el tal **Alí Babá** entró

a la cueva (García, 2013, p. 16)

2.1.2.2. Intratextualidad

Desde la perspectiva morfológica el prefijo latino “intra” cuyo significado es “dentro de” o “al interior de” induce a la comprensión de Intratextualidad como la “relación de un texto literario con otros de su mismo autor” (Peña, 2012, p. 79). Esto generalmente pasa con todos los escritores quienes luego de ser creativos en sus producciones iniciales y de madurez terminan en una tercera etapa, siendo imitadores de sí mismos y por lo tanto generando una interrelación textual entre sus propios textos. Ejemplos de ello encontramos en *Cien años de soledad* y *El mar del tiempo perdido*, o , *El amor en los tiempos del cólera* y *Del amor y otros demonios* de Gabriel García Márquez donde los textos coinciden en muchos aspectos: imágenes, situaciones, estilo, tema.

La muchacha quitó la sábana empapada y le pidió a Aureliano que la tuviera de un lado. Pesaba como un lienzo. La exprimieron, torciéndola por los extremos, hasta que recobró su peso natural. Voltearon la estera, y el sudor salía del otro lado (Cien años de soledad).

Ella quitó de la cama la sábana empapada y le pidió a Tobías que la tuviera de un lado. Pesaba como un lienzo. La exprimieron, torciéndola por los extremos, hasta que recobró su peso natural. Voltearon el colchón, y el sudor salía del otro lado (El mar del tiempo perdido).

Revisamos este otro ejemplo:

Apenas sí alcanzó a sentir el cuerpo de una mujer desnuda en las tinieblas que lo empujó boca arriba en la litera, le abrió la hebilla del cinturón, le soltó los botones y se descuartizó a sí misma acaballada en él y lo despojó sin gloria de la virginidad (El amor en los tiempos del cólera).

Pasaron dos meses sin que él tomara la iniciativa de nada. Así que ella lo hizo por él. Lo acaballó en la hamaca por asalto y lo amordazó con las faldas de la chilaba y lo despojó sin gloria de la virginidad (Del amor y otros demonios).

Se concluye que la intratextualidad es la correlación de los diferentes aspectos textuales (sintácticos, semánticos, morfológicos, paratextuales) entre dos o más obras de un mismo autor.

Otro ejemplo de lo anotado anteriormente constituye el poema *Verdad de Verdad* de Palabrujas y *En vano gira el círculo* del libro *Sobre los ijares de Rocinante*. A continuación se presenta lo textos antes mencionados.

Verdad de verdad

Si Pinocho me dijo
la verdad,
Peter Pan era mayor
de edad,

no fue el loco Mambrú
a la guerra
ni el tal Ali Babá entró
a la cueva,

era un Perro con Botas,
no Gato,
y era feo el gran Buitre,
no el Pato.

el zapatito de cristal
se rompió
y con la bruja el Príncipe
se casó,

16



IMAGEN 1: *Palabrujas*, p. 16

En vano gira el círculo

*Los labios no se posan en los labios,
buscan la herida sobre el cuerpo amado.*

Lawrence Durrell, Balthazar

te recuerdo

con el halconero nietzsche bajo el brazo

con tus lentecitos lennon

citando a proust de memoria

recitando al turbulento carnal sensual

whitman de creo en la carne

y en los apetitos

al khayyám de labio sobre labio

y entre ambos la sangre corriendo

recuerdo tus huesos sumergidos

en la danza felina del tai chi

IMAGEN 2: *Sobre los ijares de Rocinante*, p. 12

Se puede observar cómo mientras la intertextualidad se da en el primer caso haciendo presentes a personajes como Pinocho, Peter Pan, Mambrú o Alí Babá; en el segundo se alude a Lawrence Durrell, Nietzsche, John Lennon, Marcel Proust, Walt Witman o el poeta indú Omar Khayyam. En este caso las dos obras corresponden a Edgar Allan García.

2.1.2.3. Extratextualidad

El término que corresponde a esta categoría intertextual está formado por el prefijo “extra” que significa “fuera de” y sirve para designar a la “relación de un texto literario con otro texto literario perteneciente a un autor diferente” (Peña, 2012, p. 79). Es decir que una obra literaria recibe influencias involuntarias de otra obra a la que se le admira y crea huella en el nuevo

autor. Incluso habría que considerar que entre autores de una misma época o periodo literario siempre habrá una influencia recíproca que se reflejará en las preferencias temáticas, en el tratamiento formal que se da a dichos temas o en las innovaciones literarias. Por otro lado, los autores siempre estarán cobijados por la gigantesca sombra literaria de los escritores consagrados dando lugar, en todo momento, a la extratextualidad. Así vemos la relación entre el microcuento *Leyenda* de Jorge Luis Borges y un pasaje del Génesis:

Abel y Caín se encontraron después de la muerte de Abel. Caminaron por el desierto y se reconocieron desde lejos, porque los dos eran muy altos. Los hermanos se sentaron en la tierra, hicieron fuego y comieron. Guardaban silencio, a la manera de la gente cansada cuando declina el día. En el cielo asomaba alguna estrella, que aún no había recibido su nombre. A la luz de las llamas, Caín advirtió en la frente de Abel la marca de la piedra y dejó caer el pan que estaba por llevarse a la boca y pidió que le fuera perdonando su crimen... (Borges, 1989)

Y el Génesis relata así:

Y Caín dijo a su hermano Abel: vayamos al campo. Y aconteció que cuando estaban en el campo, Caín se levantó contra su hermano Abel y lo mató. Entonces el señor dijo a Caín: ¿Dónde está tu hermano Abel? Y él le respondió: No sé. ¿Soy yo acaso guardián de mi hermano? (Génesis, 4:8-10)

Otro caso de extratextualidad se percibe entre los poemas *Alfabeto para un niño* del escritor guayaquileño José Joaquín de Olmedo (1780-1847) y *Eres...* de Edgar Allan García. La relación textual se da en tanto y en cuanto los dos están escritos en base a las letras del alfabeto. En el primer caso como inicio de una estrofa y en el segundo, como letra inicial de verso. A continuación se puede apreciar esta correlación textual:

Alfabeto para un niño

Amor de Patria comprende
cuanto el hombre debe amar;
su Dios, sus leyes, su hogar,
y el honor que los defiende.

Bondad, el que la merece
con ánimo siempre igual,
ni se abate con el mal,
ni en el bien se ensoberbece.

Candor en toda expresión,
callar lo más que pudieres;
muy cortés con las mujeres,
pero sin afectación.

Dios es el sabio creador
que conserva y ama al hombre,
sea cual fuere su nombre,
condición, secta y color.

Estudio y aplicación
forman a la juventud,
y emulación de virtud
sin envidia ni ambición.

Franqueza, nunca indecencia,
usa en la conversación;
disimulo y no ficción;
libertad, nunca licencia.

Gratitud siempre al favor
es un deber justo y grato;
y por eso el hombre ingrato
es un monstruo que da horror.

Honor es en sumo grado
el alma del ciudadano:
sin honor es miembro vano,
o pernicioso al Estado.

Ira hace al hombre un tirano

de inferiores y de iguales:
la ira es propia de animales,
porque no es afecto humano.

Juego es una diversión
honesto, si es moderado;
pero si es inmoderado
causa nuestra perdición.

Libertad ¡oh dulce nombre!
hermoso y celeste don:
tú eres la misma razón,
tú eres el alma del hombre.

Moral, la sana moral
consiste en amarse bien,
en hacer a todos bien
y en no hacer a nadie mal.

Naturaleza sagaz
llena y rige al universo:
todo está bien; el perverso
solamente está de más.

Oro es un bien apreciable
para el cómodo sustento;
pero es el mayor tormento
la sed del oro insaciable.

Pereza es enfermedad
tan mala como la muerte;
así no cabe el inerte
en ninguna sociedad.

Quijotería es un vicio

que causa risa y desprecio,
pues en un quijote necio
corre aventuras el juicio.

Respeto a los superiores,
respeto y amor al padre,
amor, ternura a la madre,
reverencia a los mayores.

Sociedad es el estado
en que con otros vivieres,
y serás social si fueres
justo, modesto y aseado.

Tiranía y opresión
suenan y expresan lo mismo:
para salir de este abismo
es honrosa toda acción.

Venganza, nunca jamás,
nunca, nunca odio o rencor;
porque no hay placer mayor
como amar y perdonar.

Yo debo ser el primero
para mi conservación;
mas por buena educación
en sociedad el postrero.

Zelo en cumplir su deber
en cualquiera condición,
es la única ambición
que un niño debe tener.

Estas reglas, hijo amado,

te harán un niño gracioso,
 un joven pundonoroso,
 un hombre bueno y honrado
 y un anciano respetado,
 que a sus iguales auxilia,
 sus diferencias concilia,
 con bondad, no con rigor,
 y muere siendo el honor
 de su Patria y su familia (Olmedo, p. 1).

En el caso del último poema de *Palabrujas*, se tiene:

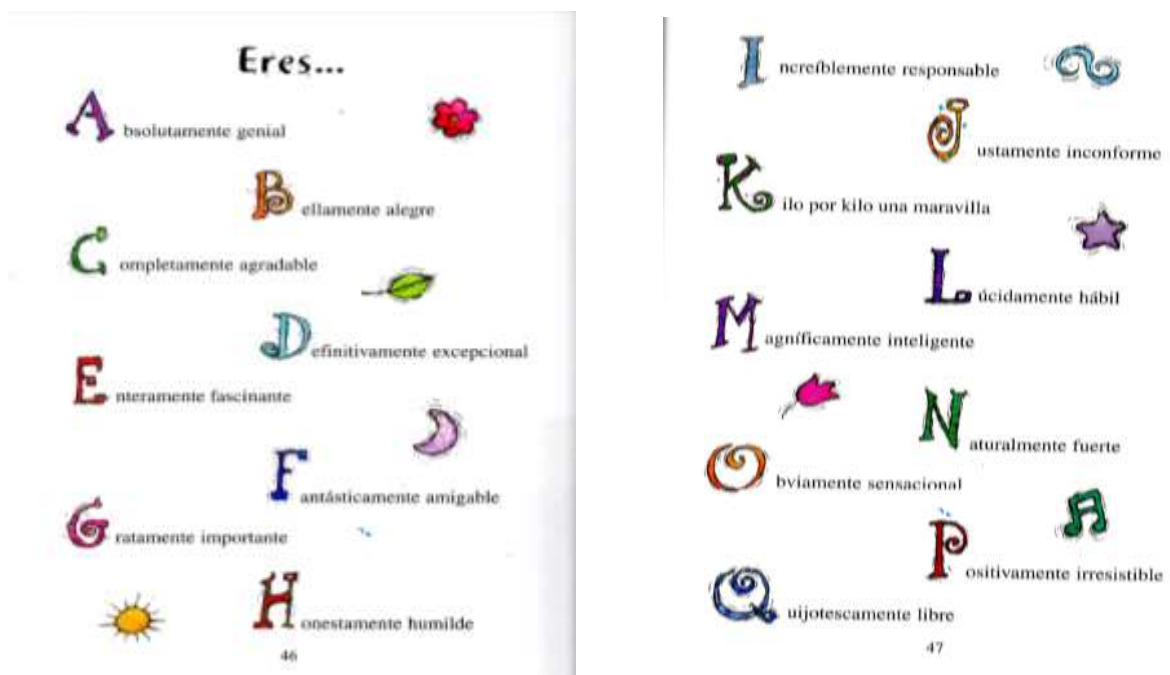


IMAGEN 2: *Palabrujas*, ps. 46 y 47.

Obviamente que en este caso hay una presentación diferente del poema y de los versos en la página; sin embargo la idea de expresarse a partir de las letras del alfabeto genera esa correlación o coincidencia expresiva entre dos autores ecuatorianos de diferentes épocas. A continuación se revisa otros tipos de intertextualidad.

2.1.2.4. Metatextualidad

Una vez más, recurriendo a la morfología de la palabra tenemos que “meta” es un prefijo griego que significa “después de” o “más allá de” lo cual nos lleva a considerar aquel texto que continúa desarrollándose a partir de una obra inicial. Según Genette (1982) es “la relación –generalmente denominada ‘comentario’- que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (comentarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo (...) La metatextualidad es por excelencia la relación crítica” (p. 13). Manuel Peña Muñoz menciona como ejemplo el caso del *Quijote de la mancha* donde el autor hace referencia a las obras de caballería y a las novelas pastoriles de la época. Desde esta perspectiva el análisis de los poemas de *Palabrujas* constituyen un ejemplo cercano de metatextualidad al igual que la consideración de Lucía Viana (2013) que se anota a continuación:

Y con Palabrujas pasa algo por el estilo. El único poema/cuento que me parece dirigido a un adulto es *Verdad de verdad*, porque solo aquel que ha leído muchos cuentos podría entenderlo y disfrutarlo. Pero el libro es, en general, un banquete para imaginaciones hambrientas y una caja de sorpresas para aquel que está dispuesto a reírse (párr.16).

2.1.2.5. Paratextualidad

Una relación textual importante en las obras literarias infantiles actuales es la paratextualidad puesto que su presentación siempre está tomando formatos que buscan captar la atención de sus lectores y, por lo tanto, generando comparaciones, intercambio de impresiones y determinando si nos adentramos o no en el contenido de la obra. Genette considera que

“está constituido por la relación, generalmente menos explícita y más distante, que una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que solo podemos nombra como su paratexto: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, pies de página, ilustraciones, sobre cubiertas y muchos otros tipos de añales accesorias” (p. 11).

En este sentido hace referencia a todo lo que está “al margen” o “junto al” texto, ampliando, complementando o determinando el sentido general del mismo lo cual permite contextualizar sus significados con más precisión.

Al respecto se considera que una de las mayores manifestaciones de paratextualidad presente en los libros para niños constituye las ilustraciones pues son un lugar común en todas ellas. Por otra parte, en algunos casos el texto escrito se ubica o está supeditado a los dibujos y colores de las diferentes páginas de la obra. Así podemos apreciar en la siguiente imagen de una página de *Palabrujas* donde la paratextualidad no está determinada únicamente por el tamaño o forma de las letras del verso sino por la presencia de dibujos de hormigas negras que en algunos casos constituye una especie de verso completo y, en otras, la parte inicial, media o final del mismo. Obviamente, si se parte del criterio que el espacio en blanco dice mucho en un texto poético, es obvio considerar que estas formas de paratextualidad también contribuyen a una mayor expresión del poema.

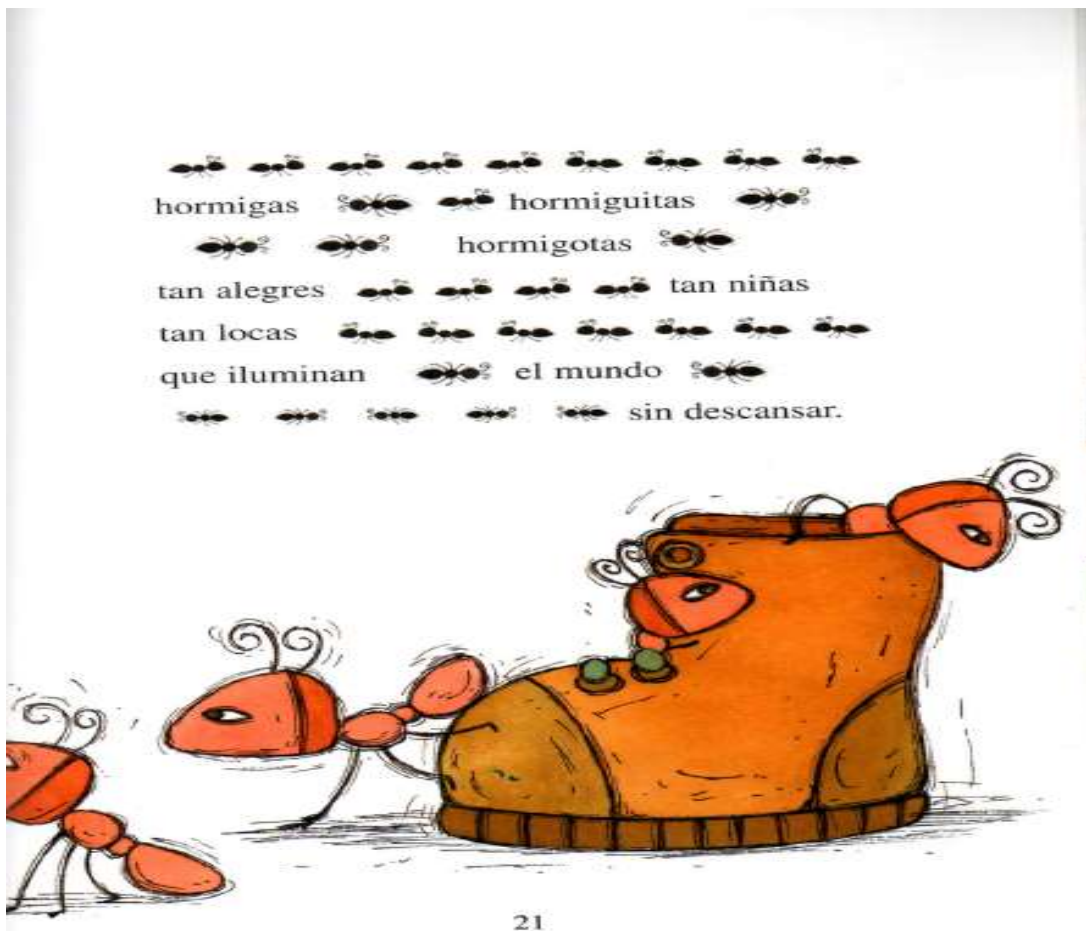


IMAGEN 3: *Palabrujas*, p. 21.

2.1.2.6. Architextualidad

Otro elemento intertextual constituye la Architextualidad considerada como el tipo más abstracto y más implícito de textualidad. Constituye, según Genette (1981), el “conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.- del que depende cada texto singular” (p. 9). Para Manuel Peña (2012) es “la relación que guarda una obra literaria respecto de otras obras similares y coincidentes en género literario con las cuales pueden establecer relaciones de parentesco, semejanzas y diferencias” (p. 80).

Desde una perspectiva morfológica y considerando el prefijo griego “archi” se concluye indicando que hace referencia al texto preeminente, superior o el que más abarca o contiene. Ejemplo de ello son los textos literarios de los principales ismos vanguardistas que en todo momento irrumpían en contra de la forma tradicional de hacer poesía y que han determinado algunos aspectos formales del poemario *Palabrujas*. Entre ellos se podría mencionar el verso libre concebido como aquel que presenta un alejamiento intencionado de la medida, el ritmo y la rima; romper las normas preestablecidas; libertad en cuanto a lo formal.

Una muestra más cercana de lo manifestado constituyen el poema *Eres...* de *Palabrujas* y el caligrama *Girándula* de Guillermo de Torre (1900-1971), poeta y crítico español que se destacó además como crítico literario. En los dos casos podemos apreciar como los autores irrumpen contra el verso tradicional que tenía medida y aparecía formando estrofas. En este caso los versos aparecen distribuidos en diferentes partes de la página con letras, formas y colores que rompen la uniformidad tradicional. Esta coincidencia formal constituye un ejemplo de relación entre dos obras que corresponden a la poesía vanguardista y contemporánea.

En la siguiente página se puede apreciar los textos antes mencionados:



IMAGEN 4: *Palabrujas*, p. 48.

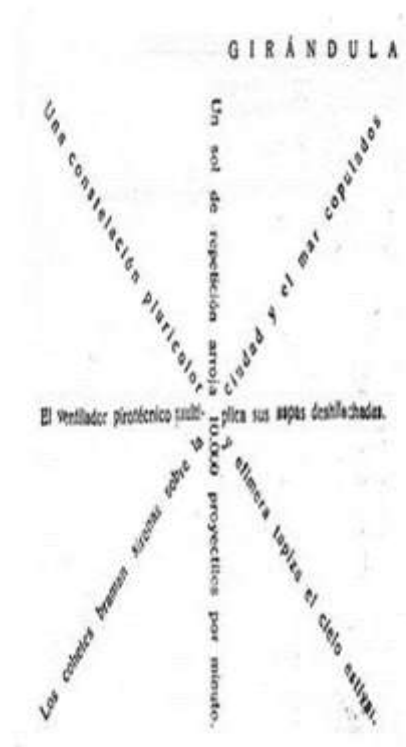


IMAGEN 5: *Girándula*, p. 1.

2. 2. Interdiscursividad

Caso aparte constituye la interdiscursividad que hace referencia a un tipo de relación que no ve directamente con textos sino con otro tipo de códigos que merecen una consideración diferente. Manuel Peña Muñoz (2012) lo concibe como “relación semántica de un texto literario con una obra musical, pictórica o cinematográfica” (p. 79). Particularmente se considera como una relación de significado o contenido entre un texto literario y cualquier obra de las seis artes restantes. Un ejemplo de interdiscursividad se presenta entre el poema *Un pirata* y la canción *Tu pirata soy yo* del artista puertorriqueño Chayanne que en la parte que más se interrelacionan dice:

Tu pirata soy yo
y mi mar es tu corazón
mi bandera, tu libertad

mi tesoro, poderte amar
tu pirata soy yo
tu querido ladrón de amor
en mi proa tu nombre va
tu pirata soy yo (*Tu pirata soy yo*, p. 2)

En el poema en mención de *Palabrujas*, en cambio se expresa:

Un pirata quiero ser
pero sin pata de palo,
sin parche tengo que ver
cuando vengan los escualos.

Un pirata quiero ser,
uno de mentira o de veras,
¿y todo para qué?
pues... para que me quieras. (*Palabrujas*, p.22 y 23)

En el capítulo tres se aplica el análisis intertextual a diferentes textos poéticos siendo factible encontrar otros estudios de interdiscursividad. Sin embargo es pertinente considerar lo siguiente: que Cesare Segré (1928-2014) lo concibe como una relación semiológica entre un texto literario y otras artes (pintura, música, cine, escultura, arquitectura, canción); que en esta época del “homo videns” todo signo siempre significa algo para alguien y en el caso de las obras de arte constituyen universos de significación que están determinando los sentidos de una texto literario. Lo que es más, siempre se ve, revisa, estudia, analiza e interpreta una obra literaria o artística desde un cúmulo de conocimientos, experiencias, vivencias y sentimientos que han venido a constituir nuestro “mundo concencial”. Por lo tanto se vuelve imprescindible tener pendiente desde qué perspectiva interdiscursiva se aborda un poema, un cuento o cualquier obra de arte. Esto contribuirá a su mejor interpretación.

2.3. Relación código textual y código gráfico

Cuando revisamos una obra de literatura infantil es muy probable que nos encontremos con un libro ilustrado en el cual se da la copresencia de dos códigos: uno textual y otro gráfico o

pictórico. Pero, a diferencia de lo que se considera como interdiscursividad, esta relación se presenta al lector de forma simultánea generando una percepción significativa doble porque a los sentidos del poema se suma la expresión de los sentidos captados por el ilustrador de la obra.

Obviamente, mientras en el “libro álbum” esta relación se vuelve interdependiente o complementaria y un código dice lo que el otro no expresa; en el caso de la ilustración es la versión o lectura que ha hecho de la obra el ilustrador y la expresa por medio de un dibujo o una obra pictórica. Así lo corrobora María Teresa Orozco (2009) en su ensayo *El libro álbum: definición y peculiaridades*, cuando dice: “Para aproximarnos al libro álbum, de lo primero que debemos hablar es de la particular relación entre el texto y la imagen: la imagen narra lo no dicho por la palabra, o la palabra dice lo no considerado por la imagen”. Y añade: “En los libros ilustrados el peso de la función narrativa radica en el texto escrito y las imágenes solamente “ilustran” lo dicho en el texto. Las imágenes sirven como apoyo narrativo”. Esto ha llevado a revisar las acepciones de la palabra ilustrar, verificando que implica una intención, la de explicar, hacer comprender, dar luces o adornar un texto, comprobando, que hay la preexistencia de un texto generador de la ilustración.

Por lo tanto, a la hora de analizar un cuento, un poema o cualquier obra de literatura que se presenta con ilustraciones, no podemos dejar de considerarlas e incluir dentro del análisis e interpretación de ese texto. Y como la relación no es entre textos sino entre dos códigos expresivos diferentes se considera pertinente hablar de una relación interdiscursiva.

Así en *Sueño* se tiene una ilustración convertida en una versión del poema, es decir, una representación gráfica de lo expuesto en el texto. En la ilustración vemos una niña que navega en un sueño cuya forma está entre una luna menguante y una barca. Sin la ilustración no hubiésemos imaginado un sueño exactamente así. Al leer el texto suponíamos que el hablante lírico es un niño; mas sucede que para el ilustrador es una niña de largas trenzas tal como vemos a continuación:

Sueño

Muchas veces despierto
navegando en un sueño,
un sueño en que me veo
justo cuando despierto,

con los ojos cerrados veo
que navego en otro sueño,
un sueño en que descubro
que voy soñando despierto,

sueño despierto y veo
que al despertar me sueño
y, cuando abro los ojos,
en otro sueño despierto.



IMAGEN 6: *Palabrujas*, p. 35.

2.4. Propuesta metodológica intertextual para el análisis de obras de poesía infantil

Como preámbulo del análisis fundamental de nuestra obra es importante recordar con Lauro Zavala (2009) que la intertextualidad es “la característica principal de la cultura contemporánea...todo texto –todo acto cultural y por lo tanto todo acto humano- puede ser estudiado en términos de la red de significación a la que pertenece” (p. 26). Añade más adelante “la intertextualidad no es algo que dependa exclusivamente del texto o de su autor; también depende principalmente, de quien observa el texto y descubre en él una red de

relaciones que lo hacen posible como materia significativa...” (p. 26). Además complementa lo expuesto, al expresar que el receptor “es un elemento productivo, activo y generador de interpretaciones. La intertextualidad existe según el color del cristal intertextual con que se mira” (p. 26). En este mismo artículo menciona:

Todo texto remite a otro texto o a las reglas genéricas (archi-textuales) que lo hicieron posible. Todo texto está en deuda con otros textos, y no hay nada nuevo en el espacio de la significación intertextual. Todo texto, a su vez, es parte de un conjunto de reglas de enunciación que podemos llamar *discurso*, y el estudio de la intertextualidad es también el estudio de la relación entre contextos de significación. Entonces todo estudio intertextual es un estudio de la interdiscursividad y -en especial en el ámbito de la vida cotidiana- todo proceso intertextual es también un proceso de inter(con)textualidad (Zavala, 2009, p. 28).

Estas consideraciones llevan a proponer una metodología de análisis intertextual que permite abordar cada uno de los poemas que conforman *Palabrujas* de manera fáctica, sistemática, explicativa y metódica. Este esbozo de metodología ha ido surgiendo durante los ciclos de estudio de la maestría y las diversas investigaciones que debieron realizarse para la presentación acertada de trabajos y tareas. A la hora de ponerla en práctica brinda una forma ordenada de análisis, interpretación y valoración de los diversos textos de estudio. Los pasos de este proceso de análisis intertextual propuesto por el autor del presente trabajo son los siguientes:

1. Autor
2. Obras
3. Localización de la obra de análisis
4. Fijación del tema
5. Estructura y apartados
6. Interrelaciones texto-texto: intertextualidad e interdiscursividad
7. Conclusión

Se debe aclarar que en un verdadero análisis literario no es suficiente con solo mencionar el nombre del autor y enumerar las obras, sino que implica analizar al autor, sus circunstancias, sus influencias, su formación y las razones que le llevaron a crear tal o cual obra.

Con el afán de no redundar ni caer en la monotonía, los aspectos uno, dos y tres no serán considerados aquí ya que se trataron ampliamente al inicio del primer capítulo. Por lo tanto, la localización del poema, la fijación del tema, la estructura, las intertextualidades y la valoración crítica serán los aspectos fundamentales que se abordarán en los poemas que más riqueza ofrecen al analizarlos desde una perspectiva intertextual. Los textos que no son considerados merecerán un comentario aparte en el cuarto capítulo donde se hará una revisión global y crítica del poemario visto como una entidad total y unitaria a la vez.

A continuación se expone el proceso metodológico intertextual antes mencionado.

2.4.1. Localización de la obra de análisis

En el libro *Cómo se comenta un texto literario*, Fernando Lázaro Carreter y Evaristo Correa Calderón (2006) consideran que “localizar un texto literario consiste en precisar qué lugar ocupa ese texto dentro de la obra a la que pertenece” (p. 28). Un texto de literatura no es un texto aislado sino que está dentro de un conjunto de textos y es necesario puntualizar el lugar que ocupa al interior de ese conjunto. Este tipo de contextualización nos dará luces significativas a la hora de interpretar y valorar una obra literaria. Por ejemplo, hay un poema de Jairo Aníbal Niño, *Tu cabello es una bandada de chupaflores*, que aparece en el libro de educación secundaria Español Dinámico (1993, p. 26), el cual agradó mucho desde la primera vez que lo fue leído a eso de los veinte años. Dice así:

Tu cabello es una bandada de chupaflores
tu cara es un espejo mágico
tu mirada es un diez en álgebra
tus manos son un par de mariposas
y tus pies son dos caballitos blancos
serías perfecta si tu corazón no fuera de piedra.

Contextualizando esta pequeña pieza lírica se descubre que es un poema para niños, de un autor contemporáneo de nacionalidad colombiana, incluido en la parte media del poemario *La alegría de querer* publicado en el año 1993. Se trata de una obra llena de encanto y sabiduría expresada desde el candor, el humor y la inocencia del mundo de un niño. El poeta, a través

de estos pequeños poemas, manifiesta la felicidad del amor logrando trascender en el tiempo y expresando su magia en el estado más puro y primordial. Esta obra corresponde a la etapa de madurez de Niño que se ha consagrado también como uno de los grandes escritores latinoamericanos de poesía infantil.

2.4.2. Fijación del tema

Una vez que se ha leído y disfrutado el texto y, sobre todo, establecido el lugar que ocupa dentro de la obra, se procede con la determinación o fijación del tema. Al respecto expresan los autores citados anteriormente: “Si del asunto (...) quitamos todos los detalles y definimos solo la intención del autor al escribir esos párrafos, obtenemos el tema”. Generalmente el tema se presenta en estructuras sintácticas donde el núcleo es una palabra abstracta que se rodea de complementos. Se recomienda que el tema no incluya elementos superfluos ni omita los fundamentales. El tema viene a ser la respuesta a una interrogante clave: ¿de qué trata el texto?

Para ejemplificar este momento de análisis intertextual lo aplicamos al mismo texto de Aníbal Niño. Descubrimos que trata de la idealización de las características físicas de una niña (cabello, cara, mirada, manos y pies) e hiperbolización negativa de su dimensión afectiva porque “serías perfecta si tu corazón no fuera de piedra”. En otras palabras, el tema viene a ser esa perfecta belleza física totalmente opacada por la inexistente hermosura espiritual de la persona amada.

2.4.3. Estructura y apartados

Lázaro Carreter y Evaristo Correa (2006) manifiestan, respecto de la estructura y su determinación, que “Un texto literario no es un caos. El autor, al escribir, va componiendo (...). Componer es colocar las partes de un todo en un orden tal que puedan constituir ese todo” (p. 34). Y por lo tanto, ubicar esas fragmentos es identificar los apartados que se definen como “cada una de las partes que podemos descubrir en el texto” (p. 34).

También es necesario considerar que los apartados no coinciden con los párrafos o estrofas de una obra narrativa o lírica; sino que dependen de lo que cada texto proponga a la hora de analizarlo. En este sentido se hacen presentes dos elementos importantes de la producción de textos: coherencia y cohesión. Y en el caso de la obra literaria aparece de manera creativa y estética.

En el poema que nos sirve para explicar este proceso de análisis intertextual descubrimos que el primer verso hace de introductorio y nos anticipa el advenimiento de una enumeración que hace de segundo apartado, desarrollo o parte central del texto; en cambio, el último verso, tercer apartado, constituye la conclusión o parte final del poema. Es un cierre muy logrado y especial porque expresa algo que el lector no se esperaba presentándonos un final intempestivo y dejándonos en una situación emocional impredecible.

Estructura y apartados constituye una consideración importante a la hora de analizar textos porque desde la perspectiva del lector, el poema siempre será primero forma y luego contenido. Por ejemplo, en el caso de *Palabrujas*, mientras no se termine de leer el poema *Somos* ni considere sus formas metafóricas es imposible que descifremos lo que dice de nosotros o de lo que fuimos en nuestra niñez.

2.4.4. Interrelaciones texto-texto: intertextualidad e interdiscursividad

En un cuarto momento de nuestra propuesta metodológica de análisis literario intertextual procedemos a determinar cuáles son esas relaciones texto-texto o texto-códigos extratextuales, considerando siempre que el término interrelación hace referencia a una relación mutua, en doble sentido, entre uno y otro texto literario o código.

Y ¿Cómo descubrir esas interrelaciones? Pues para ello se procede a partir de interrogantes que se responderán desde una perspectiva de análisis intertextual e interdiscursivo. Entre esas interrogantes están:

- ¿El poema está relacionado con otros textos?
- ¿El poema está relacionado con otros códigos?
- ¿Existen sentidos implícitos en el poema?

- ¿El tema del poema se encuentra presente en otros textos?
- ¿Qué elementos intertextuales encontramos en el poema que se analiza?
- ¿De qué manera estos elementos se relacionan con el texto original?

Aplicando las interrogantes planteadas al texto de Jairo Aníbal Niño tenemos que el texto si está relacionado con otros textos. Por ejemplo con el cuento *Carta A Mara* de Enrique Gil Gilbert, con el poema *La trampa* de Carlos Eduardo Jaramillo, la *Rima XXIII* de Gustavo Adolfo Bécquer, *El Cantar de los cantares* de la Biblia para Latinoamérica, *A una dama imaginaria* de Juan Bautista Aguirre o con el poema *Cuerpo de la amante* de Jorge Carrera Andrade. En todos los casos se enumeran de manera literaria e idealista las características físicas de una mujer poniendo énfasis en sus ojos, su rostro, su mirada y su apariencia física en general. Es obvio que cada texto cobra características específicas de acuerdo a la época en la que fue escrito, distinguiéndose el de Aníbal Niño por su aparente sencillez.

También el poema está relacionado con otros códigos. Con el pictórico cada vez que observamos el retrato de una mujer de cualquier época; con la escultura cuando tenemos a nuestro alcance una estatua femenina que nos permite disfrutar de su belleza; con la danza cuando se presenta el cuerpo femenino en movimiento y, con la música, al escuchar canciones como *No renunciaré* del colombiano Alci Acosta, *Tu y yo* de Julio Jaramillo, *Ángel de luz* de Juan Fernando Velasco o *Eres* del grupo español Mocedades. En todos ellos nuevamente se da una enumeración poética de las características físicas y espirituales de un ser humano con sus respectivas particularidades, estilos y ritmos.

Por otra parte hay que considerar que siempre en todo texto poético y artístico hay sentidos implícitos. En este caso no aparecen mencionados aspectos como la intención del hablante lírico de comunicar una decepción sentimental producto de la idealización de una mujer o niña amada. Por otro lado se percibe la ternura infantil unida al conocimiento de la realidad desde una perspectiva de adolescente en una etapa de continuas transformaciones bio-psico-sociales y culturales. También está sobreentendida la cultura occidental través de los elementos con los cuales se identifican los aspectos resaltados del objeto lírico.

El tema del amor idealizado y desilusionado aparece en muchas obras poéticas, canciones y obras narrativas como novelas, cuentos y leyendas. Incluso se trata de un tema universal porque alude a una realidad emocional que, de una u otra manera, forma parte de la existencia de todo ser humano.

Finalmente, entre los elementos que dan lugar a la intertextualidad están: las presencias metafóricas de aspectos significativos de una mujer como son sus cabellos, su rostro, su mirada, sus manos; la enumeración como forma de expresión de elementos acumulativos que resaltan cualidades enfáticas de una realidad; y, esa sensación de soledad y decepción que transmiten las obras literarias y artísticas con las que hace intertextualidad e interdiscursividad.

A continuación tenemos el último paso de esta metodología de análisis.

2.4.5. Conclusión

Lázaro Carreter y Evaristo Correa (2006) manifiestan que la conclusión es “un balance de nuestras observaciones que ahora reducimos a sus líneas generales. Y es también una impresión personal” (p. 46). Aquí se reduce a líneas generales los resultados obtenidos en el análisis y se expone una opinión sincera del texto o fragmento analizado. Con esto concluiría, en nuestro caso, el análisis de cada poema seleccionado.

Continuando con la ejemplificación se puede concluir manifestando que el micropoema *Tu cabellera es una bandada de chupaflores* de Fausto Aníbal Niño es un texto lírico descriptivo que resalta la ilusión amorosa de un adolescente a través de recursos literarios como la enumeración, las metáforas, la anáfora y la ironía. Por tocar un tema universal hace intertextualidad con diferentes obras literarias y artísticas. Agradó mucho en su primera lectura y luego del presente análisis agrada aún más por ese diálogo textual que hace con realidades íntimas del ser humano a través de diferentes códigos estéticos.

CAPÍTULO III

UN RECORRIDO INTERTEXTUAL POR LOS POEMAS DE *PALABRUJAS*

3.1. Primeros pasos por sus páginas iniciales

Palabrujas ve la luz como obra literaria en junio de 2002 con la publicación de Alfaguara Ecuador. La versión que se va a analizar corresponde a su novena reimpresión con el mismo grupo editorial en julio de 2013. Consta de 51 páginas. En cuanto a las ilustraciones fueron realizadas por Eduardo Cornejo y el diseño de la colección corresponde a Manuel Estrada. Las continuas reimpresiones y el número de páginas de la obra unidos a los rasgos ilustrativos denotan la amplia aceptación que ha tenido este libro. Será una obra que continuará leyéndose por muchos años más, pues, logra cautivar desde el principio a través de su parte anversa, presentación y demás páginas.

En la portada predomina un color lila muy especial donde aparece en su parte central la luna anaranjada que menciona el autor. Este color lila, por ser una tonalidad del morado, además de llamar enfáticamente la atención e invitarnos a revisar la obra va cobijando sentimientos de nostalgia que luego se transforman en recuerdo, empatía y serenidad. Por otro lado la luna, al ser grande y redonda, alude a la luna llena que marca la mitad del mes lunar y despierta, según las creencias populares, la licantropía o transformación del hombre en lobo, la manifestación de seres fantásticos que generalmente están escondidos en la oscuridad de la noche. También simboliza el poder femenino, la Diosa Madre, el conocimiento interior, intuitivo y subjetivo asociado a la imaginación, la fantasía y el misterio. Pero su color anaranjado y no plata hace una alusión adicional: sentimientos de alegría, diversión, valor, audacia, éxito unidos al entusiasmo y la alteración de lo establecido como normal. Recordemos que es la combinación de los colores rojo y amarillo lo cual nos permite decir que el anaranjado es el color de los sentimientos y la creatividad. En este caso por estar ubicada en la portada, en su parte central, ocupando un espacio muy amplio de la misma nos anticipa de manera clara y completa, el contenido de la obra.

En la parte inferior izquierda y sobrepuesta a la realidad antes mencionada se presenta la imagen de una tierna bruja que va desprendiendo flores desde su sombrero. Ella viaja en una escoba casera de antaño a la cual se ha adherido un gato de cola larga que mira hacia abajo con cierto aire de extrañeza. La bruja representa a la mujer sabia, aquel ser que simboliza la energía femenina y sabiduría que llevamos dentro, la sabiduría latente, más allá de ese simbolismo malévolos que nunca tuvo hasta antes de la edad media del mundo occidental. Posteriormente, a través de los cuentos de hadas implicará la mujer que hace magia, maleficios, causa miedo con su apariencia (vieja, de nariz grande, uñas largas, voz

tenebrosa, pelo desarreglado, vestido negro) y tiene la capacidad de volar en una escoba a la medianoche. En este caso es una brujita diferente: su vestido es de color aguamarina intensa que simboliza tranquilidad y calma en oposición al negro que hace relación a la muerte, el abismo o la soledad. También su sombrero azul celeste cuyo color alude a la honestidad, equidad, honradez, desprende flores amarillas de nueve pétalos con un botón rosáceo en el centro. El color amarillo significa fertilidad, felicidad e intuición. El violeta, por otra parte, se asocia con las cosas mágicas y místicas. El número nueve de los pétalos de las flores estaría relacionado con el genio artístico, el sentido humanitario, la tendencia al romance y a lo emotivamente sentimental, es decir, la persistencia, la generosidad y el empuje. El gato también tiene una connotación diferente porque usualmente es negro pero en este caso es de color amarillo que alude a lo alegre, brillante y de lujo. La escoba también tendría estas connotaciones por su color. Todos estos sentidos implícitos reflejan una visión diferente de la luna, la brujita, su escoba y gato generando la idea de magia, benevolencia, alegría y creatividad que en una lectura rápida y no crítica pasan desapercibidos.

En la parte superior está el nombre de la editorial, ALFAGUARA INFANTIL, con letras negras y, algo más abajo, con letras blancas, el nombre de la obra y su autor. En la contraportada está nuevamente el nombre de la obra, del autor, del ilustrador y un fragmento sustancioso del texto que hace de presentación. Ya en la parte inferior se presentan unos brevísimos datos biográficos del autor. Todo esto sobre un gran fondo blanco que aparte de resaltar las palabras viene a representar pureza, paz, confort, aclarando emociones, pensamientos y estados del espíritu. Sobre este gran todo se impregnan las letras de color negro con su dosis de misterio y sentidos trascendentales. Estos recursos sirven al autor para presentar su visión de las palabras en la obra: unas bellas palabrujas o palabras que hacen magia. Esto, para el lector infanto-juvenil, será una realidad fantástica más que viene a formar parte de su mundo concienical y realidad emocional.

Al adentrarnos en la obra nos encontramos con la imagen de la portada donde la brujita va volando esta vez de derecha a izquierda. En diferentes niveles y sobre la luna anaranjada, presenta las letras de la palabra Palabrujas artísticamente elaboradas con el predominio de la forma circular. Luego se muestran los datos del libro, el índice con la ilustración de dos mariposas de alas azules, filos anaranjados de tamaños diferentes y volando hacia la parte superior derecha de la página con todo el afán de trascender la amplia geografía de la portada. Las mariposas simbolizan la transformación y evolución de la vida. Al ser de color azul con filos amarillos implicaría la madre naturaleza y la alegría. Por lo tanto esta obra nos lleva a una transformación o metamorfosis emocional que en cada una de sus partes nos pintará una

realidad diferente, insólita y cambiante porque cada vez que revisemos cualquiera de sus páginas haremos una lectura nueva y diferente de ellas relacionando con la frase de Heráclito que nos dice “Ningún hombre puede cruzar el río dos veces, porque ni el hombre ni el agua serán los mismos”.

A continuación se presenta la ilustración de la portada y contraportada de la obra de análisis con el fin de corroborar lo anteriormente expresado y permitir que el lector de este trabajo disfrute y redescubra aspectos importantes de su elaboración.

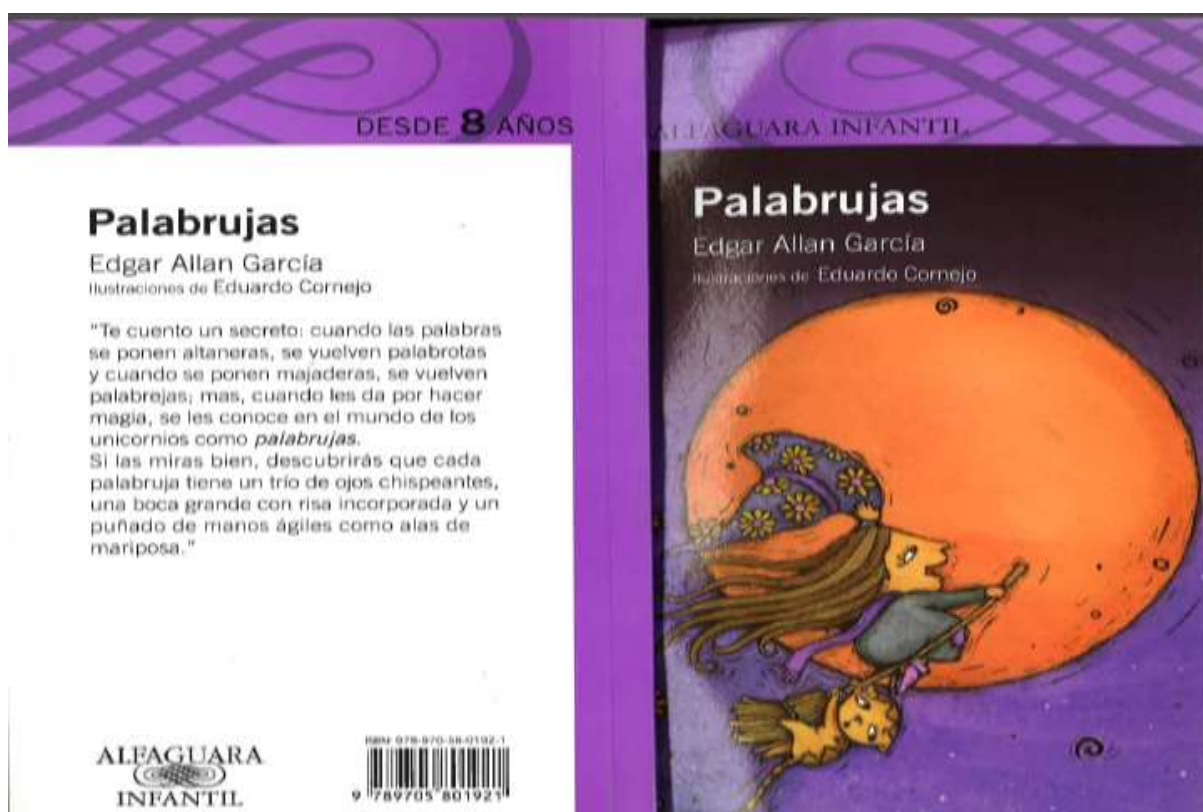


IMAGEN 7: portada y contraportada de la obra *Palabrujas* de Edgar Allan García

Un comentario especial y aparte merece la presentación de la obra. Consta de cuatro párrafos y en ellos se expone la concepción mágica y estética que el autor tiene de las palabras.

En el primer párrafo se habla de un secreto, pues, dependiendo de la actitud animizada o personificada de las palabras, es decir, dependiendo de si se ponen altaneras, majaderas o hacen magia serán respectivamente palabrotas, palabrejas o **palabrujas**; pero, en el mundo de los unicornios. En este sentido cabe preguntarnos ¿Qué es la palabra más allá de una unidad léxica constituida por sonidos articulados que en el lenguaje escrito toma forma de letras? Pablo Neruda, poeta chileno, en su obra póstuma *Confieso que he vivido* dice:

Todo está en la palabra... Una idea entera se cambia porque una palabra se trasladó de sitio, o porque otra se sentó como una reinita adentro de una frase que no la esperaba y que le obedeció... Tienen sombra, transparencia, peso, plumas, pelos, tienen de todo lo que se les fue agregando de tanto rodar por el río, de tanto transmigrar de patria, de tanto ser raíces... Son antiquísimas y recientísimas... Viven en el féretro escondido y en la flor apenas comenzada... (Neruda, 1974, párr.1)

Octavio Paz, escritor mexicano, al respecto manifiesta en su poema *Palabra dicha*:

...Ánima,
blanca como la página,
se levanta la palabra.
Anda
sobre un hilo tendido
del silencio al grito,
sobre el filo
del decir estricto.
El oído: nido
o laberinto del sonido.

Lo que dice no dice
lo que dice: ¿cómo se dice
lo que no dice?... (Paz, 1990, p. 1)

Y en el caso de Palabrujas es magia, una realidad que tiene poder en tanto y en cuanto puede crear realidades y sentimientos inexistentes. Esto se relaciona directamente con los conceptos que se tiene de la palabra en la poesía y que tan acertadamente lo expresan en líneas anteriores Pablo Neruda y Octavio paz. Incluso está relacionada con el origen del termino poesía que viene del griego "poiesis": "acción, hacer, creación". Pero en este caso, en el mundo de criaturas mitológicas representadas habitualmente como un caballo blanco con patas de antílope, barba de chivo y un cuerno en la frente llamadas unicornios es donde son capaces de hacer magia. Por lo tanto la magia, la poesía, el mundo mitológico y la imaginación de los niños constituyen una realidad muy similar caracterizada por el poder y lo que está sobre lo natural. Todo esto nos invita a ver la realidad desde otras perspectivas que van más allá de la razón y el racionalismo, perspectivas que permitan captar la realidad desde la emoción, la fe, el arte, la imaginación y la poesía.

El segundo párrafo describe de manera fantástica a cada **palabruja**: tres ojos chispeantes, boca grande, risa y “un puñado de manos ágiles como alas de mariposa”. Por lo de ojos, boca, risa y manos toma características humanas pero dotadas de una gran agilidad. Aquí aparece la fantasía como un nuevo elemento a considerar y se define como la facultad humana para representar mentalmente sucesos, historias o imágenes de cosas que no existen en la realidad o que son o fueron parte de ella y no están presentes. “Lo fantástico” en cambio implica la presencia de elementos que rompen con la realidad establecida. Desde esta consideración, este párrafo nos lleva a una interminable reflexión sobre el dualismo realidad-fantasía, es decir, deducir donde termina la realidad y comienza la fantasía sobre todo partiendo de la mentalidad infantil tan propensa a fantasear.

Luego sucede, en el siguiente párrafo, que nuestras palabrujas toman una característica adicional a su condición humana: la de bruja buena y juguetona, pues, “saca un sombrero del fondo de un conejo”, “un príncipe amarillo de un manojo de naipes azules”, rescata a la ternura perdida y convierte “en niños con alas a los ancianos de nueve años” (García, 2013, p. 7). Aquí ya se pone de manifiesto la intertextualidad al hacer alusión a personajes y acciones de las obras clásicas de la literatura infantil como *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll. Así por ejemplo vemos la relación con el siguiente fragmento:

Y ahora todos rieron.

— ¡Que el jurado considere su veredicto! —ordenó el Rey, por centésima vez aquel día.

— ¡No! ¡No! — protestó la Reina—. Primero la sentencia... El veredicto después.

— ¡Valiente idiotez! — exclamó Alicia alzando la voz—. ¡Qué ocurrencia pedir la sentencia primero!

— ¡Cállate la boca! —gritó la Reina, poniéndose color púrpura.

— ¡No quiero! —dijo Alicia.

— ¡Que le corten la cabeza! —chilló la Reina a grito pelado.

Nadie se movió.

— ¿Quién le va a hacer caso? —dijo Alicia (al llegar a este momento ya había crecido hasta su estatura normal)

— ¡No sois todos más que una baraja de cartas! Al oír esto la baraja se elevó por los aires y se precipitó en picada contra ella... (Carroll, 2003, p. 122)

En un primer momento este párrafo presenta a la bruja; pero con una dosis de bondad, generosidad y búsqueda de bienestar de los niños: son salvados de su ancianidad prematura. También se da la hipertextualidad con *Alicia en el país de las maravillas* por esa presencia inusitada del conejo o del príncipe rubio que surge del manojo de naipes. La presencia de la bruja, de los naipes que dejan salir príncipes sirve para desde el inicio de la obra crear un ambiente fantástico afín al mundo de los niños, sus potenciales lectores. En otras presentaciones de obras literarias no encontramos párrafos con estas características literarias.

En el cuarto y último párrafo aparece un elemento insistente a lo largo de la obra: la creación de musicalidad con las palabras: “no hay truco, ni traca, ni triqui” y algo que también es un ejemplo de intertextualidad: “ni el **abra** ni el **cadabra** riman con las conocidas **patas de cabra**”. Al final de todo remata con una idea singular: las palabrujas solo existen en la medida en que nuestra loca fantasía las creen o recreen. En este párrafo surgen briosas las palabras consideradas tradicionalmente como mágicas o utilizadas para hacer magia. Con ello se enfatiza más el tono fantástico de la obra que busca introducir a lector infantil en un mundo de fantasía donde cada poema es una estancia que desarrolla una dimensión de esa verosimilitud.

Por lo tanto, podemos evidenciar que esta presentación, de llegada, nos encamina a un mundo de fantasía donde la presencia de recursos literarios como la personificación o prosopopeya termina dando a las palabras una vida fantásticamente humana, pues, las palabras son altaneras, majaderas o hacen magia al crear realidades inexistentes como la lágrima que es “una pizca de ola / con nostalgia de mar” o la risa “un pequeño huracán, que tiene ganas de volar” (García, 2013, p. 39). Además tienen tres ojos chispeantes, boca grande, un puñado de manos y se ríen. Y un símil cargado de sentido enfatiza la vivacidad de dichas manos porque son “ágiles como alas de mariposa”.

Pero hay algo más especial que distingue a estas **palabrujas**: hacen magia. Entre juguetonas y caprichosas “sacan un sombrero del fondo de un conejo”, extraen príncipes amarillos de naipes azules, liberan payasos, ponen “la casa de la razón patas arriba”, rescatan ternuras perdidas y convierten “en niños con alas a los ancianos de nueve años”.

Mención específica merece el título de la obra por esa resignificación creativa que cobra esta palabra parasintética producto de la unión de los términos “palabra” y “brujas”. Justamente entre las consonantes “b” y “r” de esta nueva palabra va surgiendo el ensueño creativo de nuevas visiones de la realidad.

Más adelante y antes del primer poema aparece un texto corto de ocho líneas cargado de musicalidad y magia. En él se habla de la bruja Maruja quien apretuja palabras que se le escapan al menor descuido. Estas palabras vuelan bajo la luna anaranjada. El texto está formado por ocho versos con predominio de octosílabos y rima parcial entre las líneas 2-5-8. La rima total está presente en los versos 1-3. La musicalidad se consigue con la reiteración de palabras “volando, volando” o partes de palabras “bruja” “Maruja”, “apretuja”, “palabrujas”, “embruja”; o “soba”, “resoba”, “escoba”, y, también, “una por una bajo la luna”. Estructuralmente es notorio sus tres momentos: introducción donde presenta al personaje (versos 1 y 2), desarrollo el cual expone lo que hace el personaje (versos 3-5) y conclusión o resolución de la situación planteada, lo que pasa con las palabras (versos 6-8).

En esta inicial, pequeña y especial pieza lírica de la obra está presente la intertextualidad cuando habla de brujas y nos pone en contacto con cuentos de hadas como Blanca Nieves o Hanzel y Gretel o cuando la expresión “¡abracadabra!” nos traslada a la mágica presencia de textos como los de *Las Mil y una noches*. También hay fuentes bibliográficas que consideran su origen arameo o hebreo donde significaba respectivamente “yo creo como hablo” o “iré creando conforme hablo”. A su vez la intertextualidad que genera este término nos lleva a obras como el *Liber medicinalis* del médico romano Quinto Sereno Samónico quien describe la curación por medio de un amuleto que contenía y dio origen a la palabra **abracadabra**. Se dice que este amuleto usaban los gnósticos (mezcla de cristianos y místicos) del siglo III para curar a las personas y contenía las letras de este vocablo escritas en forma de triángulo. En nuestra obra de análisis no deja de ser mágica y conceder lo deseado a quién la pronuncia.

En general el texto crea una realidad fantástica con elementos del imaginario social mientras la ilustración nos muestra al gato de la portada - que iba sostenido de la escoba de la bruja- mirando escaparse a la especial P de palabra. Incluso trata de atraparla.

A continuación se procede con un análisis intertextual de diferentes poemas que constituyen Palabrujas a fin de cumplir con el principal objetivo de este trabajo: establecer e interpretar las diferentes evidencias de intertextualidad que presenta esta obra de Edgar Allan García.

3.2. Análisis intertextual de La rana loca

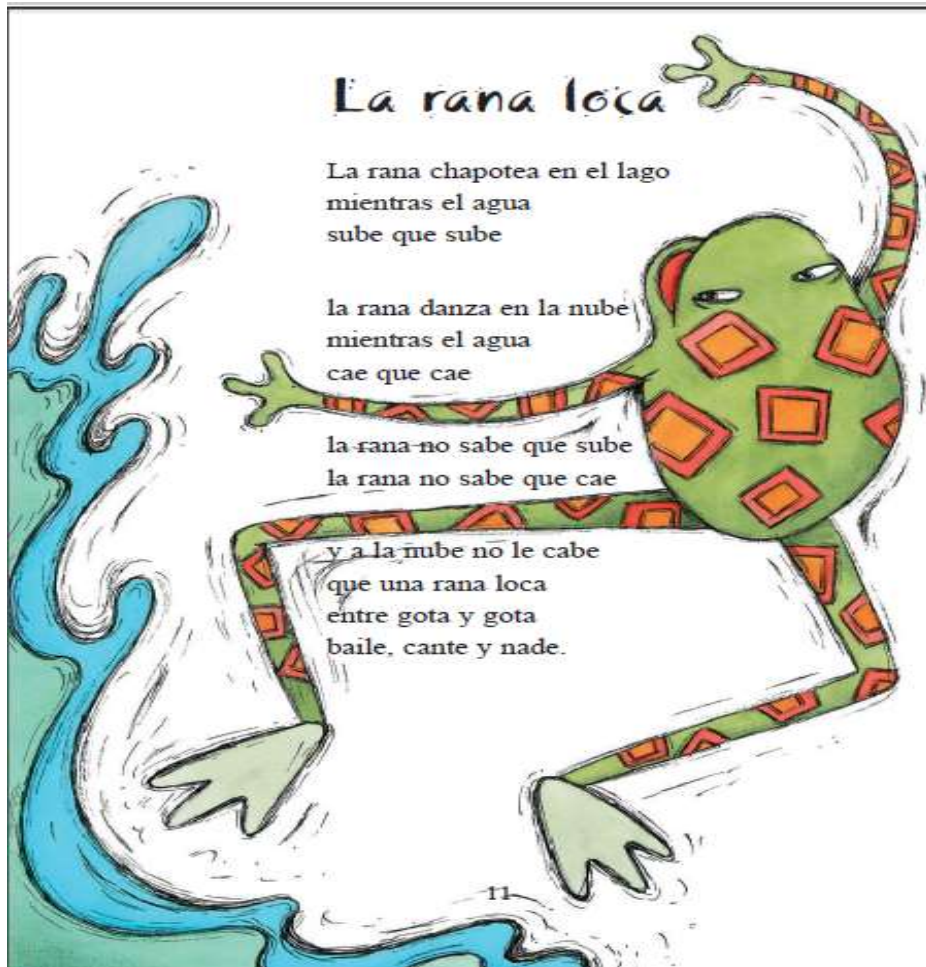


IMAGEN 8: *Palabrujas* p.11

Localización de la obra

Es el primer poema de los veintidós que presenta el libro *Palabrujas*. Ocupa la página once. Algunos versos están entre las patas y la mano izquierda de la rana que está pintada como parte de la ilustración del poema. Si bien Rosa Navarro Durán (1998) considera que el poema no es más que la palabra realizada sobre el blanco de la página, en este caso aparece realizado aún más con la presencia de la ilustración que incluso hace que el texto se vea escindido en cuatro partes. Con ello se genera un diálogo y correspondencia entre el texto escrito y la imagen de la rana que juntos esperan cautivar la atención de los pequeños lectores cumpliendo con una de las características propias de los textos infantiles.

Fijación del tema

El tema fundamental es la alegría de la rana por el agua de lluvia que pródigamente le da la nube: “entre gota y gota / baile, cante y nade”. También se presenta la idea de conocimiento o desconocimiento de la realidad: “la rana no sabe que sube / la rana no sabe que cae”. Una

tercera idea es la simbología de la rana como una relación simbiótica entre la tierra y el agua, como la presencia de la buena suerte y los buenos augurios. Este último aspecto justifica que el autor haya ubicado este poema en primer lugar.

Estructura y apartados

Es un poema de doce versos divididos en cuatro estrofas. Predominan los versos pentasílabos y hexasílabos. A excepción del verso uno, todos los demás presentan rima parcial que contribuye al igual que los versos paralelísticos, a la musicalidad del texto. El hecho de tratar un fenómeno natural como la lluvia hace considerar que habría una relación entre los números cuatro de las partes del poema y doce de los versos que lo constituyen con las cuatro estaciones que forman los doce meses del año.

El primer terceto presenta a la rana chapoteando mientras que el agua “sube que sube”. En el segundo, la rana danza “en la nube”. No es fácil deducir si la nube ha bajado al lago o la rana ha subido a la nube. En tanto el agua “cae que cae”. El tercer apartado es un dístico cuyos versos eneasílabos son paralelos con anáfora y personificación incluidas. Únicamente las últimas palabras de los versos establecen la diferencia entre ellos. Impresiona la repetición de una idea de desconocimiento: “la rana no sabe que...”. Finalmente, el cuarto apartado es un cuarteto de un verso octosílabo y tres hexasílabos donde se concluye indicando la extrañeza de la nube por una rana loca que cante, que baile y nade “entre gota y gota”. Todas estas características formales justifican la existencia de un poema de versos cortos, con una musicalidad cercana a las canciones de cuna que termina dirigido a los lectores infantiles y resaltando la loca alegría que puede causar la lluvia a aquellos pequeños seres de la naturaleza que tanto la necesitan porque constituye su razón de vivir.

Interrelaciones texto-texto: intertextualidad e interdiscursividad

Inicialmente se evidencia interdiscursividad puesto que este texto poético se interrelaciona con la obra musical animada en computadora Crazy Frog que traducida al español significa “La rana loca”. Es un personaje usado en la mercadotecnia y creado por el sueco Erik Wernquist. La enciclopedia libre nos describe así:

Anfibio antropomorfo y con una apariencia parecida a una rana... lleva un casco blanco de motocicleta con la correa desatada, un chaqueta de cuero y gafas. Sus dedos del pie están unidos y el iris del ojo izquierdo es significativamente más grande que el de la derecha. Le falta un diente de la parte superior derecha frontal. En la animación original imita los movimientos de mano requeridos para rotar los controles de cambio

de marcha de una motocicleta mientras hace el sonido de una ignición del motor. A medida que el motor imaginario se enciende, el personaje comienza a levitar mientras los gases de combustión son liberados de su cuerpo. El personaje entonces desaparece en la distancia a gran velocidad.

Al momento existen muchos videos musicales con este personaje animado que obviamente desarrolla algunas locuras que agradan mucho a los niños que lo ven.

Un segundo caso de interdiscursividad se da con la canción infantil *Cu, cu cantaba la rana* cuya letra es de autor anónimo. En este caso, con nuestro poema coincide en que la rana canta, aunque obviamente lo hace debajo del agua. En algún momento hemos escuchado o nos han cantado esta canción de cuna y, pudo haber determinado de una u otra manera la creación de este poema a nuestro autor. Fundamentalmente en nuestros primeros años de estudio, en la escuela primaria, siempre hemos cantado esta canción con nuestros maestros. La interdiscursividad se daría a nivel de los sentidos implícitos de lo que simboliza la rana y su relación directa con el agua, fuente de vida. También porque en ambos casos aparece personificada, dando muestras de alegría y en contacto directo con la lluvia.

Un tercer caso de interdiscursividad es la canción *La rana loca* de José Manuel Figueroa donde básicamente el yo poético se identifica con la rana que espera ser mirada por la princesa de un extraño, hermoso y especial castillo. Nuevamente la relación con nuestro poema estriba en el hecho de cantar. Recordemos que las ranas croan, pero en todos estos contextos está personificada: canta.

Por otra parte se encuentra relación texto-texto o intertextualidad con el cuento *Las ranas* de Gibrán Jalil Gibrán donde también el canto es el tema central de la obra. Un día deciden no cantar y descubren como su croar afecta a las personas y a ellas mismas. Retoman sus hábitos de canto y dan armonía al ambiente natural en el que conviven personas, ranas y luna.

Este poema, más allá de las relaciones de interdiscursividad e intertextualidad, aborda temas fundamentales como la fecundidad que es consecuencia de la lluvia entendida como vitalidad, energía o vida; la alegría manifestada a través del canto y el croar que también constituyen ingredientes necesarios para la existencia de determinados seres vivos como el hombre y las ranas. Además, no deja de reflejarse la celebración de la relación armónica entre los seres vivos y la naturaleza manifestada a través de personificaciones y elementos como la rana, el lago, el agua, la nube y las gotas de lluvia.

Conclusión

La musicalidad, simetría, reiteración de palabras parónimas unidas a la extensión del texto y a los recursos literarios pertinentes hacen de este pequeño texto lírico un poema en toda la dimensión de la palabra. Esto cobra más valor cuando pensamos en sus receptores: niños de ocho años en adelante. Recursos fundamentales son la personificación, la enumeración que está al final del verso, pero sobre todo los paralelismos entre versos y entre estrofas como es el caso de las dos primeras. Todo esto contribuye a la musicalidad del texto y a esa estética sencilla y exquisita de la obra. La pintura de la rana en la página también interrelaciona los sentidos del texto y nos da una versión motivante y prosopopéyica del personaje, pues, se le ve danzando como los seres bípedos.

3.3. Análisis intertextual de Mi sombra



IMAGEN 9: Palabrujas págs. 12 y 13

Localización de la obra de análisis

Es el segundo poema que presenta el libro *Palabrujas*. Ocupa las páginas doce y trece. Sus versos están al lado izquierdo y superior derecho de la ilustración que está constituida por un esbozo de sombra de la imagen de un niño. En este texto el autor presenta versos casi isométricos con un predominio de hexasílabos y heptasílabos. Esa similitud de versos en cuanto a su cantidad, unida a sus caracteres morfosintácticos (paralelismo), reproduce el parecido que hay entre el niño y su sombra.

Fijación del tema

Este texto poético trata de la sombra de un niño y describe líricamente lo que ella implica para el hablante lírico del poema. Cuando, fraternalmente, le pregunta por qué no brilla se refleja su peculiaridad: ser lo opuesto a la luz. Sin embargo, tampoco se puede negar su dualidad: la sombra no existe sin la luz y la luz no existe si todo es oscuridad, pues, la iluminación no puede existir sin las sombras. También se puede relacionar la sombra con la realidad interior del ser humano. Al respecto el psicólogo Young va más allá cuando manifiesta que la sombra implica todos aquellos aspectos ocultos o inconscientes de uno mismo, tanto positivos como negativos que el ego ha reprimido o nunca ha conocido. En todo caso no deja de ser la sombra una parte o prolongación de uno mismo y una realidad que nos habla sobre su móvil y multiforme silencio.

Desde una perspectiva poética y filosófica hay algunas ideas más sobre la sombra tal como presenta la página www.frasesypensamientos.com. Al respecto, Rabindranath Tagore, poeta hindú, expresa: “Tu no ves lo que eres, sino su sombra”; el mexicano Octavio Paz dice: “Perder nuestro nombre es como perder nuestra sombra; ser solo nuestro nombre es reducirnos a sombra”; Tomás Stearns Eliot, poeta norteamericano, manifiesta: “Entre la idea y la realidad, entre la moción y el acto, cae la sombra” y, José Saramago, escritor portugués, escribió: “Vivimos observando sombras que se mueven y creemos que eso es la realidad”.

Desde la perspectiva infantil la sombra también se manifiesta como esa mancha oscura que proyecta su cuerpo, que se puede convertir en algo extraño, sin rostro; una realidad de la que no se puede deshacer y que le sigue a todas partes.

Estructura y apartados

Este poema de cinco estrofas de cuatro versos de seis y siete sílabas métricas se encuentra escindido en dos apartados: el primero, de tres estrofas, donde el hablante lírico da su visión

de la sombra y, el segundo, de dos estrofas, en el que se apresta a buscar una respuesta curiosa ¿por qué no brilla?

La primera estrofa, construida en base a anáforas y versos paralelísticos, expresa lo que hace la sombra: “sigue, atrapa, encoge, alarga”. La segunda, continúa la idea generatriz de la primera estrofa “imita, esfuma, dobla, agranda, sube y baja”. La tercera estrofa es una descripción metafórica de lo que es la sombra: “dinosaurio, gigante o enano”. En la cuarta y quinta estrofa se habla con vehemencia a la sombra hasta que concluye con una imprecación reiterativa en el último verso.

Interrelaciones texto-texto: intertextualidad e interdiscursividad

El primer caso de intertextualidad, denominado hipertextualidad se da con el cuento *La sombra* de Hans Christian Andersen. La primera parte del poema se relaciona mucho con este cuento que posiblemente el autor lo revisó porque dice haber leído con mucho interés las obras de Andersen. En el segundo párrafo del cuento dice:

Era digno de verse. En cuanto entraba luz en el cuarto, la sombra se estiraba por toda la pared, incluso hasta el techo; tenía que hacerlo para recuperar su fuerza.

Un segundo caso de hipertextualidad se presentaría con la obra *La sombra* de Edgar Allan Poe que dada la universalidad del escritor norteamericano debe haber sido también conocido por nuestro autor. En la parte pertinente expresa:

Y he aquí que de aquellas tenebrosas colgaduras, donde se perdían los sonidos de la canción, se desprendió una profunda e indefinida sombra, una sombra como la que la luna, cuando está baja, podría extraer del cuerpo de un hombre; pero ésta no era la sombra de un hombre o de un dios, ni de ninguna cosa familiar. Y, después de temblar un instante, entre las colgaduras del aposento, quedó, por fin, a plena vista sobre la superficie de la puerta de bronce. Mas la sombra era vaga e informe, indefinida, y no era la sombra de un hombre o de un dios, ni un dios de Grecia, ni un dios de Caldea, ni un dios egipcio. Y la sombra se detuvo en la entrada de bronce, bajo el arco del entablamento de la puerta, y sin moverse, sin decir una palabra, permaneció inmóvil (párr. 4).

También encontramos intertextualidad con el poema *Mi amiga la sombra* de Kike Gómez donde se presenta una visión amigable y gentil de ella coincidiendo con el poema de Allan

García. Dice en su tercera estrofa: me sigue a todas partes/ incluso si hecho a correr/ aunque salte un muro/ o lo intente perder”.

Un caso de intertextualidad más cercano se da con la obra *Peter Pan* de James Matthew Barrie cuando en el capítulo dos Peter, por escapar de la Nana, deja su sombra. La obra lo narra así:

La señora Darling gritó, y, como en respuesta a una campana, se abrió la puerta, y Nana entró, volvió de su salida nocturna. Ella gruñó y se lanzó sobre el niño, que saltó a la ligera a través de la ventana. Una vez más la señora Darling gritó, esta vez en angustia para él, para ella pensó que estaba muerto, y bajó corriendo a la calle para buscar a su pequeño cuerpo, pero no estaba allí; y alzó la vista, y en el negro noche, vería nada más que lo que ella pensaba que era una estrella fugaz.

Ella regresó a la guardería, y se encontró Nana con algo en la boca, que resultó ser la sombra del chico. Al saltar a la ventana Nana había cerrado rápidamente, demasiado tarde para atraparlo, pero su sombra no había tenido tiempo de salir; de golpe se fue a la ventana y rompió apagado.

Usted puede estar seguro de la señora Darling examinó cuidadosamente la sombra, pero era bastante el tipo ordinario.

Nana no tenía ninguna duda de lo mejor que puede hacer con esta sombra. Ella la tenía colgada hacia fuera en la ventana, lo que significa "Él está seguro de volver por ella; pongámoslo donde se puede conseguir fácilmente sin molestar a los niños" (Barrie, 1904, p. 17).

Por otra parte se presenta interdiscursividad con la canción infantil *La sombra, la sombra, juguemos a la sombra* de autor desconocido. Aquí no se desarrolla de manera amplia el tema sino más bien se da un tono lúdico, únicamente.

Además, en este caso haría interdiscursividad con la ilustración en tanto y en cuanto es una obra pictórica. Llama la atención el color gris azulado de la sombra que básicamente simboliza la espiritualidad y la divinidad más allá del misterio del color negro.

Conclusión

De todos los textos revisados sobre la sombra y desde una perspectiva infantil, el poema de Edgar Allan García cobra una relevancia especial tanto por la forma cómo expresa los contenidos emocionales así también por la estructura del poema. Su texto se vuelve bellamente cercano, íntimo, efectivo. Entre los recursos retóricos que sobresalen están: la anáfora y los versos paralelísticos a lo largo de toda la primera estrofa recalcando que se trata de “Mi sombra” y no de otra. Esto se integra con el polisíndeton presente en toda la segunda estrofa complementándose con otros dos versos paralelísticos. Las metáforas de la tercera estrofa intentan hacer una precisión significativa de lo que puede implicar la sombra de uno: dinosaurio, nube, gigante, enano, prolongación de la noche en el día, “eres mi otra y la misma/sombra que asombra”. Finalmente concluye con una imprecación y anáfora “dime en silencio, hermana, /dime, ¿por qué no brillas?”.

Todos estos aspectos hacen de *Mi sombra* un poema atrayente, reflexivo y que nos lleva incluso a pensar en nuestro “otro yo”: un intertexto infinito, cambiante y muy propio de cada ser humano. Ese “otro yo” haría referencia al mundo interior y “conciencial”, aquel que contiene nuestros sueños, frustraciones, alegrías, tristezas, emociones, valoraciones, deseos ocultos, es decir, lo de toda nuestra vida. Y este mundo interior y subjetivo se relaciona, alimenta y determina el mundo exterior al mismo tiempo que también está siendo determinado por este último tal como sucede con nuestra sombra que de una manera y no de otra refleja lo que hace nuestro cuerpo.

Lo dicho anteriormente genera una reflexión adicional: el mundo exterior de los seres humanos es y se manifiesta en función de la perspectiva que ocupe su mundo interior, es decir, mis concepciones de la realidad, la naturaleza, las relaciones sociales determinarán mi accionar en la sociedad. Diciendo de otra manera: “Dime lo que piensas y te diré lo que haces” o “De que sirven unos ojos a un cerebro ciego”. Todas estas interpretaciones surgen de un poema cargado de símbolos que nos llevan a descubrir nuevas significaciones.

3.4. Análisis intertextual de Regalos

Regalos

Te regalo
un pedazo de viento,
la presencia de los ausentes,
la mariposa del tiempo,
un río redondo y sin puentes.

Te regalo
un arco iris blanco,
los sueños lobos de mi perra,
la hermosa luna negra,
una jirafa cantando sobre zancos.

Te regalo
una sonrisa de gato,
el gran árbol que camina,
un beso de mi lagarto,
la rosa que no sabe de espinas.



IMAGEN 10: *Palabrujas* p. 14 y 15

Localización de la obra de análisis

Tercer poema de *Palabrujas*. Ocupa las páginas catorce y quince. La ilustración presenta en la parte inferior izquierda a las realidades nombradas en el poema: la rosa sin espinas, el lagarto, el gato; en la segunda página están la mariposa, la jirafa ocupando todo el alto de la página y, sobre ella, una perra-lobo especial aullando a la luna. Los versos están ubicados en la parte superior de la ilustración. A lo largo de la página catorce, la forma externa de la estrofa va condicionando los sentidos que se expresan de manera ascendente, es decir, el primer verso de la estrofa es de cuatro sílabas métricas, el siguiente de seis o siete, el que sigue de ocho, nueve o diez. Esta intensificación de la generosidad de lo que se regala coincide con la actitud muy gentil de los niños que son mucho más desprendidos que los seres humanos adultos; también la fantasía infantil es totalmente mayor frente al grado de fantasía de los adultos. En este caso, en oposición al primer poema, la ilustración está supeditada a los espacios que dejan los versos para su ulterior expresión a través de la imagen y la combinación de colores y formas. La generosidad de la niñez se correlaciona también con el exagerado alargamiento del cuello de la jirafa y dimensiones del lagarto. Todo en conjunto

genera una sensación de ligera extrañeza al primer contacto visual con la totalidad de las páginas de este poema.

Fijación del tema

El contenido de este texto lírico podría resumirse en una frase: “Te regalo mi fantasía”. Según el diccionario de la RAE “regalo” significa “dádiva que se hace voluntariamente o por costumbre”; pero en este caso como es de fantasía, se puede obsequiar “un pedazo de viento”, “la presencia de los ausentes”, “la mariposa del tiempo”, “un río redondo y sin puentes”, “una sonrisa de gato” o “el gran árbol que camina”, es decir, lo que mi imaginación considere regalable. Si el tema es la generosidad que encierra la acción de regalar, entre los asuntos que más llaman la atención tenemos “un pedazo de viento”, metáfora que concretiza una realidad que se capta básicamente por el tacto o se puede capturar en pedazos; lo mismo sucede con “la presencia de los ausentes” que alude a realidades no muy concretas. En el caso de “la mariposa del tiempo” nos encontramos con una metáfora muy lograda la cual enfatiza el efímero paso del tiempo presente. “Un río redondo y sin puentes”, en cambio, reitera la eternidad del tiempo. Con “una sonrisa de gato” volvemos a ver reflejada la cotidianidad. Finalmente, “el gran árbol que camina” es una metáfora personificada de montaña o planeta Tierra. También permite ver reflejada la perspectiva desde donde el hablante lírico enuncia lo sentido, esto es, desde el niño que llevamos dentro. Lo anotado anteriormente expresa la intención fundamental del hablante lírico: reflejar la generosa fantasía del mundo del niño.

Estructura y apartados

“Regalos” es un poema de cuatro estrofas: tres de cinco y una de cuatro versos libres con la presencia de rima vocálica en la mayoría de ellos. Las cuatro primeras estrofas son iguales en cuanto a su forma y estructura, incluso inician con el mismo verso “Te regalo”, y luego una enumeración de cuatro aspectos líricos que se mencionan en cada una de ellas. El texto básicamente se compone de dos apartados: el primero donde se menciona lo que se regala y el segundo que corresponde a la última estrofa en la cual se concluye que lo dicho anteriormente corresponde a “las locas alas / de mi fantasía”. Esta estructura poco compleja es acorde al receptor; mientras que las repeticiones “Te regalo” al inicio de cada estrofa enfatizan una acción desprendida del mundo infantil, es decir, la forma va en correlación con el tema y con la intención expresiva del autor. La enumeración convertida en la forma de expresión fundamental de cada estrofa se convierte en una característica destacada a lo largo de todo el poema. También es importante destacar al receptor lírico de la obra que no aparece

precisado sino únicamente bajo la expresión “vida mía” que estaría haciendo alusión a la vida, a otro niño o niña, a sus padres o a sí mismo. En cualquiera de los casos no deja de estar constituido por el apartado que conforma el remate o parte final del poema.

Interrelaciones texto-texto: intertextualidad e interdiscursividad

Este poema presenta muchos casos de intertextualidad con textos publicados en Internet. Uno de ellos tiene por título *Un regalo para ti* de autor anónimo. Se trata de un poema donde la idea de obsequiar aspectos líricos generan una conexión entre los textos mencionados. El inicio de las estrofas constituye un aspecto en el que coinciden fundamentalmente: “Te regalo la luna”, “Te regalo mis manos”, “Te regalo mis alas”. A continuación revisemos el texto y evidenciamos la intertextualidad formal que es la que más sobresale. Obviamente que los autores de los dos textos interrelacionados es muy probable que no conocían el uno del otro por la temática tratada la cual expresa contenidos diferentes.

Un regalo para ti

Te regalo la Luna, para que te
acompañe en tus noches de desvelo.

Te regalo mis manos, que te cubren
cuando tienes frío.

Te regalo mis alas, para que vuelas
tan lejos como quieras, para salir
huyendo cuando ya no aguantas más
o te transporten a verdes prados
buscando paz.

Te regalo mis labios, si alguna vez

necesitas oír un "te quiero".

Te regalo mis brazos, si dudas que
hay alguien esperando.

Te regalo mis ojos, si necesitas
buscar lo que sin querer se te ha
olvidado.

Te regalo mis sonrisas, si algún día
necesitas fuerzas. Son éstas las
que me hacen ser fuerte y seguir
adelante. Son las mismas que tú
dibujas en mi rostro cuando estas
"cerca".

Y te regalo mi esencia, cual valiosa
posesión del ser humano. Te la
regalo porque en esta se encuentra
lo más puro, indeleble y eterno que
me permite ser.

Si te preguntas por qué no te
regalo mi corazón es porque ese ya
es tuyo (anónimo)

Otro ejemplo de relación textual se da con el poema *Te regalo mi corazón* de Jéssica Lua, joven escritora mexicana residente en los Estados Unidos cuando escribe:

Te regalo mis alas las que pusiste con besos al viento

Te regalo mi alegría porque vale mucho para mí

Te regalo mis sueños porque los haré realidad

Te regalo mis pasos para que conozcas más de mí (Lua, 2008, p. 1)

También habría intertextualidad con el poema *Te regalo...* del poeta venezolano José Valbuena. A continuación un fragmento de su poema:

Te regalo una noche en medio de la eternidad, para que el amanecer no nos sorprenda y tener que soportar tu partida.

Te regalo el océano de mis sentimientos para que te sumerjas y encuentres la libertad del amor en él.

Te regalo mis poemas escritos en tu piel por la yema de mis dedos

(Valbuena, 2014, p.5)

Todos estos ejemplos son tomados de la literatura subalterna que se encuentra en diferentes páginas del internet. Recordemos que la Literatura Subalterna es una nueva forma de publicar los textos literarios consiguiendo que las obras se difundan en la heterogeneidad social. Con ello ha generado un mayor desarrollo de la literatura hipertextual y de la literatura colectiva. Uno de los principales exponentes de esta forma de hacer literatura y publicarla es Hernán Casciari, autor de la novela *Mas respeto, que soy tu madre*.

En cuanto a la interdiscursividad se presenta sobre todo con canciones como *Te regalo* de Carlos Baute, cantante, arreglista, compositor y actor venezolano que de manera contundente en el coro del tema expresa:

Te regalo mi orden, mi desorden

Te regalo mi norte, mi horizonte

Mi filosofía, mis historias, mi memoria...

Te regalo mi amor que se acumula

Te regalo mis manos, mi locura

Te daré todo lo que me pidas, yo por ti daría mi vida (Baute, 2015, p.1)

También la canción *Te regalo* de la cantautora colombiana Shakira es otro ejemplo de interdiscursividad. En la parte pertinente dice:

Te regalo mi cintura

y mis labios para cuando quieras besar aaa...

te regalo mi locura aa..

y las pocas neuronas que quedan ya

mis zapatos desteñidos

el diario en el que escribo

te doy hasta mis suspiros pero no te vayas más (Shakira, 2013, p.1)

Otro caso es la canción *Te regalo* de Gustavo Herrera. Sobre todo su coro que reza así:

Te regalo mi cielo y las estrellas también

Te regalo mi mundo pa q tu juegues con el

Te regalo un montón de lo que nadie te ha dado

Te regalo mil flores, esta canción y un clavel

Te regalo mis sueños pa que jueguen con los tuyos

Te regalo mi vida, cariño, besos y arrullos

Te regalo mi mundo todo lo que llevo en el

Te regalo mil flores esta canción y un clavel (Herrera, 2013, p.1)

En todos estos casos podemos evidenciar que hay una estructura fija que contiene sentidos diferentes unos de otros. Fundamentalmente son versos que están contruidos en base a anáforas y obviamente priorizan el aspecto rítmico que es lo que caracteriza sobremanera a una canción.

Conclusión

Mirando en su conjunto, *Regalos* es un poema que en lo formal se refleja como sencillo pero en cuanto a su contenido se muestra complejo porque encierra de manera exclusiva lo esencial de la poesía para niños: la fantasía expresada de manera extraordinaria. Las realidades del convivir diario como el viento, la mariposa, el río, el arco iris, la sonrisa, el gran árbol, el beso o la rosa toman un matiz lírico a través de recursos literarios como la metáfora: mariposa del tiempo, locas alas / de mi fantasía, los sueños lobos, una jirafa cantando sobre sancos; personificaciones como: el gran árbol que camina, una sonrisa de gato, un beso de mi lagarto; imágenes como: un río redondo y sin puentes, hermosa luna negra. Por otra parte, considerando que es un poema que puede ser leído por niños, cobra un matiz estético más valioso todavía. La ilustración con la presencia de colores vivos da una tonalidad aún más vivificante.

En cuanto a su aspecto formal descubrimos que la presencia de estrofas paralelísticas da un tono de cercanía y familiaridad entre uno y otro regalo enumerado en cada una de ellas. Además contribuyen a expresar una y otra vez la característica fundamental de todo regalo: ser un acto de generosidad.

En conclusión descubrimos que en este poema la forma aporta significados desde sí misma y viene a ser la esencia misma del poema, es decir, sin forma no habría significación.

3.5. Análisis intertextual de Verdad de verdad

Verdad de verdad

Si Pinocho me dijo
la verdad,
Peter Pan era mayor
de edad,

no fue el loco Mambrú
a la guerra
ni el tal Ali Babá entró
a la cueva,

era un Perro con Botas,
no Gato,
y era feo el gran Buitre,
no el Pato.

el zapatito de cristal
se rompió
y con la bruja el Príncipe
se casó,

16



el Lobo Feliz era amigo
de la Abuela
y la tal Caperucita
una locuela,

la Bella fue la Bestia
del cuento
y la que tanto dormía
un esperpento,
Aladino no frotaba
limparras, las encendía,
y el famoso Genio era
un Burro con zapatillas,



IMAGEN 11: *Palabrujas* p. 16 y 17

Localización de la obra de análisis

Con la ilustración de diversos personajes de los cuentos de hadas clásicos este cuarto poema es uno de los textos líricos con más elementos intertextuales y está presente en la parte intermedia del poemario. Su ubicación permite adentrarnos mucho más en el mundo infantil de este texto y de los que vienen a continuación.

Fijación del tema

Parafraseando al significado de Cantar de cantares como “el canto por excelencia”, “Verdad de verdad” implicará lo más cierto de lo cierto en lo relacionado con los cuentos de hadas. Obviamente el hablante lírico termina dando una nueva versión rítmica y estética de los personajes clásicos de los cuentos infantiles. El lector infantil con más énfasis ve, siente y percibe la realidad desde este significativo mundo de fantasía e imaginación.

Estructura y apartados

Con predominio de tetra y octosílabos, los treinta y siete versos se encuentran organizados en seis estrofas de cuatro versos y una de ocho. Obviamente que presenta una introducción, versos uno y dos, luego expresa cada una de “sus verdades” y, finalmente, la última estrofa hace de conclusión.

Interrelaciones texto-texto: intertextualidad e interdiscursividad

En este poema, la intertextualidad es explícita y se da a lo largo de todos sus versos. Así tenemos:

V.1.y V.2. “Si Pinocho me dijo/ la verdad” hace alusión al cuento Las aventuras de Pinocho de Carlo Callodi (Florencia 1826-1890);

V.3.V.4. “Peter Pan era mayor / de edad” se relaciona con la obra de teatro Peter Pan y Wendy estrenada en Londres en 27 de diciembre de 1904, creada por el escritor escocés James Matthew Barrie.

V.5. V.6. “no fue el loco Mambrú / a la guerra” hace interdiscursividad con la canción *Mambrú se fue a la guerra*, y con la película española del mismo nombre estrenada en 1986, bajo la dirección de Fernando Fernán Gómez. Obviamente que la relación se da básicamente por el título.

V.7. V.8. “ni el tal Alí Babá entró / en la cueva” hace hipertextualidad con el cuento de aventuras *Alí Babá y los cuarenta ladrones* de la obra *Las mil y una noches* de origen oriental y autor anónimo porque básicamente es una recopilación medieval de cuentos en lengua árabe. Hace interdiscursividad con la película *Alí Babá y los cuarenta ladrones* estrenada en 1944 y dirigida por Arthur Lubin a más de otras obras del séptimo arte relacionadas con este cuento especial. También hay interdiscursividad con diferentes obras pictóricas relacionadas con esta obra narrativa. También existen muchos dibujos animados y canciones infantiles referentes a esta especial historia.

V.9. V10. “era un Perro con Botas / no Gato” es hipertexto del cuento infantil europeo *El gato con botas* recopilado por Giovanni Francesco Straparola. En series animadas y videos también existen algunas versiones referentes a este especial cuento fantástico.

V.11. V12. “y era feo el gran Buitre, / no el Pato” tiene como hipertexto al cuento *El patito feo*, un cuento clásico contemporáneo escrito por Hans Christian Andersen y publicado por

primera vez el 11 de noviembre de 1843. Hace interdiscursividad con la película animada *El patito feo* (1997) dirigida por Martín Gates. Existen muchas otras obras cinematográficas animadas que se han ido produciendo desde las primeras décadas del siglo XX como *El patito feo* de Walt Disney estrenada en 1938.

V.13. V.14. “el zapatito de cristal / se rompió” hace hipertextualidad con el cuento fantástico de origen eurásico *Cenicienta o el zapatito de cristal* que puso por escrito Charles Perrault tomando de las versiones orales que existían en aquella época. Hace interdiscursividad con algunas obras cinematográficas bajo el título *La cenicienta* como la versión de Walt Disney de 1950, otra de 1985 y una reciente de 2015. Nos encontramos frente a un texto que ha generado innumerables interrelaciones.

V.17. V.18. V.19. V.20 “el lobo Feliz era amigo / de la Abuela/ y la tal caperucita / una locuela” hace mención y es hipertexto del cuento *La caperucita roja* recogida de una versión oral por primera vez por Charles Perrault. También es hipertexto respecto de los poemas *Caperucita roja* de la poeta chilena Gabriela Mistral y *Caperucita roja* de la escritora española Amalia Bautista. Hace interdiscursividad con la película *Caperucita roja* del director de la productora Rock Demmers y su serie *Cuentos para todos*. También hay interdiscursividad con obras pictóricas y escultóricas que erigen en muchas partes del mundo como por ejemplo la de Jean Carlus.

V.21. “la Bella fue la Bestia” hace hipertextualidad con el cuento clásico *La bella y la bestia* atribuida como versión original a Geovanni Francesco Straparola en 1550. Luego han ido sucediendo diferentes versiones. Hay interdiscursividad con diversas obras cinematográficas siendo más conocida la película infantil de animación titulada *La bella y la bestia*, estrenada en noviembre de 1991.

V.23. V.24. “y la que dormía / un esperpento” alude a otro cuento de hadas, *La bella durmiente* del autor Geanbattista Basile de 1634 y recreada posteriormente por Charles Perrault y los hermanos Grimm. Hace interdiscursividad con la película *La bella durmiente* de Walt Disney producida en 1950. Como pasa con los otros cuentos de hadas, clásicos, hay otras tantas versiones cinematográficas, pictóricas y escultóricas que desde la niñez son parte de nuestra vida y van configurando la concepción de la vida y la realidad durante las diferentes etapas de la existencia humana. Obviamente, en cada etapa y en cada reflexión de la obra, aparecen nuevos elementos a considerar desde la perspectiva cotidiana y literaria.

V.25. V.26. “Aladino no frotaba / lámparas, las encendía” hace hipertextualidad con el cuento *Aladino y la lámpara maravillosa* tomado de *Las mil y una noches*, una recopilación de cuentos tradicionales de Oriente Medio. Desde la perspectiva de la interdiscursividad se presenta de manera especial con la película animada *Aladino y la lámpara maravillosa* estrenada en 1992 y dirigida por Masazaku Higuchi.

V.29. V.30. “¿Blanca como la Nieve? / linda mulata” hace intertextualidad con *Blanca Nieves y los siete enanitos*, otro cuento clásico de hadas cuya versión más conocida es la de los hermanos Grimm y en lo cinematográfico, está haciendo interdiscursividad con *Blanca Nieves y los siete enanitos* de Walt Disney. Igual que en los casos anteriores las adaptaciones al cine, al teatro y a la televisión son múltiples generando una red de relaciones interdiscursivas infinitas.

V.33. “soplaron los Tres Chanchitos” hace intertextualidad con el cuento *Los tres chanchitos* que algunos atribuyen la autoría al escritor James Orchard Halliwell-Phillipps cuya versión fue publicada en 1843. Se supone que es un cuento de la tradición oral celta. Además hay interdiscursividad con la película *Los tres cerditos* hecha por Walt Disney en 1933. Es importante señalar las producciones animadas porque son las que más llegan a los niños y se han convertido en las mayores difusoras de su existencia.

Conclusión

Verdad de verdad es el poema que más intertextualidad presenta. Incluso considero que no entenderían ni disfrutarían del mismo aquellas personas y aquellos niños que no conocen estos cuentos de hadas aludidos.

Llama la atención esa especial forma de alusión, su ritmo rápido, musical que en una primera lectura hace regresar al verso anterior para considerar sus sentidos. Además, luego de llevarnos por el mundo mágico de los cuentos de hadas clásicos termina haciéndonos aterrizar en la realidad y en la posibilidad de mirar las cosas desde otra perspectiva. Esto le da más valor al texto porque se teje y entreteje una versión diferente de determinados cuentos propios de nuestra niñez: he ahí la dosis de creatividad. Con ello se eliminan muchas creencias, damos cabida a nuevas posibilidades, aplicamos pensamiento divergente y ayudamos a nuestros niños a ir más allá de nuestra realidad inmediata.

Pero hay algo que reparar y es ese *Sí* condicional que se encuentra al inicio del poema y que se pone en boca de Pinocho quien de pronto no dijo la verdad y por lo tanto cambia totalmente

todas las versiones emitidas respecto de los personajes mencionados. Y por lo tanto esta versión no era solamente un poema sino también un problema que al final termina superado.

Aparte de la alusión no abunda en recursos literarios salvo algunas metáforas irónicas o hiperbolizadas.

En conclusión, *Verdad de verdad* es un poema que de seguro agrada mucho a niños, jóvenes y adultos por lo que dice y cómo lo dice respecto de los cuentos de hadas que de una u otra manera forman parte de nuestra vida.

3.6. Análisis intertextual de Un pirata



IMAGEN 12: *Palabrujas* p. 22 y 23

Localización de la obra de análisis

Es el sexto poema de *Palabrujas*. La ilustración ubicada en la parte inferior, ocupa las tres cuartas partes de las dos páginas.

Fijación del tema

Es un poema que expresa un deseo y una finalidad: ser un pirata diferente y hasta opuesto al pirata del cuento *Peter Pan* y todo eso para ser querido o correspondido afectivamente.

Estructura y apartados

Básicamente es un poema pequeño de cuatro estrofas y dieciséis versos predominantemente octosílabos. Se estructura en tres apartados: el primero que corresponde al verso uno y es introductorio; el segundo comprendido entre los versos dos y catorce donde se expresan determinados sentimientos; y el tercero que corresponde a los versos quince y dieciséis donde se concluye explicitando la razón de ser de ese deseo por parte del hablante lírico: “¿y todo para qué?/ pues...para que me quieras”.

Interrelaciones texto-texto: intertextualidad e interdiscursividad

Diferente al caso anterior, la hipertextualidad se presenta únicamente con la obra de teatro *Peter Pan y Wendy* creada por el escritor escocés James Matthew Barrie en 1904. Posteriormente se volverá cuento, novela y obra cinematográfica. Contrario al pirata James Garfio, el hablante lírico anhela ser sin pata de palo, sin parche, no barba ni gancho, ni tampoco quiere la guerra. Además no tendrá un tesoro enterrado ni robará, más bien regalará su alcancía.

Nuevamente tenemos un caso de intertextualidad en el que es necesario conocer el texto aludido para descifrar con más efectividad sus múltiples significados y su valor estético considerando el mundo del lector niño y adulto.

Se considera que aparte de la intertextualidad hay interdiscursividad con una película muy difundida: *Peter Pan, la gran aventura*.

Esta y las anteriores situaciones de relación texto–texto nos lleva a correlacionar la intertextualidad con la alusión, recurso retórico que hace referencia o representa personas, lugares, eventos, obras literarias, mitos, obras de arte. Sin embargo, mientras con la alusión se da una relación a nivel del plano semántico, en la intertextualidad la relación se da entre todas las dimensiones de un texto: semántica, sintáctica, morfológica, estilística, tipográfica, entre otras.

Conclusión

Es un poema cargado de ternura que toca los hilos sensibles de un sentimiento muy especial: el amor en la edad infantil. A través de la historia expresada logra infundir en el lector ese anhelo afectivo que está experimentando el hablante lírico.

Por otra parte no presenta mayores recursos literarios a más de una antítesis y símil presente en los versos once y doce: “como un ladrón muy honrado / mi alcancía regalaré”. Sin embargo es un poema que agrada y llega a la sensibilidad del lector por esa tierna manera de expresar uno de los más nobles sentimientos: el amor.

3.7. Análisis intertextual de La foto movida

La foto movida

Que yo recuerde...
el abuelo no colgaba del techo
pues estaba arropado en su lecho
y era un perro lo que acariciaba su mano,
no ese extraño enano.

En vez del fantasma sin cabeza ni pies
estaba mi primo Andrés
y arrimada a la pared estaba Rita,
no esa graciosa lagartija.

¿Que por qué Remedios la Bella
salió con cara de pez
y la lora Inés
parece una estrella?

A mí no me pregunten,
que no tengo ni la menor
ni la mayor idea.



36



Solo sé que tía Laura
no es aquel marciano con barba
y que la prima Mariela
parece una torta con velas.

Pero miren nada más que lfo,
alguien movió la foto
y en vez de mi familia...
salió un terremoto.

37

IMAGEN 13: *Palabrujas* p. 36 y 37

Localización de la obra de análisis

Es el poema quince de los veintidós que presenta el libro *Palabrujas*. La mayor parte de los versos están sobre la ilustración de una lagartija de color verde con puntos rojos y ojos

amarillos. En la otra página, los versos están debajo de la ilustración de una foto con algunos personajes ubicados a la inversa y enmarcados dentro de un cuadro rojo.

Fijación del tema

Este texto describe poéticamente elementos que no deberían estar en la foto sobre todo por su carácter de fantásticos o irreales. Aunque llega a la conclusión de que no salió la familia sino un terremoto, lo va justificando verso a verso.

Estructura y apartados

La foto movida es un poema de veinticuatro versos agrupados en 6 estrofas de cinco, cuatro y hasta tres versos totalmente irregulares, pues, tenemos desde cinco hasta trece sílabas métricas con un predominio de hepta y octosílabos. La mayoría de versos riman con el que está inmediatamente anterior. Desde la perspectiva de los apartados este poema presenta tres momentos: uno introductorio que corresponde al primer verso: “Que yo recuerde...”; luego se expresan de manera descriptiva las realidades de la foto y en la última estrofa, en un tercer momento, se resuelve la situación a manera de conclusión.

Interrelaciones texto-texto: intertextualidad e interdiscursividad

Si bien el verso dos, “el abuelo no colgaba del techo” y cinco “no ese extraño enano” generan ligeros indicios de intertextualidad, más notorio es el caso del verso seis en el que se alude “al fantasma sin cabeza ni pies” generando hipertextualidad con una leyenda colonial del folclor latinoamericano que usualmente cuenta de un sacerdote católico que deambula por las calles causando miedo con su apariencia de decapitado que anda buscando su cabeza.

En el verso diez encontramos otro caso de hipertextualidad cuando nombra a Remedios la Bella, personaje femenino de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. Ella era una mujer bellísima, extraña, elemental y pura que vivía ajena a la vida ordinaria. Su increíble belleza encendía deseos en los hombres y los que intentaban consumarlos morían inesperadamente. Esta alusión nos lleva al mundo mágico y realista de Macondo.

El verso dieciocho también presenta un caso de hipertextualidad al llevarnos al mundo irreal de supuestos habitantes del planeta Marte. Quizá en muchos casos a la hora de leer este verso “no es aquel marciano con barba”, viene a nuestra mente la película *E.T.* dirigida por Steven Spielberg en 1981 dándose un caso de interdiscursividad. A partir de este film comenzaron a circular muchas pinturas, imágenes del amigable extraterrestre que siguen siendo casos de interdiscursividad.

Conclusión

La foto movida es un poema inusual en cuanto a lo que dice y convierte el autor en poesía. Deja una sensación de algo híbrido que combina lo real con lo fantástico, lo cotidiano con lo literario, la certeza con la incertidumbre, lo imaginario con lo grotesco, lo real con lo imprevisto, quizá reflejando esta etapa del posmoderno en la que nos encontramos.

Además su lenguaje y los limitados recursos literarios dan lugar a un poema en apariencia poco decididor; pero al analizarlo y descifrarlo una y otra vez descubrimos sentidos ocultos que le dan caracteres significativos especiales al texto.

3.8. Análisis intertextual de Un duende

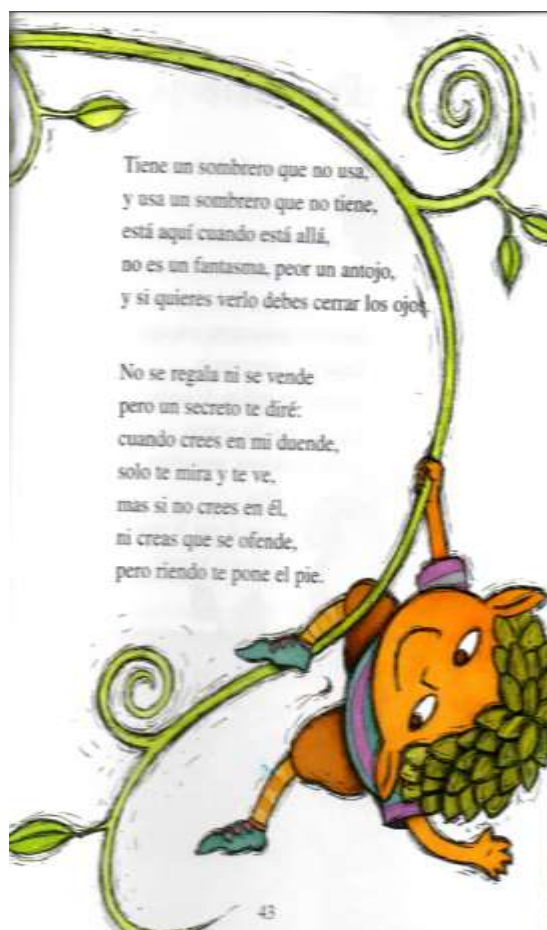
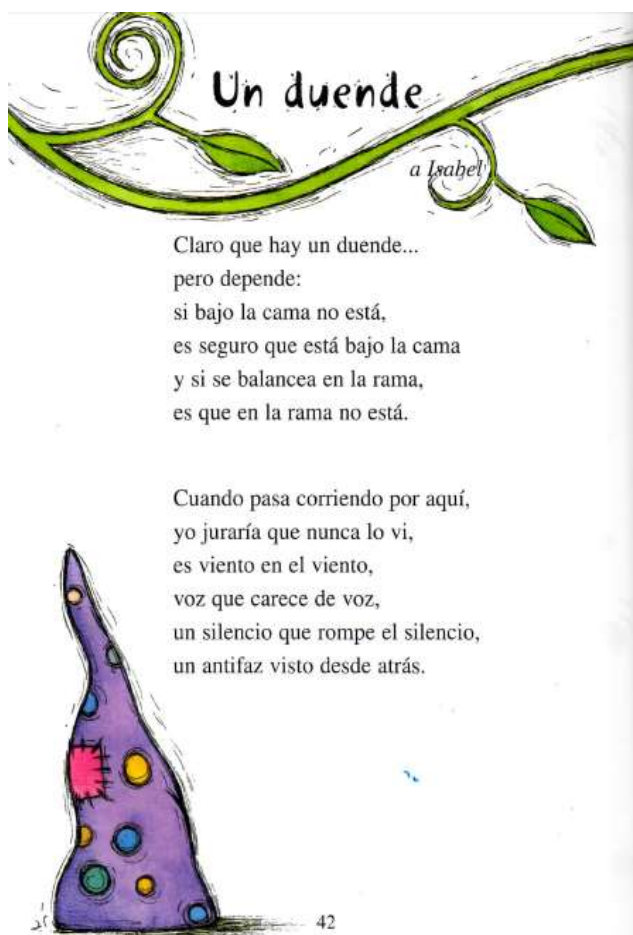


IMAGEN 14: Palabrujas p. 42 y 43

Localización de la obra de análisis

Un duende es el poema diecinueve y lo encontramos en las páginas finales de la obra. Sus versos están ubicados en la parte central de las páginas a tiempo que la ilustración está constituida por una rama de la cual cuelga un niño-duende. En la parte inferior izquierda yace el sombrero que no usa.

Fijación del tema

El poema trata del duende y de su juguetona forma de manifestarse, incluso ilógica y contradictoria porque “si bajo la cama no está/ es seguro que está bajo la cama/ y si se balancea en la rama, /es en la rama que no está”.

Estructura y apartados

Este texto está estructurado en cuatro estrofas de seis, cinco y siete versos irregulares constituyendo un texto poético de veinte y cuatro versos. Desde la perspectiva de los apartados, los dos primeros versos hacen de introducción; entre los versos tres y diecinueve se expresa lo que hace este duende especial y; los versos veinte al veinticuatro constituyen el cierre o final del poema.

Interrelaciones texto-texto: intertextualidad e interdiscursividad

La hipertextualidad de este poema se da con diferentes textos, películas, pinturas, esculturas y más creaciones artísticas que tienen como personaje principal al duende. Pero sobre todo está presente en el imaginario social la existencia de este tipo de ser fantástico. La versión del duende del poema está relacionada con la saga *Harry Potter y el prisionero de Azcaban* en aquella parte que nos cuenta de la clase de magia donde aprenden a luchar contra un boggart que es una criatura que cambia de forma y se convierte en aquello que más temen los pequeños aprendices de hechicería. A continuación un fragmento que justifica lo mencionando:

El boggart que está ahí dentro, sumido en la oscuridad, aún no ha adoptado una forma. Todavía no sabe qué es lo que más miedo le da a la persona del otro lado. Nadie sabe qué forma tiene un boggart cuando está solo, pero cuando lo dejemos salir; se convertirá de inmediato en lo que más temamos. Esto significa — prosiguió el profesor Lupin, optando por no hacer caso de los balbuceos de terror de Neville— que ya antes de empezar tenemos una enorme ventaja sobre el boggart. ¿Sabes por qué, Harry?... (Rowling, 1999, p.93).

Conclusión

En el presente texto hay un predominio de antítesis que le dan un tono fantástico, ambiguo, misterioso y creacionista: “Cuando pasa corriendo por aquí, /yo juraría que nunca lo ví”; o “Tiene un sombrero que no usa / y usa un sombrero que no tiene”. También agrada algunas metáforas de este personaje mágico a quien se considera que “es viento en el viento/ voz que carece de voz, / un silencio que rompe el silencio, / un antifaz visto desde atrás”. Todos estos aspectos hacen de este poema un texto que nos lleva a un mundo fantástico en alas de la credibilidad.

3.9. Otros casos de intertextualidad

A lo largo de la obra y en determinados poemas se presentan otros casos de intertextualidad no muy determinantes, algo aislados y que por la brevedad de los textos no han sido objeto de un análisis detenido. Así sucede por ejemplo con el poema *Caperucita feroz* que lo encontramos en la página cuarenta y cinco y hace hipertextualidad con el cuento *Caperucita Roja* de Charles Perrault o de los hermanos Grimm. Obviamente que en nuestro poema los personajes tienen una actitud opuesta a las actitudes de los personajes del cuento de hadas. Aquí la Caperucita es la feroz y el lobo un ser tímido; la abuelita puede salvarle al lobo del mordiscón de Caperucita y, sin embargo, nada hizo porque no estaba enferma sino feliz, conversando con el leñador.

Otro caso se da con el poema *Hor...mi...gas* que toma la forma de un poema muralista al incluir en cada verso dibujos de una, dos, tres o hileras completas de hormigas. Esto daría lugar a un caso de interdiscursividad presente de manera explícita en el poema por el color, forma y ubicación especial de las hormigas entre las diferentes palabras y versos del texto poético. Al final podemos disfrutar de una especial e innovadora obra lírica.

El poema *Secretos* también presenta intertextualidad cuando alude en el verso dos a una momia, a “despertar a gritos a un vampiro” o a “reírse a carcajadas de Pie Grande”, refiriendo con ello las versiones infantiles y animadas de La momia, a la novela y película *Drácula* que tanto impresiona a los niños o a las versiones, películas y mitos que nos hablan de Pie Grande.

3.9. A manera de epílogo

El presente análisis intertextual de *Palabrujas* constituye uno de los aspectos centrales de este trabajo porque ha permitido describir la obra desde la intertextualidad y destacar los poemas o los fragmentos que de manera más explícita evidencian la interrelación textual. Por lo tanto se puede llegar a algunas conclusiones:

- La generalidad de casos de intertextualidad se da con obras literarias infantiles o relacionadas con el mundo de los niños lo cual corrobora la naturaleza esencial de *Palabrujas*: poesía eminentemente infantil.
- La intertextualidad analizada en este capítulo básicamente se relaciona con el plano del contenido o forma interna lo cual nos hace deducir que podríamos hablar de una intertextualidad en los niveles fónico, morfológico o sintáctico. Esto, a su vez, lleva a considerar que la forma de los textos que conforman este poemario se interrelaciona con la forma de poemas para niños de diferentes autores cuyas características básicas son: el metro corto, la musicalidad abundante, el vocabulario sencillo y poético a la vez, las frases de sintaxis no compleja, versos y estrofas paralelísticas. Con ello la obra hace entrar al lector en el mundo lírico de los niños, permitiendo desde su lectura ir creando y recreando sentires y realidades inverosímiles que solo pueden existir en la fantasía sensible de los niños y de toda persona que lee esta obra desde ese niño que llevamos dentro.
- Finalmente, considero que un estudio únicamente intertextual de una obra literaria no permite describirla en toda su magnitud siendo necesario explicarla desde otros aspectos estilísticos y literarios que sobresalen en ella. Esto permitirá resaltar algunos valores estéticos que contribuyen de buena forma a la calidad literaria de *Palabrujas*.

CAPÍTULO I

CUANDO LAS PALABRAS SE VUELVEN PALABRUJAS

Luego del respectivo análisis e interpretación intertextual, este cuarto capítulo se centrará específicamente en la conclusión crítica de toda la obra. Durante el planteamiento de la investigación y sobre todo al aplicar el estudio intertextual, se fue evidenciando la necesidad de abordarla desde una perspectiva más amplia que, trascendiendo la intertextualidad, permita dejar sentadas algunas apreciaciones y valoraciones literarias de tipo general. Con ello se desarrollará una visión más completa de la obra considerando algunos aspectos que el esquema de análisis utilizado no aborda.

A continuación se desarrollan las siguientes consideraciones:

4.1. Las palabras se vuelven *palabrujas*

Las palabras se vuelven palabrujas es una expresión que nos lleva a diferenciar la palabra usada como vehículo de comunicación de la utilizada como medio para la expresión y creación de belleza. Según la primera consideración se definiría como una unidad léxica constituida por un sonido o conjunto de sonidos articulados que tienen un significado fijo y unos accidentes gramaticales. En el segundo caso, como expresión de belleza, cobra una vitalidad significativa inagotable pudiendo generar vida, muerte, alegría, tristeza, optimismo, misterio, fantasía, ternura, entre otros. Esto nos lleva a reflexionar y determinar cuándo el lenguaje deja de ser natural y se vuelve literario y poético.

Básicamente debemos considerar que el lenguaje literario es una meditada desviación del lenguaje natural, corriente, normal o “estándar” cuya finalidad es la consecución de cualidades o caracteres estéticos. Y dentro de esta consideración aparece el poema como una nueva desviación, estéticamente válida, de la prosa caracterizada fundamentalmente por ser el punto de relación armónica, musical y estética entre sonido y sentido. Lo de “estético” requiere una ampliación. Se dice que la estética es la “ciencia de lo bello y de la creación artística” (Lapesa 2004, p. 13). Etimológicamente procede del griego *aisthesis* que significa “sensación” y por lo tanto haría referencia, según Teófilo Baumgarten a la “ciencia del conocimiento sensitivo” (Lapesa 2004, p. 14). ¿Y cómo podemos definir “lo bello”? Pues puede decirse que “*bello* es aquel adjetivo que aplicamos a todo aquello cuya mera contemplación origina un placer espiritual, agradándonos de modo inmediato y desinteresado” (Lapesa 2004, p. 13). Obviamente que el placer espiritual implica un placer superior al placer sensible que produce un “simple deleite de los sentidos que no lo llamamos bello sino *agradable*” (Lapesa 2004, p. 14). Por otra parte el agrado estético es inmediato lo cual significa según este mismo autor que:

surge de la contemplación misma, sin reflexión previa, aunque después la consideración detenida del objeto contemplado pueda aumentar o depurar el goce. Es además *desinteresado* porque no satisface más necesidad que el deseo de la contemplación; en esto se diferencia lo bello de lo *útil*, que nos sirve para un fin ulterior. En un mismo objeto pueden darse reunidas la utilidad y la belleza, pero siempre como cualidades independientes: un edificio será útil si reúne condiciones adecuadas al fin para el cual ha sido construido; será bello si despierta en nosotros placer estético, ajeno a toda utilidad (p. 14).

Por lo tanto, bajo estas consideraciones, la expresión compuesta *Palabrujas*, forjada con creatividad por Edgar Allan García y utilizada como título de su libro de poesía infantil, nos anticipa el contenido de la obra, esto es la presencia de unas palabras mágicas cuyo color negro, selección y ordenamiento en los diferentes versos y páginas enfatizan de manera sorprendente su dosis de misterio. Esta expresión sería una metáfora de palabra-poética, palabra capaz de crear nuevas realidades verosímiles e inverosímiles. Además, al unirse *brujas* y no otro término, se apocopa con lo que cobra una mayor fuerza significativa cuyos sentidos inherentes como clarividente, mágico, misterioso, sabedor de lo desconocido u oculto dan una nueva carga semántica que potencializa su multisignificación. También es una expresión que, siendo una especie de puente entre el mundo visible e invisible, nos permite hacer parte de nuestra existencia todo lo que cada uno de estos mundos nos puede enseñar convirtiendo esas dimensiones, reales e imaginarias, en parte de nuestra existencia. Por ello se considera un hallazgo literario este título para la obra de Edgar Allan García.

También, todos los poemas de *Palabrujas*, unos con más fuerza que otros, despiertan ese agrado espiritual, inmediato y desinteresado que se reitera cada vez que se lee y relea la obra. Entre los que más cumplen con este criterio están: *La rana loca, Mi sombra, Regalos, Verdad de verdad, Un pirata, Soy, Somos, Sueño, Preguntas, Un duende, Caperucita feroz y Eres...* Además, en ellos, las palabras hacen magia, tal como dice su presentación, logrando cautivar de manera grata.

Ejemplos que justifican lo mencionado anteriormente son estos versos del poema *Regalos*:

Te regalo
un pedazo de viento
la presencia de los ausentes,
la mariposa del tiempo,
un río redondo y sin puentes (García 2013, p. 14)

Según estos versos el hablante lírico obsequia una fracción física de la libertad, el pensamiento, la esencia del espíritu, la tempestad o incluso el cambio puesto que son aquellas realidades simbolizadas por el viento. En el tercer verso se refleja una antítesis que nos lleva a concebir la ausencia como una forma de presencia. El siguiente verso, “mariposa del tiempo”, alude a la transformación y evolución de la vida que entre bella y efímera está contaminada de una transparencia especial como el tiempo. Luego tenemos el “río redondo” que nos invita a pensar nuevamente en una realidad interminable como el círculo que no tiene principio ni fin.

Otros versos muy logrados están tomados del poema *Soy* que autodefinen poéticamente a un niño:

Soy tan libre
como una página en blanco

tan sueño
como la espesa niebla
que besa los parques

tan revoltijo
como una selva de pájaros
recién llegados (García 2013, p. 26).

En este texto aparece la idea de libertad de manera explícita y comparada con una página en blanco que induce a la libertad interior, personal y creativa. Posteriormente se identifica con el sueño que también es libertad de una realidad interior inconmensurable llamada inconsciente o subconsciente el cual básicamente constituye la realidad psíquica del ser humano y está pululando por manifestarse sin ningún tipo de condicionamiento. Luego aparece otro elemento simbólico como la niebla que alude a lo confuso, imprevisible, informe y que no tiene rumbo seguro. Finalmente cierra la enumeración haciendo alusión a lo revoltijo que también puede ser interpretado como los problemas humanos y sus complejidades; los enredos y sus complicaciones.

Y qué decir de esta parte del poema *Preguntas*:

Y si mi lágrima es una pizca de ola
con nostalgia del mar
y mi risa un pequeño huracán
que tiene ganas de volar,
¿por qué no amar el viento,
por qué no ser el mar? (García 2013, p. 39).

El primer elemento que nos lleva a otro mundo de significaciones es lágrima cuya referencia será una puerta abriéndose a una nueva vida o un silencio inesperado o la liberación de una descarga del corazón. Pero está hecha de ola, es decir, de una realidad que irrumpe en la vida cotidiana, tranquila y rutinaria. Esa vida cotidiana estaría representada por el mar que también es nombrado en el texto. Más adelante se menciona al huracán como metáfora de risa lo cual implica las pruebas y dificultades que nos pone la existencia y que en este caso se ven superadas porque son pequeñas y poco complejas. Concluye con una interrogación lírica que nos invita a la grandeza y a las fortalezas representadas por el mar y el viento.

4.2. Una relación inacabable: fondo y forma

El hablar del poema como un punto de relación armónica y musical entre el sonido y el sentido nos lleva a pensar en las dos sustancias o realidades interdependientes que constituyen el signo lingüístico: “significante y significado” según Ferdinand de Saussure o “expresión y contenido” según Louis Trolle Hjelmslev quien incluso va más allá al considerar que en los dos planos hay que distinguir una “forma” y una “sustancia”. La “expresión” sería lo que se ve, lo aparente, lo que se nos presenta a los sentidos, esa imagen de palabra; en cambio el “contenido” viene a ser el sentido, la comprensión, la interpretación de esa expresión, la idea, la actividad de pensamiento. Esto implica que el contenido sin el molde de la forma no puede materializarse gráfica o acústicamente y, a su vez, la forma sin el contenido no puede concretarse de manera efectiva. Sin embargo, dependiendo de si en el poema se evidencia que predomina la faceta fónica o semántica, podemos diferenciar tres clases de poemas: “poemas en prosa” o “poemas semánticos”, aquellos que explotan más la faceta semántica dejando en un segundo plano la fónica; “poemas fónicos” que explotan fundamentalmente los

aspectos fónicos; y, los “poemas fono-semánticos” que corresponden a la llamada poesía integral y presentan un nivel equitativo de los dos momentos del signo lingüístico.

Este último es el caso de *Palabrujas* donde predominan los poemas fono-semánticos sin dejar de considerar algunas excepciones que corresponderían a los poemas semánticos o fónicos. Así, en *Mi sombra* descubrimos esa armoniosa relación entre contenido y forma:

y sin ningún trabajo
es dinosaurio o nube
es gigante o enano
y está donde ya estuve (García, *Palabrujas*, p. 12).

Ejemplo de poema semántico sería:

Caperucita estaba furiosa
más que furiosa, feroz.
Por desgracia se cruzó
por su camino un lobito distraído,
uno que casi no tenía dientes ni voz.
Te voy a morder, gritó Caperucita,
y el lobo, ay, pobre lobo, se asustó. (García, *Palabrujas*, p. 45).

Un caso de poema fónico es ¿*Quién da más?* cuando expresa:

Yo propongo
Ve ve ve veinte,
Dijo la oveja.
Yo ofrezco **cua cua cua cuarenta,**
Afirmó el pato.
¿Ah sí?, pues yo doy

Qui qui qui quinientos

Aseguró el gallo.

Es **mu mu mu mucho** para mí,

Se entristeció la vaca (García, *Palabrujas*, p. 29).

Este texto fundamentalmente alude a la comunicación con todos los seres en un lenguaje humano que presta sus sonidos lingüísticos para que también ellos se expresen. Puesto que en el mundo de los niños es posible todo, vemos como la oveja, el pato, el gallo y la vaca hablan con nuestra forma de comunicación. Con ello las onomatopeyas dan un carácter más humano y universal al intercambio de ideas, sentimientos y emociones.

4.2.1. Isotopías fonéticas, sintácticas y otros juegos formales

El término lingüístico “isotopías” posee muchos significados. Viene de dos voces: “iso” que significa “igual” y “topos” que quiere decir “lugar”. Sirve para este trabajo el significado que considera a las isotopías como recurrencias o reiteraciones de tipo fonético, sintáctico o semántico en diferentes instancias de la obra creativa, siempre con fines artísticos.

4.2.1.1. Isotopías fonéticas

Las isotopías fonéticas se presentan cuando los elementos que se repiten son fonemas o sonidos lingüísticos básicos. En muchas ocasiones coinciden con la rima y las figuras literarias de tipo fónico como aliteraciones, onomatopeyas, anáforas, repeticiones.

En cuanto a la rima, considerada como la repetición de los mismos sonidos lingüísticos a partir de la última vocal acentuada, descubrimos que a lo largo de todos los poemas de *Palabrujas* predomina una combinación de rima asonante, vocálica o parcial con la consonántica o total, presentando algunos mínimos casos de rima blanca o libre, denominación que se usa para referirnos a aquellos versos que no poseen coincidencias de final de verso o se manifiestan de manera esporádica o intempestiva, es decir, únicamente entre dos de ellos. Para justificar lo mencionado revisemos como ejemplo el poema Soy que a primera vista da la impresión de no tener rima.

Soy

Soy tan libre -----
como una página en blanco - a-o a

tan sueño - e-o b
como la espesa niebla - e-a c
que besa los parques - a-e d

tan revoltijo - ijo e
como una selva de pájaros -----
recién llegados - a-o a

tan vida - i-a f
como un ojo de agua - a-a g
que mira el cielo del desierto - i-o e

tan apenas - e-a c
como el primer trino de luz -----
que anuncia la mañana - a-a g

pero creo - e-o b
que no lo sabes - a-e d
porque me miras - i-a f

como si solo fuera tu hijo - ijo e (García, pp. 26 – 27)

Esto confirma que Edgar Allan García hizo un trabajo detenido con la rima de sus textos y que verdaderamente contribuye a la musicalidad del poema. Las características básicas de la poesía también están presentes en estos versos de poesía infantil. Incluso cobra mayor importancia porque aparte de indicar el final del verso, se vuelve un texto agradable para el gusto de los niños invitando a leer una y otra vez e incluso a memorizar los poemas que son de mayor agrado. Por lo tanto considero a *Palabrujas*, desde el ritmo de timbre, un poemario logrado y digno de estudio.

Otro caso de isotopía fonética se presenta a través de algunos recursos retóricos de este tipo entre los cuales anotamos los siguientes:

Onomatopeya: sonidos lingüísticos de palabras que buscan imitar fenómenos de la realidad. No es el recurso literario más preponderante; sin embargo, hay muchos ejemplos de él. En el poema *¿Quién da más?* Aparecen: **ve ve ve veinte** (verso 2) que imita el balido de la oveja; **cua cua cua cuarenta** (verso 5) con lo que se pretende reproducir los sonidos que produce el pato; **qui qui qui quinientos** (verso 8) con lo cual se remeda el canto del gallo; **mu mu mu mucho** (verso 10) reproduce el mugido de la vaca. En el poema *Hor...mi...gas* encontramos también versos que presentan onomatopeyas: “Miles de hormigas hormiguitas hormigotas” (verso 1); **suben resubén trassubén** (verso 18); **pasan repasan vuelven a pasar** (verso 19); la palabra “chapotea” o los versos “sube que sube”, “cae que cae” o “entre gota a gota” del poema *La rana loca*, versos 1, 3, 6 y 11 serían otros ejemplos de lo anotado.

Anáfora: entendida básicamente como la repetición de una o varias palabras al inicio de los versos, se presenta en muchos poemas y cumple la función de llamar la atención o enfatizar algunas ideas que el hablante lírico considera fundamental. A veces es todo el primer verso de cada una de las estrofas del poema tal como sucede con *Regalos, Éres...*, o su primera palabra en el caso de *Soy, Somos y La rana loca*. Entre los principales ejemplos de anáfora tenemos:

Mi sombra me sigue,
mi sombra me atrapa,
mi sombra se encoge,
mi sombra se alarga, (García, *Palabrujas*, p. 12).

Entre estrofas:

tan sueño

como espesa niebla

que besa los parques

tan vida

como ojo de agua

que mira el cielo del desierto

tan apenas

como el primer trino de luz

que anuncia la mañana (García, *Palabrujas*, p. 26).

Repetición: considerada como figura literaria que cumple la función de enfatizar una expresión o idea, mostrar interés o resaltar la expresión. En la obra que se analiza se presentan en diferentes versos, de manera permanente, buscando mantener la atención del lector y haciendo del poema un texto de fácil recepción. Se anota entre ellos:

sombra que **asombras**

bajo sombrero o **sombrilla**

dime en silencio, hermana,

dime, ¿por qué no **brillas**? (García, *Palabrujas*, p. 13).

hormigas hormiguitas hormigotas (García, *Palabrujas*, p. 21).

Y, a lo largo de todo un poema, tenemos:

La luna

A los niños **cambia** de cuna
y a los viejos la fortuna

cambia la mirada del puma
y la flor del aceituna

del mar **cambia** la espuma
y el leve rumor de la laguna

cambia la brisa inoportuna
y los senderos de la bruma

crece sin explicación alguna,
lo **cambia** todo y se esfuma

Más, preguntémonos todos a una,
¿solo a la luna no **cambia** la luna? (García, *Palabrujas*, p. 28).

O en el poema **Sí No**:

No, le digo a tu **sí**,

Sí, contestas al **no**;

Que **sí**, que **sí**,

Que **no**, que **no**,

Hasta que digo **sí**,

Y tú que **no**,
Que **así** no vale un **sí**,
Que **así** mejor **no**,
Que cuando el **no** es un **sí**,
Se debe contestar **no**,
Que **sí** debe ser **sí**. (García, *Palabrujas*, p. 32).

Estos aspectos fónicos y otros como la musicalidad interna que presentan los versos a través de la medida, la armonía acentual y el predominio de diferentes fonemas como /s/, /n/ /m/, /a/, /e/, /o/ aportan a la calidad estética de *Palabrujas*. Ejemplo de lo mencionado constituyen los siguientes versos del poema *Recetario*:

1 cucharada de loro
2 pizcas de mono,
5 porciones de zancudos
y 8 de moscas y moscardones,
1 taza y ½ de hojas verdes (García, *Palabrujas*, p. 44).

En este ejemplo nos muestra cómo la estructura de un texto cotidiano como una receta de cocina puede convertirse en un texto literario al incluir unos especiales ingredientes literarios valiendo de un recurso como la aliteración. Esa repetición ascendente de la sibilante “S” termina en el quinto verso dando una sensación de total condimentación vegetal y llevándonos a experimentar percepciones encontradas o complejas. Además descubrimos como un recurso propio de la literatura en general es aprovechado en la literatura infantil y en un texto aparentemente sencillo pero que en realidad encierra mucha expresividad.

4.2.1.2. Isotopías sintácticas

Llamadas también isotopías gramaticales, surgen cuando se presentan las palabras de la misma clase gramatical o sintagmas parecidos que pueden coincidir con el paralelismo sintáctico, las bimetraciones y trimetraciones propias de la enumeración.

En este sentido se perciben constantes reiteraciones de estructuras sintácticas que enfatizan su expresión y embellecen el discurso poético. Estas recurrencias sintácticas incluso se dan entre estrofas, es decir, toda una estrofa coincide con otra u otras. Sucede así en los poemas *La rana loca*, *Soy*, *Somos* de donde se toma un ejemplo:

Somos una pandilla de barcos
navegando en el mar de la luna.

Somos la sombra de un puma
bailando en los soles de un charco.

Somos un arco iris de espuma
en los cuernos de un toro blanco. (García, *Palabrujas*, p. 30)

En cada dístico encontramos que el primer verso tiene un verbo con el que inicia y un predicativo conformado por un núcleo y un modificador indirecto (**V + N + M.I.**). El segundo verso de las dos primeras estrofas presenta un verboide en gerundio más un circunstancial que a su vez está compuesto por un núcleo más un modificador indirecto (**Verboide + N + M.I.**).

Entre las recurrencias sintácticas más notorias que incluso son recipientes de significación que dan lugar a metáforas, paralelismos, enumeraciones, tenemos:

a. NÚCLEO + FRASE COMPARATIVA + PROPOSICIÓN SUBORDINADA ADJETIVA (N + FRAS. COMP. + PROP. SUB. ADJ.)

tan sueño

como la espesa niebla

que besa los parques

tan apenas

como el primer trino de luz

que anuncia la mañana (García, *Palabrujas*, p. 26).

Estas recurrencias constituyen una forma especial de intertextualidad a nivel de los poemas que están elaborados en base a determinadas estructuras versales reiterativas porque de alguna forma esas ideas tendrán que ser expresadas a través de esos moldes sintácticos. Recordemos que la intertextualidad puede presentarse en los niveles semántico, morfológico, sintáctico, paratextual porque todos ellos son elementos que constituyen lo lingüístico.

b. NÚCLEO + MODIFICADOR INDIRECTO (N + MI)

Esta es una isotopía sintáctica que contribuye a una de las tantas formas de construcción metafórica. Se presenta a cada momento en el poemario. Así tenemos, del poema *Regalos*: pedazo de viento, mariposa del tiempo, presencia de los ausentes; el poema *Soy*: selva de pájaros, ojo de agua, cielo del desierto, trino de luz; del poema *Somos*: pandilla de barcos, sombra de un puma, arco iris de espuma, pedazo de sueño, entre otros.

c. NÚCLEO GENERAL + UN CIRCUNSTANCIAL DE MODO + UN MODIFICADOR DIRECTO (N + CCCM + MD)

Esta isotopía de tipo sintáctica se presenta básicamente en el poema *Eres...* que, dicho sea de paso, tiene versos que empiezan con todas y cada una de las letras del alfabeto. En este y otros casos se ve como el autor juega con las letras, con las palabras y con el lenguaje

constituyéndose en una característica más del quehacer literario de Edgar Allan García. Ejemplos destacados de lo mencionado constituyen los siguientes versos: Eres... absolutamente genial, bellamente alegre, obviamente sensacional, quijotescaamente libre, supremamente optimista, únicamente chispeante, wacalamente hechizante, xilofónicamente musical, yerbáticamente natural, etc.

Un aspecto notoriamente importante es que el autor elige una forma versal y estrófica diferente para cada poema y lo mantiene a lo largo de él. Casi no vuelve a repetirse en otro texto, generando una cierta originalidad formal que le da versatilidad al poemario y un mayor gusto por su lectura. Obviamente que esto ayuda a consolidar el estilo poético de Edgar Allan García a tiempo que refleja características propias de la Literatura contemporánea. Esta recurrencia sintáctica a lo largo del poema automáticamente denota el sentido de los diferentes versos donde la cualidad se ve determinada por el circunstancial de modo.

4.2.1.2. Otros juegos formales

Por otra parte hay algunos aspectos formales que merecen ser considerados. Ellos obedecen al propio estilo del autor y a las características de su época de producción literaria. Entre ellos tenemos:

a) Ruptura de convencionalidades estilísticas, propias de la lírica tradicional. Esto se percibe, de manera radical en los poemas “ *Hor...mi...gas*” o “ *Eres*” que a continuación se presenta:

Hor...mi...gas

a Saraluz y Solsiré

Miles de hormigas hormiguillas hormigotas
se pasean por tu cama 🐜 y por tus botas
escampan en tu ombligo, acampan en mi boca
llegan en fila india 🐜 🐜 y se frotan
🐜 corren 🐜 lamen 🐜 danzan
zampan 🐜 liban 🐜 trotan 🐜 🐜
🐜 o muy educadas 🐜 en silencio
se pasean 🐜 por 🐜 la alfombra
🐜 🐜 🐜 🐜 🐜 🐜 🐜 🐜 🐜 🐜



19

IMAGEN 15: *Palabrujas*, p. 19

b) La presencia del verso corto, elíptico, adecuado para el lector infantil de ocho o nueve años, constituye otra de las características formales que determinan la forma general de la obra. Así se ve en *No olvides* cuando expresa:

No olvides

entender para encender

sentir para escribir

tocar para volar

perder para saber

construir para subir

amar para encontrar

y

siempre siempre

vivir para vivir (García, *Palabrujas*, p. 26).

c) En cuanto a las estrofas, también están alejadas de la línea tradicional y la distribución de sus líneas versales obedecen a lo que se quiere expresar y a los sentimientos del poema. Así se ve en la parte inicial de Un duende:

Claro que hay un duende...

pero depende:

si bajo la cama no está,

es seguro que está bajo la cama

y si se balancea en la rama,

es que en la rama no está.

O en este caso de la parte final de Eres...:

...y esto es **1-nine** (unánime)

nada **2-sificado** (dosificado)

y sobre todo **sin-0** (sincero);

si acaso te sientes **10-mado/a** (diezmado/a)

5-lera (sin cólera) repite 3 veces

(si eres **EL**) soy un **PRIMOR OSO**

(si eres **ELLA**) soy **GRAN DIOSA**

¡viva la **vid**, viva la **vida**! (García, *Palabrujas*, p. 49).

d) También se evidencia que las reiteraciones, enumeraciones y encabalgamientos se dan según los motivos del texto. Ejemplos de lo mencionado constituyen los poemas *Regalos*, *Hor...mi...gas*, *Secretos*, *Soy*, *No olvides*, *Recetario.*, *Eres...*

Todos estos aspectos formales explicitados evidencian los logros estéticos y creativos de Edgar Allan García.

4.2.2. Palabrujas: una opción por temas fundamentales

Se dice que el mundo infantil se acerca mucho a la poesía porque está lleno de metáforas, donde se mencionan aparentes disparates, hay una especial predilección por la musicalidad del lenguaje y se asume con agrado la rima. Y ligados a estas caracterizaciones aparecen los temas que fundamentalmente están relacionados con este mundo de fantasía donde todo es posible e incluso real puesto que estos pequeños lectores, inicialmente, no distinguen con facilidad lo real y lo fantástico.

Entre los temas que fundamentalmente aparecen a lo largo de este poemario están: la fantasía, la alegría, el amor infantil y paterno, las obras clásicas de literatura para niños, visión poética e infantil de la realidad, autodefinición, los regalos, el miedo, las fotos, las preguntas, el juego a las adivinanzas.

4.2.2.1. La alegría: definida como un sentimiento que suele manifestarse con un buen estado de ánimo, la satisfacción, la tendencia a la risa, a la sonrisa y otras expresiones exteriores se hace presente en Palabrujas. Así en el poema *La rana loca* se expresa a través de la actitud de este batracio que siempre aparece en las obras infantiles. Se manifiesta como consecuencia de la lluvia que a su vez implica recibir lo que más le agrada y necesita para vivir. Versos que reflejan esta realidad son el 1, 4 y 12: “la rana chapotea en el lago.../ la rana danza en la nube.../ baile, cante y nade”.

4.2.2.2. El asombro: considerado una impresión en el estado de ánimo como consecuencia de algo fuera de lo ordinario o inesperado. En el caso del poema *La sombra* sucede esta situación puesto que “Mi sombra me sigue/ Mi sombra me atrapa/ Mi sombra se encoge/ mi sombra se alarga/. Al final del poema es considerada como hermana a la que se pregunta “... ¿por qué no brillas?”

4.2.2.3. La gratitud: básicamente es un sentimiento de estima y reconocimiento hacia quien ha hecho algún favor. El poema Regalos enumera una serie de realidades poéticas que el hablante lírico ofrece principalmente a sus lectores. Algunos versos que justifican lo anotado son:

Te regalo
una sonrisa de gato
el gran árbol que camina
un beso de mi lagarto
la rosa que nos abe de espinas.

Pero fundamentalmente hay que reconocer que lo que regala son “las locas alas / de mi fantasía” y con ello algo muy propio del mundo infantil.

4.2.2.4. La alusión a obras clásicas de la literatura infantil: esta es una constante a lo largo de los diferentes poemas. A esta categoría de la intertextualidad se denomina hipertextualidad porque está aludiendo a obras literarias que le precedieron. Ejemplo de ello es todo el poema *Verdad de verdad* del cual se anota a continuación sus tres primeras estrofas.

Si Pinocho me dijo
la verdad
Peter pan era mayor de edad

No fue el loco mambrú
a la guerra
ni el tal Alí Babá entró
a la cueva.

Era un perro con botas,
no Gato,

y era feo el gran Buitre
no el pato.

Otros ejemplos encontramos en los poemas *Un pirata*: “Un pirata quiero ser/ pero sin pata de palo”; *Caperucita feroz*: “Caperucita estaba furiosa/más que furiosa, feroz”; *Secretos*: “o reírte a carcajadas de Pie Grande, / trae buena suerte”.

4.2.2.5. El amor: Considerado como un sentimiento de vivo afecto hacia una persona o cosa, se manifiesta en *Palabrujas* con los ingredientes propios de un afecto inocente y sano sirviendo más para aprender a relacionarse con los otros que una práctica de relaciones futuras. Sin embargo no deja de manifestarse de una manera especial tal como lo vemos en estos versos del poema *Un pirata* cuando dice: un pirata quiero ser, / uno de mentira o de veras, / ¿y todo para qué? / pues... para que me quieras/.

4.2.2.6. La suerte: concebida como la causa o fuerza que determina que los hechos y circunstancias imprevisibles o no intencionadas se desarrollen de una manera y no de otra, en esta obra se presenta como buena o mala dependiendo de la perspectiva de un niño. Por ejemplo en el poema *Secretos* nos dice:

Sacarle las vendas
a una momia
o despertar a gritos a un vampiro
trae buena suerte

Tomar toda la sopa
de acelgas
o estudiar matemáticas en domingo
trae mala suerte. (García, *Palabrujas*, p. 49)

Con ello se demuestra que el tema de la suerte o mala suerte es más propio de los niños que de los adultos y está presente en *Palabrujas* de manera creativa y cotidiana. Es destacable evidenciar como en estas dos estrofas se combina fantasía y realidad para recrear de manera fidedigna el maravilloso mundo infantil.

4.2.2.7. Autodefinition existencial: entendida como la opinión que una persona tiene de sí misma y que generalmente conlleva un juicio de valor. En el poema *Soy nos* presenta al niño como algo más que un hijo, siendo fundamentalmente: “tan libre/ como una página en blanco”; “tan sueño/ como la espesa niebla/ que besa los parques” o “tan vida/ como un ojo de agua/ que mira al cielo del desierto”.

En el poema *Somos*, en cambio, se da una autodefinition poética y existencial en número plural donde el hablante lírico se mira con los demás niños como “una pandilla de barcos/ en el mar de la luna” o “la sombra de un puma”, “un arco iris de esperanza” o también “Ola, musgo, viento en la bruma/ pedazo de sueño y de encanto”.

Con el poema ***Eres...*** se ratifica ese intento por definir a un niño o niña desde cada una de las letras del alfabeto y de una forma muralista de presentación del texto. Los versos están constituidos por un adverbio de modo formado con la terminación “mente” y un adjetivo con lo cual se refleja que el ser aludido es, fundamentalmente, forma de ser y cualidad.

A continuación apreciemos parte de este texto que toma una presentación especial, creativa y que desplaza a los componentes del poema en la amplia geografía de una página en blanco.



IMAGEN 16: *Palabrujas*, p. 46 y 47

4.2.2.8. Alusión a cuentos y personajes de la literatura infantil

Esta se constituye en una temática importante puesto que el autor recrea los textos poéticos a partir de la alusión a personajes de obras de la literatura considerada infantil o que gusta mucho a los niños. Con ello se genera un ambiente de fantasía, de acercamiento del pasado a este presente, de recreación de la infancia a partir de la rememoración de recuerdos e imaginaciones propias de niños. Muestra de lo mencionado constituyen los poemas *Verdad de verdad*, *Un pirata*, *Secretos*, *La foto movida*, *Un duende*, *Caperucita feroz*. Veamos un fragmento de *Verdad de verdad*.

Si Pinocho me dijo
 la verdad,
 Peter Pan era mayor
 de edad.

.....

¿Blanca como la Nieve?

linda mulata

¿Y el Príncipe Azul?

toda una lata.

soplaron los Tres Chanchitos

para derrivar mi versión

y este problema

digo, este poema

a su fin llegó.

4.2.2.9. Otros temas

Además de los temas mencionados se presentan otros de menor importancia. Entre ellos están la presencia de seres minúsculos que en la edad infantil llaman siempre la atención como las hormigas; los sueños infantiles que por la edad de los niños son más cercanos a la realidad; las fotografías como el elemento generador de imaginación y relación hiperbólica entre familiares y seres fantásticos; las preguntas y adivinanzas que constituyen una de las actitudes interesantes de esa edad que aportan al conocimiento de la realidad a través de la indagación así como también al juego y desarrollo del razonamiento.

Un tema que indirectamente se hace presente es La Naturaleza con todos sus seres, plantas y armonía bulliciosa. De manera especial se refleja en el poema *Recetario* que con la ilustración constituye un todo complementario puesto que en medio de ella aparece la palabra persuasiva, expresiva y retórica con la expresión "Cuidado, no tocar, selva húmeda"



IMAGEN 16: *Palabrujas*, p. 44

4.3. Componentes del lenguaje lírico de *Palabrujas*

Al hablar de Lenguaje Lírico se hace necesario reflexionar sobre sus implicaciones. Se entiende que es el que utiliza el poeta para cantar sus sentimientos o expresar su subjetividad. Pero, ¿qué características fundamentales tiene este lenguaje? Al respecto Carlos Bousoño (1970) afirma: “la poesía no es, sin más, emoción a secas, sino percepción de emociones, evocación serena de impresiones y de sensaciones” (p. 21). Añade más adelante: “Lo que se comunica no es, pues, un contenido anímico real, sino su *contemplación* (que puede, eso sí, producir, en nosotros y en el autor, sentimientos, como produce, en ambos, lo que hemos llamado placer o alegría estéticos). Los contenidos anímicos reales se sienten; pero la poesía no comunica lo que se siente, sino la contemplación de lo que se siente, contemplación que a su vez, repito, nos hace o puede hacernos reaccionar emotivamente en una determinada dirección” (p.21).

Por otra parte, el pensamiento en el poema “no posee jamás una finalidad en sí mismo, sino que actúa simplemente *como medio* para otra cosa, esa sí esencial: la emoción (sensorial o sentimental), que es la encargada de darnos la impresión de que el contenido psíquico se ha individualizado” (Bousoño, 1970, p. 24). El poema, nos dice, “a imitación y como expresión de lo que ocurre en el alma del hombre, consistirá también en un fluir, más o menos evidente, de estados de conciencia cambiantes que se desenvuelven en el tiempo” (Bousoño, 1970, p. 25).

A su vez, cuando el lector está frente al texto poético, se encuentra con “una realidad ordenada y formada por el sentimiento del poeta con intención expresiva” (Amado Alonso, 1960, p.35). Esto significa según Manuel Pantigoso (2003) que “hay una doble línea de viaje que converge en la obra: la que realiza el autor para reducir “la materia de la vida” a una forma intencional creada o formalizada a través de palabras, y la que efectúa el lector, en travesía inversa, hacia el “espíritu objetivado o representado”.



Sin embargo, detrás de ese significado intensificado de la palabra y su proceso creador, hay según Johannes Pfeiffer (1951) “un proceso creador en círculo; primero es una vibración total inconsciente (el estado de ánimo sintonizado, atemperado), luego una conciencia plasmadora, finalmente un retorno a lo inconsciente, puesto que no es posible aclarar totalmente el resultado de la creación sin dejar un resto decisivo” (p. 82).

A partir de estas consideraciones se reflexiona sobre cómo se presentan los componentes líricos en *Palabrujas* de Edgar Allan García, iniciando por el hablante lírico y continuando con el objeto, motivo y actitud lírica.

4.3.1. Hablante lírico

Es la voz del texto poético que transmite sus sentimientos y emociones, es decir, quien habla en el poema. Obviamente que no nos habla el poeta sino una voz ficticia creada por él. Al respecto Carlos Bousoño (1970) nos dice: “quien habla en el poema no es el poeta, pero sí es la imagen de un ser humano, que naturalmente existe en un mundo imaginariamente y humano también” (p. 29).

La voz poética de *Palabrujas* es la de un niño que poema a poema van dando pinceladas expresivas de distintas realidades y autodefiniciones que llaman su atención y requieren ser expresadas. En ***La rana loca*** es el pequeño que ve con extrañeza una actitud ilógica: “que una rana loca/entre gota y gota/baile, cante y nade”. En ***Mi sombra*** expresa lo que la sombra hace con él, como la percibe y sobre todo es la “hermana” a la que le comparte una inquietud infantil: ¿por qué no brillas?”. ***Regalos*** es un poema donde el “yo” lírico se dirige a un hipotético receptor para regalarle mucha fantasía propia de un niño de cuatro, cinco o seis años que corresponde a aquella etapa en la que se hacen muchas preguntas, aparentemente ilógicas, y que aplicando algo de fantasía descubrimos que tienen mucho contenido poético e imaginativo puesto que nos habla de “la presencia de los ausentes”, “un río redondo”, “un arco

iris blanco”, “ una sonrisa de gato”, “el gran árbol que camina”, “el beso de mi lagarto” o “la rosa que no sabe de espinas”.

Por otro lado, **Verdad de verdad**, refleja un hablante lírico de más edad que el del poema anterior puesto que conversa con Pinocho y, sobre todo, se declara autor del poema. Además va cambiando las características, cualidades y acciones de los personajes clásicos de las obras literarias infantiles. Mientras que en **Hor...mi...gas** es un niño o niña que contempla lo que hacen estos insectos y comenta con alguien cercano a él o ella; en **Un pirata** es un niño que sueña con ser un niño que quiere convertirse en un pirata bueno con una finalidad afectiva: “para que me quieras”. En **Secretos**, desde la inocencia infantil, expone lo que trae buena o mal suerte, obviamente consideraciones propias de la fantasía y causalidad infantil.

Soy es un poema especial donde el hablante lírico se autodefine de una manera trascendental cuestionando al final del poema que los padres solo le ven como alguien común, como “si solo fuera tu hijo”. En el poema **La luna** hay un cambio de perspectiva porque nos habla una persona que se dirige tanto a niños como adultos lo cual implica considerar que la voz del hablante lírico es la de un adolescente en tanto enfatiza los cambios que genera la luna en todo y todos. En **¿Quién da más?** la voz lírica, también infantil, justifica una subasta del sol donde el ganador es el que onomatopéyicamente ofrece más.

Somos es un poema donde la voz lírica nos habla en plural, desde un nosotros, reflexionando sobre su identidad existencial y definiéndose básicamente como encanto. **Sí No** es un poema donde el hablante lírico le expresa su afecto a una niña que aunque le dé su respuesta afirmativa o negativa no deja de ser una “bomba de chocolate”. En **Seamos claros y Sueño** el hablante lírico es un niño que expresa lo que implica para el sueño: un realidad no muy distante hasta tal punto que “sueño despierto y veo/ que al despertar me sueño/ y, cuando abro los ojos, en otro sueño despierto”.

En **La foto movida** es la voz del nieto que hizo alguna travesura con una foto familiar o que mira a sus familiares con mucha imaginación hasta tal punto que termina dando caracteres de cuentos de hadas o películas de ciencia ficción vistas por él. En **Preguntas y Adivina adivinador, No olvides, Un duende, Caperucita feroz y Eres...**, el hablante lírico, por la dedicatoria al inicio del poema sobre todo y por la conclusión de los textos, es el niño que lleva dentro de sí el poeta el que expresa al mismo tiempo su visión infantil de la realidad y la ternura paterna que más claramente se percibe en el último poema del libro con lo que cierra de manera especial el poemario, enfatizando su razón de ser: los niños. Justificación de lo dicho inicialmente constituye el poema **Adivina adivinador** que lo revisamos a continuación:

Adivina adivinador

*a mis hijos e hijas
alas de mi alma*

Adivina adivinador:
es increíble de lejos
y una maravilla de cerca.
Tiene dos cejas, dos orejas
y un hermoso corazón.

Si hasta contar tres,
no adivinas quién es,
no pierdas más el tiempo
y mírate en un espejo:
eres tú y tu reflejo
la viva imagen de Dios.



IMAGEN 17: *Palabrujas*, p. 40

Desde esta perspectiva *Palabrujas* no deja de ser la voz del niño que llevamos dentro los adultos y sobre todo del poeta que a pesar de desdoblarse en un hablante lírico niño no deja de expresar todos los sentimientos paternos que arrancan estos seres “primor osos”, estas personas “gran diosas”, “viva imagen de Dios”. De ahí un valor humano especial que presenta la obra y le convierte en un poemario significativo, digno de reconocimiento nacional y en otros lares del contexto latinoamericano.

4.3.2. Objeto lírico

El objeto lírico es la persona, objeto o situación que origina los sentimientos en la voz poética. El objeto suele ser concreto y con referente tangible. En este caso el objeto viene a ser el niño y su mundo de imaginación, fantasía y realidad a la vez. Debemos considerar que la

niñez es una etapa de vida del ser humano que va desde el nacimiento hasta la preadolescencia, aproximadamente hasta los trece años. Se caracteriza por una actividad permanente de juegos y aprendizaje donde crecen amparados por el amor, confianza y cuidado de papá, mamá y otros miembros de la familia. En esta edad los procesos biológicos, cognitivos y socioemocionales juegan un papel importante determinando incluso su edad adulta. Podríamos sintetizar diciendo que los niños son imaginativos, creativos, traviesos, sensibles, vulnerables, despreocupados, que perdonan y olvidan fácilmente. Por lo tanto la poesía aparece como una excelente herramienta que estimula el aprendizaje, mejora el vocabulario y fortalece los vínculos afectivos convirtiéndose en un potente estimulador del desarrollo emocional, cognitivo, comunicativo y estético.

4.3.3. Motivo lírico

Es el tema que trata la obra, es decir, el sentimiento predominante de la voz poética. En general es una idea abstracta. En el caso de *Palabrujas* el motivo poético es la niñez y su mágico mundo expresado a través unas palabras que tienen “un trío de ojos chispeantes, una boca grande con risa incorporada y un puñado de manos ágiles como alas de mariposa” (García, 2013, p. 7).

4.3.4. Actitud lírica

Es la forma en la que se relaciona la voz lírica con los distintos referentes del poema. Las actitudes pueden ser la enunciativa, apostrofica o carmínica.

La actitud enunciativa se caracteriza porque el lenguaje empleado por el hablante representa una narración de hechos que le ocurren a un objeto lírico. El hablante intenta narrar los sentimientos y el poema que posee esta actitud describe una situación del entorno o contexto manteniendo cierta distancia. Para ello utiliza marcas textuales de tercera persona gramatical como él, ella, los, ellos, le, etc.

En cuanto a *Palabrujas*, esta actitud se presenta en los poemas *La rana loca* cuando el hablante expresa lo que hace este batracio al caer la lluvia; *Hor...mi...gas* en tanto manifiesta en detalle lo que hacen las hormigas. También se presenta esta actitud en *La luna, ¿Quién da más?*, *La foto movida*, *Un duende*, *Recetario* y *Caperucita feroz* porque en estos poemas enuncia poéticamente la realidad.

En cambio, en la actitud apostrofica o apelativa el hablante se dirige a otra persona, que puede ser el objeto lírico o el lector. En este caso dialoga con un receptor ficticio a quien refiere sus sentimientos.

Se presenta esta actitud en los poemas *Regalos, Sí No, Adivina adivinador, No olvidas y Eres...* textos donde el hablante se dirige a un tú expresándole poéticamente sus sentimientos, emociones y valoraciones.

Finalmente, la actitud carmínica se da cuando el hablante abre su mundo interno, expresa todos sus sentimientos, reflexiona acerca de sus sensibilidades personales. Se manifiesta en primera persona y ciertamente se puede definir como el acto de “fundición” entre el hablante y el objeto lírico.

En el caso de *Palabrujas* la actitud carmínica se da en poemas como *Verdad de verdad, Un pirata, Soy, Somos, Seamos claros, Sueño y Preguntas* puesto que el hablante expresa fundamentalmente lo que siente su mundo interior y subjetivo.

Este análisis crítico, desde la perspectiva de los componentes del lenguaje lírico, nos permite evidenciar como se presenta el hablante, objeto y motivo lírico en *Palabrujas* de Edgar Allan García y, también, descubrir como esa actitud se comparte en los poemas que la integran. Con ello se descubre que esta obra de poesía infantil tiene todos los componentes líricos y han sido manejados por el autor en todas sus dimensiones por igual y con la misma exigencia de un libro de poesía.

4.4. Consideraciones finales desde diversos tipos de crítica

Luego del análisis de valoración crítica desarrollado hasta el momento se cierra este estudio con una apreciación de *Palabrujas* desde diferentes perspectivas críticas a fin de contribuir a una visión amplia y diversificada de la obra.

Desde la perspectiva de la Crítica Dogmática-Hedonista se considera una obra que genera placer y cumple con las normativas actuales de la poesía sin salirse de elementos claves como el metro, el ritmo, el tono y la rima.

Según la Crítica Comprensiva de Mme. de Staël, que básicamente considera pertinente explicar la obra y luego enjuiciarla, se dice que este poemario es el reflejo de la época actual, materialista, compleja e individualista, donde la literatura infantil ha empezado a ocupar un lugar importante dentro de la sociedad ecuatoriana actual puesto que el niño ha sido valorado y considerado en sus derechos desde instancias estatales que han obligado a mejorar su trato

y generar un mayor respeto en el ámbito escolar, familiar y social. *Palabrujas* ha sido explicada y considerada valiosa desde esta perspectiva de estudio que ha ido desarrollándose a lo largo del presente trabajo.

Desde la crítica impresionista, cuyo juicio debe emanar de la impresión que deja la obra en el espíritu crítico, debo exponer que de principio a fin impresiona gratamente sobre todo por los diferentes procesos de desciframiento a los que ha sido sometida toda la obra y cada uno de sus poemas. Fundamentalmente impresiona su presentación que de llegada ubica al lector en el mundo que el autor quiere, es decir, en un mundo de magia infantil creado a través de las palabras. Luego llama la atención los poemas ubicados en la parte central de la obra porque autodefinen a un niño y también el de cierre porque explicita lo que implica este ser desde la blanca ternura de su padre. Aquí también contribuyen a desarrollar una impresión grata de la obra las ilustraciones muy bien relacionadas con el texto escrito y que favorecen a su belleza, a una ampliación de los sentidos de los poemas y a un mayor adentramiento en el mundo infantil de la obra. Sin embargo, se tiene presente que una impresión ante una misma realidad puede cambiar de un momento a otro de acuerdo a las circunstancias.

Descifrando la obra desde una visión crítica estilística que es la que ha predominado en el presente capítulo diré que *Palabrujas* presenta aspectos que corresponden a la poesía infantil lo cual implica la expresión del mundo interior y subjetivo del autor desarrollando la fantasía, la imaginación, la creatividad y la visión lúdica que tiene el niño del mundo y la realidad. En este sentido se ha desmenuzado la forma y el fondo de los diferentes textos que conforman este poemario, describiendo, analizando y valorando los aspectos más destacables. Este acercamiento aplicado a la obra nos lleva a una conclusión fundamental: se ha abordado una obra lírica infantil del siglo XXI la cual presenta todos los ingredientes y caracterizaciones de una obra lírica actual. El tratamiento del lenguaje, sus formas y sentidos se acoplan de manera efectiva a sus lectores lo cual enfatiza el valor literario de este poemario.

CONCLUSIONES

Al finalizar este acercamiento intertextual y crítico de las *Palabrujas* de Edgar Allan García, es necesario resaltar las siguientes conclusiones:

- La intertextualidad presente en *Palabrujas* genera un diálogo textual entre ella y algunas obras clásicas de la literatura infantil.

- Esta interrelación textual consigue que los diferentes poemas de la obra ingresen en el mundo infantil del lector por la puerta amplia de la imaginación, la fantasía y los juegos verbales. Además es interdiscursiva porque se manifiesta a través de ilustraciones (código pictórico) que complementan o realzan los sentidos presentes en los poemas. Al final el lector termina percibiendo, de manera simultánea, un texto y una imagen que expresa, desarrolla, complementa o precisa su contenido.

- Las isotopías fónicas o sintácticas que presentan los poemas de *Palabrujas* constituyen situaciones específicas de intertextualidad que fundamentalmente favorecen la determinación de otros valores literarios de la obra.

- La visión que tiene el autor de “lo infantil” se manifiesta en cada uno de los poemas cuando el que nos expresa los sentimientos es un hablante lírico infantil, el niño que los adultos llevamos dentro o la ternura paternal que ve a los niños y a la realidad desde una perspectiva nueva. Esto implica captar y contar la realidad desde la emoción, los sentimientos, “lo afectivo”, es decir, desde la parte sensible y espiritual de los seres humanos.

- El materialismo y la individualidad del hombre del siglo XXI esta invisibilizando la percepción afectiva del mundo y la realidad. Sin embargo, la literatura infantil y la presente obra contribuyen a no perder esta consideración fundamental de la realidad.

- La poesía infantil es básicamente la que tiene como principal receptor al niño por lo que el imaginario social la considera de menor calidad y hasta sin utilidad. Mas, a la hora de

analizarla desde la perspectiva estilística no deja de ser poesía, es decir, belleza que a través del verso y la palabra expresa el mundo interior y subjetivo del autor.

- Aprovechar los conocimientos de esta Maestría de Literatura Infantil y Juvenil en el disfrute, análisis y valoración de *Palabrujas* de Edgar Allan García permitió la consecución de una meta especial: materializar en un documento escrito la visión personal de este poemario.

- *Palabrujas*, obra lírica infantil, publicada en junio de 2002 y que hasta la fecha tiene en su haber nueve reimpresiones, se ha constituido en una obra de gran aceptación nacional que ha logrado incluso trascender estas fronteras. Todo ello por sus textos que tanto en el plano de la forma como del contenido presentan aspectos propios de cualquier obra lírica sin dejar de ser asequible a los niños. Son llamativas su portada, contraportada e ilustraciones que capturan al lector infantil en sus páginas y permiten abandonarlas solo al final cuando han logrado arrancarnos sonrisas de beneplácito y comentarios positivos.

- Finalmente se debe recalcar que no se ha agotado el estudio de esta significativa obra de la lírica infantil ecuatoriana sino que todavía hay muchos aspectos que abordar y profundizar desde nuevas perspectivas.

RECOMENDACIONES

Por otra parte, con la consideración y el respeto respectivo, se anotan las siguientes recomendaciones:

- Puesto que en una obra literaria viven y reviven otros textos, es necesario identificarlos para una mayor comprensión y disfrute de los mismos. Mientras más efectiva sea esta consideración, mayor será el aprovechamiento de sus cualidades expresivas y comunicativas.
- Transformar un poema (texto) en pintura, dibujo, ilustración, música, escultura, danza o cualquier otro tipo de lenguaje constituye una manera provechosa de expresar y captar la realidad. Implica ir de lo superficial a lo profundo, de explícito a lo implícito, de lo simple a lo complejo. Por lo tanto, es valioso continuar captando y expresando la realidad, sobre todo literaria, desde la interdiscursividad.
- El análisis intertextual no agota el estudio de una obra literaria siendo pertinente complementarlo con otros enfoques críticos. Esto permitirá un desciframiento y valoración auténtica.
- Pensar y repensar lo que es e implica un niño en la sociedad actual resulta prioritario en muchos países del mundo. Incluso van dando respuestas a sus necesidades desde el ámbito gubernamental. Sin embargo, todavía falta mucho por hacer. Los escritores de literatura infantil deben continuar dando su versión de “lo infantil” y sensibilizando desde el niño que llevamos dentro a fin de construir una sociedad más sensible y afectiva.
- A los padres se recomienda poner al alcance de vuestros hijos obras de literatura y poesía infantil, como la analizada en este trabajo, a fin de contribuir a la potenciación de los pensamientos emocional, creativo y crítico de sus niños.
- La poesía y literatura infantil, más allá de estimular la imaginación, enseñar vocabulario, ejercitar la memoria, mejorar la expresión oral o trabajar la sensibilidad, posee uno de los principales valores: el literario. Y no se debe perder de vista esta cualidad esencial sin la cual no sería ni poesía, ni literatura.
- A los niños, niñas, jóvenes, adultos y personas en general, se recomienda leer la presente obra aplicando sus tres momentos: pre lectura, lectura y pos lectura, sin dejar de disfrutar cada una de sus páginas y arribar a consideraciones estéticas que serían compartidas con otros niños y jóvenes.

- A los docentes, bibliotecarios, mediadores y promotores, se sugiere hacer lecturas junto a los chiquillos y dejando aflorar ese niño que llevamos dentro. También hacer proyectos de lectura que permitan materializar en la práctica diaria todo lo aprendido en la presente maestría. Las ideas sin los hechos o la teoría sin la práctica se convierten en banalidades improductivas.

- A la Universidad Técnica Particular de Loja, UTPL, se recomienda que sigan en esa senda de la formación de profesionales más afines a la realidad del siglo XXI y que puedan contribuir de manera eficiente al arte, a la cultura, a la ciencia y al mundo maravilloso de los niños y niñas del país.

BIBLIOGRAFÍA

- BIANCHI, E. (1987). *Gramática Estructural, Teoría literaria*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Epuyen S.R.L.
- BRAVO, L. (2012). *Análisis de textos representativos de la literatura infantil y juvenil*. Loja, Ecuador: Editorial Universidad Particular de Loja.
- CHAVARRA, E. (2008). *Ascetismo, neoestoicismo y sátira menipea en la obra de Diego de Torres Villareal*. Málaga, España.
- GARCÍA, E. (2008). *Palabrujas*. Guayaquil, Ecuador. Editorial: Alfaguara.
- GARCÍA, E. (2010). *Cuentos de Navidad para todo el año*. Quito, Ecuador: Editorial Imprenta Don Bosco.
- GARCÍA, E. (2011). *Leyendas del Ecuador*. Quito, Ecuador: Editorial Alfaguara.
- GARCÍA, E. (2012). *Cuentos mágicos*. Quito-, Ecuador: Editorial Norma.
- GARCÍA, J. (2000). *Las figuras retóricas*. Madrid, España: Editorial Arco/Libros.
- KRISTEVA, J. (1988). *El lenguaje, ese desconocido*. Caracas, Venezuela: Editorial Fundamentos.
- LAPESA, R. (1981). *Introducción a los estudios literarios*. Madrid-España: Editorial Cátedra.
- MADARIAGA, L. (1987). *Términos literarios*. León , España: Editorial Everest.
- MARCARA, Carmen (2001). *Intertextualidad, subalternidad e ironía: la obra de Carlos Monsiváis* (tesis de doctorado). Universidad Autónoma de Barcelona, Barcelona, España.

NAVARRO, R. (1996). *Cómo leer un poema*. Barcelona, España: Editorial Ariel Practicum.

Orozco, T. (2009). *El libro álbum: definición y peculiaridades*, Editorial Universidad de Guadalajara.

PANTIGOSO, M. (1990). *Didáctica de la interpretación de textos*. Lima, Perú: Editorial Universo S.A.

PEÑA, M. (2012). *Teoría de la literatura infantil y juvenil*. Loja, Ecuador: Editorial Universidad Particular de Loja.

REIS, C. (1981). *Fundamentos y técnicas de análisis literario*. Madrid, España: Editorial Gredos S.A.

RODRÍGUEZ, Hernán (2011). *Análisis de las obras clásicas de la literatura infantil y Juvenil*. Loja, Ecuador: editorial Universidad Particular de Loja.

TELLO, M. (2004). *El patrimonio lírico de Cuenca*. Cuenca, Ecuador: Editorial Universidad de Cuenca.

Referencias electrónicas

GARCÍA, E. (2013). *edgar allan garcía*. Recuperado de <http://edgarallangarcia.com/portal/>

UBIDIA, A. (2013). "Crueldad en la memoria de Edgar Allan García". Recuperado de <http://contramancha.com/2013/02/28/crueldad-en-la-memoria-de-edgar-allan-garcia/>

FIGUEROA, J. (2011). *La rana loca*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=IHolPJg99oM>

GIBRAN, J. (2012). *Las ranas*. Recuperado de http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/otras/gibran/las_ranas.htm

ROWLING, J.K. (1999). *Harry Potter y el prisionero de Azcaban*. Recuperado de http://www.alconet.com.ar/varios/libros/ebook_h/Harry_Potter_y_EL_Prisionero_de_Azkaban_03.pdf

- S/a. (2011). *Acerca del concepto de intertextualidad*. Recuperado de <http://aquileana.wordpress.com/2011/07/17/roland-barthes-julia-kristeva-acerca-del-concepto-de-intertextualidad>
- S/a. (2012). *Intertextualidad*. Recuperado de <http://es.wikipedia.org/wiki/Intertextualidad>
- S/a. (2014). *Abracadabra*. Recuperado de <http://es.wikipedia.org/wiki/Abracadabra>
- S/a. (2014). *Crazy Frog*. Recuperado de http://es.wikipedia.org/wiki/Crazy_Frog
- S/a. (2014). *Crazy Frog*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=B-i5nndtw6k>
- S/a. (2014). *Cu, cu cantaba la rana*. Recuperado de <http://www.guiainfantil.com/videos/canciones-infantiles/cu-cu-cantaba-la-rana-cancion-infantil/>
- S/a. (2016). *Letras como espada*. Recuperado de http://www.letrascomoespada.com/aviones_de_papel/infantil/inf_poesias/edgar_garcia.html#modal1
- S/a. (2014). *Poetas ecuatorianos*. Recuperado de <http://poetasecuadorianosjm.blogspot.com/2014/11/jorge-enrique-adoum-ambato-29de-junio.html>
- S/a. (2013). *Edgar Allan García-Ecuador*. Recuperado de <https://tardecroaste.wordpress.com/2013/01/31/edgar-allan-garcia-ecuador/>
- S/a. (2014). *Del arte moderno al posmoderno*, Recuperado de <http://www.lafondafilosofica.com/del-arte-moderno-al-posmoderno-pt-12/>
- S/a. (2016). *Intertextualidad*. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/intertextualidad.htm

S/a. (2016). *La sombra*. Recuperado de http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/euro/andersen/la_sombra.htm

S/a. (2016). *sombra*. Recuperado de <http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ing/poe/sombra.htm>

S/a. (2016). *Poema infantil "La sombra"*. Recuperado de <http://www.cuentosinfantilescortos.net/poema-infantil-mi-amiga-la-sombra/>

S/a. (2016). *Juguemos a las sombras*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=dUZu7Xm99PU>

S/a. (2015). *Te regalo una rosa sin espinas*. Recuperado de <http://www.poemasdeamor.website/te-regalo-una-rosa/>

S/a. (2008). *Te regalo*. Recuperado de <http://yessicaluah.com/2008/05/22/te-regalo/>

S/a. (2016). *Te regalo*. Recuperado de <https://poematrix.com/autores/jose-valbuena/poemas/te-regalo>

S/a. (2012). *Te regalo*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=IM4_EHNNg6o

S/a. (2014). *Te regalo*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=74ce1gxE8Ng>

S/a. (2011). *Mambrú se fue a la guerra*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hAXaU4EnIZM>

S/a. (2016). *Mambrú se fue a la guerra*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=sa8nXXLuIBo>

S/a. (2015). *La cenicienta*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=wmzVIHteuac>

S/a. (2015). *Cinderella*. Recuperado de <http://www.repelis.tv/8267/pelicula/la-cenicienta.html>

S/a. (2012). *Caperucita roja*. Recuperado de <http://www.poemas-del-alma.com/caperucita-roja.htm>

S/a. (2016). *Caperucita roja*. Recuperado de <http://www.poemas-del-alma.com/amalia-bautista-caperucita-roja.htm>

S/a. (2014). *Caperucita roja adiós*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=YUZsWwktN1k>

S/a. (2016). *Esculturas francesas*. Recuperado de <http://escultores-franceses-argentina.blogspot.com/2011/12/escultor-jean-carlus-caba-caperucita.html>

S/a. (2016). *Peter Pan*. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=swoD8xjVaCM>

ANEXOS

ENTREVISTA REALIZADA POR ÁNGEL CAJAMARCA ILLESCAS AL ESCRITOR ECUATORIANO EDGAR ALLAN GARCÍA CON OCASIÓN DE LA MARATÓN DEL CUENTO Y LAS ARTES. CUENCA 2014

1. DISTINGUIDO EDGAR, GRACIAS POR LA OPORTUNIDAD QUE NOS DA Y BIENVENIDO A CUENCA. ¿DÍGANOS, POR FAVOR, CÓMO CONCIBE USTED A LA LITERATURA INFANTIL?

Bueno, la literatura infantil es esa literatura que se hace desde el mundo del adulto pero pensando en el mundo del niño que vive dentro del adulto, es decir, tenemos que apelar a esa parte de nuestro ser que todavía fantasea, que todavía tiene ganas de jugar, que todavía piensa que la realidad puede ser múltiple, que puede ser variada, colorida y que no hay límites verdaderos para el sueño de los seres humanos. Entonces el escritor se pone en esos zapatos pequeñitos y con una sabiduría, con un conocimiento digamos de ciertas técnicas para lograr ciertos efectos en el lector, cosa que no tiene el niño todavía, logra entonces hacer esa conexión. La literatura infantil no está hecha solamente para niños, está hecha también para los adultos cuyo niño no ha sido asfixiado ni adormecido tanto como para que no pueda despertar ante un gran texto.

2. ¿CUÁL ES EL PROCESO CREADOR DE SUS OBRAS, DISTINGUIDO ALLAN?

Bueno, yo, digamos desde que tuve cuatro hijos recién ahí pude realmente darme cuenta de la dimensión de la literatura infantil porque hasta entonces yo tenía una versión un tanto peyorativa respecto a ella porque había leído unos textos supuestamente de literatura infantil que me parecían bastante ñoños, de muy poca calidad. Por lo tanto solamente cuando tuve cuatro hijos y me pedían que les leyera cosas comencé a leer a clásicos de la literatura infantil Latinoamericana, española y mundial y ahí me di cuenta de la enorme riqueza de esa literatura. Entonces yo dije, bueno, si esta es la verdadera literatura infantil esto sí quiero, esto sí me interesa, esto sí quiero escribir y ahí fue cuando empecé a escribir literatura infantil desde el recuerdo, desde la nostalgia unas veces y desde las lecturas parafraseadas otras veces y también ya con vuelo propio, con mi propia manera de ir armando una historia o ir enhebrando un poema. En todo caso yo escribo para mi niño interior como decía antes porque si mi niño no se regocija o no está satisfecho con el texto que estoy escribiendo es porque no estoy conectado verdaderamente con el texto. Entonces solamente cuando yo siento ese cosquilleo, esa risa o esa ternura, o ese temblor en mi propia piel, entonces ahí me doy cuenta de que realmente estoy haciendo una literatura que vale la pena.

3. HABLEMOS DE SUS OBRAS DE POESÍA INFANTIL Y SOBRE TODO DE POESÍA. ¿CUÁLES SON LAS QUE HA ESCRITO DENTRO DE ESTE GÉNERO HASTA AHORA?

Bueno hasta ahora solamente dos: Palabrujas y Kikirimiau. Es decir, normalmente los escritores de literatura infantil no escriben poesía para niños y los que se han arriesgado escribir para niños escriben un tipo de poesía un poquito cursilona, llena de diminutivos, llena de cositas “dulcecitas”, no, entre comillas, y yo creo que la literatura infantil tiene que ser una propuesta mucho más lúdica, mucho más aventurera con el lenguaje, tiene que ser una incursión en el mundo precisamente de los niños para quienes la palabra no está dada ya sino que la van descubriendo y a veces con sorpresa. Por ejemplo mi hijo Alejandro cuando era muy pequeño decía que él quería que llegue Papaella y nunca nos imaginamos que se refería en realidad a Papa Noel o sea NO-ÉL debería ser ELLA. Como para el Papá Noel era una palabra nueva el imaginó lo que quiso imaginarse y la palabra se volvió una palabra mágica que podía el deconstruir y reconstruir. Esto es lo que sucede con la poesía que a mí me gusta escribir una poesía donde la palabra tiene una voz vibrante, chispeante, humorística y en donde además se cuentan pequeñas historias.

4. ¿ENCUENTRA ALGUNA DIFERENCIA ENTRE LA POESÍA PARA NIÑOS Y LA POESÍA EN GENERAL ESTE MOMENTO?

Si claro, hay muchas diferencias. En primer lugar la poesía poesía, la gran poesía yo creo que apela a la profundidad del ser. No es la que está ahí anclada a la rima, no es la que necesariamente está anclada a un sentimiento anecdótico de una persona determinada, sino que apela a ciertos arquetipos, a ciertos elementos de profundidad de la experiencia humana. Y entonces desde esa vibración profunda es capaz de extraer lo esencial de lo humano. Entonces los grandes poetas yo creo que abordan la poesía así. Pero un tipo de poesía de esa naturaleza no está al alcance de los niños y lo que es más no está al alcance de la mayoría de adultos porque se necesita un nivel de vibración con el texto y con lo que propone el texto más allá de las palabras para que las personas realmente puedan acceder a ese tipo de gran poesía. Entonces para los adultos es más fácil una poesía del ABC o sea “te quiero mi amor ¿por qué no vienes?”, una letra de pasillo no de los grande escritores decapitados sino de otros tipos de escritores de pasillos que dejan mucho que desear. Entonces eso si les encanta porque si los entiende, y si a mí también me pasó y estoy sufriendo porque mi novia se fue. Pero en la literatura para niños tenemos que plantearla desde su propia capacidad de juego, desde su propia capacidad de ensoñación, de fantasía, desde sus ganas de saltar, de reír a carcajadas, desde sus ganas de enternecerse también con sus ciertas historias. Entonces en ese punto no tiene nada que ver la poesía para adultos y sobre todo me refiero a la gran poesía con la literatura para niños. O sea hay que sintonizar en dos canales diferentes: yo escribo poesía para adultos y escribo poesía para niños y no tiene lo uno nada que ver con lo otro.

5. Y HABLANDO DE PALABRUJAS. TENGA LA BONDAD DE DECIRNOS ¿CÓMO NACIÓ ESTA OBRA IMPORTANTE DE LA LÍRICA ECUATORIANA Y LATINOMERICANA?

Bueno no sé si latinoamericana. El asunto es que las palabrujas nacieron de mis lecturas también de María Elena Walsh, de Jairo Aníbal Niño, de Antonio Orlando Rodríguez que me enseñaron que la palabra tenía la capacidad de ser moldeada como si moldeáramos la plastilina y a partir de romper ese celofán que muchas veces tenía yo frente a mí y abrirse un nuevo horizonte comencé entonces a explorar posibilidades de escribir un tipo de poesía diferente, diferente para lo que se estaba escribiendo en el país y lo que se sigue escribiendo en el país en realidad, algo que a mí me satisficiera de una forma completa y entonces ahí se fueron haciendo poco a poco esos poemas y al final resultaron que se convirtieron en un libro. Después continúe con lo de Kikirimiau, igual, y ahí seguimos escribiendo poesía para niños. Estoy esperando que salga un libro que se llama “Te quiero muuu dijo la vaca” con la editorial Norma y entonces ese sería mi tercer poemario para niños.

6. DE LOS VEINTE Y DOS POEMAS QUE LA CONFORMAN ¿CUÁLES SON LOS DE MAYOR AGRADO Y POR QUÉ?

El que siempre leyó a los chicos es En verdad en verdad, es un texto así muy, muy jocoso, donde introduzco algunos personajes como Pinocho, Mambrú, la bella durmiente, el príncipe azul, la bruja, etc., el patito feo y hay un poema que les gusta mucho a los padres, que es un poema escrito en realidad para ellos y se llama Soy: “Soy tan libre/ como una página en blanco/ tan sueño / como la espesa niebla/ que besa los parques/” y tatatá sigue “pero creo/ que no lo sabes/ porque me miras/ como si solo fuera tu hijo” porque a veces los padres pierden, perdemos la dimensión de lo que tenemos delante y creemos que son nuestros hijos pero ese niño no son nuestros hijos, son circunstancialmente nuestros niños, biológicamente posiblemente, pero ellos son mucho más que nuestros hijos, esos seres que volarán con sus propias alas y esos seres que tendrán a su vez hijos e

hijos generación tras generación y serán los abuelos, bisabuelos, seres que les evocarán con cariño, con ternura o con rabia, no se sabe pero digamos que ellos son mundos aparte respecto de nuestro y no sabremos hasta qué punto es así. Uno que me gusta muchísimo es el que dediqué a mi hijo Alejandro, *Preguntas*, y mi profesora me enseña a usar el punto y coma y mi hijo era realmente así. Ahora ya es un muchacho de veinte y cuatro años. Este que dediqué a mis cuatro hijos que es Adivina, adivinador y que tenía toda la intencionalidad de ser eso, una revelación de que en el fondo todos somos dioses o hijos de Dios y que en el fondo todos somos hermanos. Entonces lo que no he querido es hacer de mi poesía un pretexto para decirles tienen que ser buenos, lavarse los dientes, ser obedientes, obedecerle al papi y al mami, este... ustedes tienen que sembrar arbolitos, tienen que preservar el planeta, o sea, no he querido ponerme a hacer pedagogía disfrazada de poesía porque eso es precisamente mucho de lo que se ha estado haciendo ahora, no de ahora, desde siempre. Así que sería bueno, quienes se quieran dedicar a la literatura infantil lo piensen bien, piensen en no disfrazar sus textos de pretextos.

7. ¿ESTÁN PRESENTES LOS CUENTOS DE HADAS Y OTRAS OBRAS EN SU OBRA PALABRUJAS ¿CUÁL DE MANERA ESPECIAL DETERMINÓ ALGUNOS TEXTOS?

No ninguno de manera especial.

8. ¿ES MÁS IMPORTANTE PARA USTED EL CONTENIDO O LA FORMA A LA HORA DE ESCRIBIR POESÍA INFANTIL?

Es que no existe una separación. Solamente en nuestra mente podemos decir que hay contenido y forma. Entonces por ejemplo cómo separar la imagen de una persona, el rostro de una persona de cómo suena su voz, de cómo mira, de cómo gesticula, de cómo camina, de cómo cruza las piernas, de cómo dice ciertas interjecciones. ¿Cómo separar lo uno de lo otro? Cómo decir este es el contenido y este es el continente, o este es digamos la manifestación y este el origen de la manifestación. No se puede. Entonces cuando uno aborda la literatura en general no solo la poesía tiene que estar consciente de que digamos el contexto ideológico que viene con... tiene que tener una relación con la forma, es decir, cuando yo imagino una canción que estoy escribiendo la tengo que imaginarla con la música que va surgiendo. Entonces sin esa música, esa letra no sería posible y sin esa letra esa música no sería posible, es decir los dos son uno solo en general. Pero los estudios de la literatura siempre hablan de esas separaciones porque les cuesta menos trabajo entender lo que no es entendible.

9. DISTINGUIDO EDGAR ¿CÓMO DEFINE EDGAR ALLAN GARCÍA A UN NIÑO?

Bueno un niño es ese ser que está descubriendo el mundo. En ese sentido está en la misma posición que un extraterrestre o un ser interdimensional que ha llegado a nuestra dimensión a nuestro planeta y para quien los códigos que manejamos que a nosotros nos parece normal, cotidiano, ordinario, repetitivo, que sé yo, para ellos es siempre fantástico, extraordinario, nuevo, renovador, atemorizador. Entonces ellos con las fallas que tenemos los adultos al criarlos, con las infinitas oscuridades y errores que tiene la sociedad nuestra para formarlos, tratan de proteger su espacio, su capacidad para fantasear y volar pero muchas veces insistimos los adultos en cortarles las alas, en decirles que la montaña no puede ser lila o no puede ser roja, que tiene que ser verde; que esa vaca tiene que tener cuatro patas y no ocho; que las hormigas no pueden volar, en fin, es decir, somos los adultos los enemigos por un lado de los niños en muchos sentidos y no lo hacemos de mala voluntad es que también los adultos que nos criaron hicieron lo mismo con nosotros y no entendían o no podían

entender hasta qué punto un niño es un potencial infinito realmente es la flecha que acaba de ser lanzada y no sabemos hasta dónde va a llegar.

10. UNA PENÚLTIMA INQUIETUD. SU ILUSTRADOR ES EL PRIMER LECTOR DE SUS POEMAS. ¿CÓMO MIRA LA ILUSTRACIÓN DE SUS POEMAS, LA INTERPRETACIÓN DE SU POEMAS?

Bueno en general he tenido suerte con los ilustradores; pero yo no los contrato ni los supervigilo ni nada por el estilo. Es decir la editorial se encarga de conseguir el ilustrador y el ilustrador pues hace su trabajo. Hay ilustraciones que me gustan más que otras, hay cosas que me parecen mucho más adecuados para mis textos y otras no, pero sobre eso yo no tengo prácticamente nada que ver.

11. UNA ÚLTIMA INQUIETUD Y MUY IMPORTANTE ¿QUÉ PIENSA EDGAR ALLAN GARCÍA DE EDGAR ALLAN GARCÍA?

Bueno yo creo que a Edgar Allan García se le dio un talento que lo ha sabido utilizar para crear historias y para tejer poemas; que Edgar Allan García ha tenido la suficiente fuerza como para insistir en su sueño de escribir y no se ha dejado vencer ni por el miedo a morirse de hambre, ni por las primeras críticas a sus trabajos; y Edgar Allan García es un ser que posiblemente no sea ni siquiera humano como muchos de los que están por aquí y que tiene alas propias, tiene ganas de volar con esas alas y lo está haciendo de la mejor manera posible y la literatura para él ha sido primero una terapia; segundo una forma de volver a su propia esencia y tercero una forma de comunicarse desde una profundidad que no habría logrado de otra manera con los otros seres que le rodean.