

# La polifonía dramática en *El Tránsito de Fuego* de Eunice Odio

Adriano Corrales Arias



**PALABRAS CLAVE:**

dialogía, heteroglosia,  
estructura dramática,  
polisemia, puesta en escena.

**KEY WORDS:**

dialogy, heteroglotism,  
polysemic, dramatic structure,  
staging.

## Resumen

A partir de los conceptos de “dialogía” y “heteroglosia” del estudioso ruso Mijail Bajtin (Oreol, Rusia 1895-1975), o de “El Círculo Bajtin”, como denomina Iris Zavala a sus colaboradores ante la ambigüedad de autoría de los textos bajtinianos, se realiza el análisis del poemario “El tránsito de fuego”, mediante el que se demuestra que su estructura dramática es polisémica y por tanto su argumento bidireccional, frente a la crítica tradicional (monológica) que lo ubica como un texto religioso o de orientación religiosa dentro de la doxa judeocristiana. En la “puesta en escena” de “El tránsito de fuego” se evidencia el carácter dialógico al estar desplegado en un diálogo dramático permanente, en el que las voces de la colectividad (la voz ajena) construyen y desconstruyen la creación poética.

## Abstract

Based on the concepts of “dialogy” and “heteroglotism” written by the Russian researcher Mikhail Bakhtin (Oreol, Russia 1895-1975), or by the “Bakhtin Circle”, as Iris Zavala calls them collaborators due to the ambiguity of authorship of the Bakhtinian texts. An analysis of the book of poetry “El tránsito de fuego”, by Eunice Odio, is carried out in order to demonstrate that its structure is dramatic and polysemic; therefore, its plot is two-fold, contrary to the traditional view that such plot is monological, which places it within the realm of a religious text or a text of religious orientation inserted in Judeochristian doxology. In the “staging” of “El tránsito de fuego” a dialogical trait is evident in the development of an ever-present dramatic dialogue in which the voices of the collectivity (the voices of others) construct and deconstruct the poetic creation.

## PROLEGÓMENOS

La producción poética de Eunice Odio (1919-1974) ha despertado un interés inusitado en los últimos años. Luego de un largo período de silencio en la crítica y la academia costarricenses, se despeja, cada vez más, la perplejidad y fluctuación causadas por su voluntaria ausencia del país, y se reconsidera y re-valora su obra como una de las más sólidas de nuestra historia literaria. Su poesía ha sido estudiada desde diversas ópticas. Además de un profuso material hemerográfico y del pionero rescate y estudio del poeta venezolano Juan Liscano, quien editó la primera antología (1975), están los enjundiosos acercamientos historiográficos de Mario A. Esquivel Tovar (1983) y teóricos de Rima de Vallbona en su narrativa (1980), y Peggy Von Mayer en su poesía (1987-1996).

Hace cinco años el Dr. Jorge Chen y la profesora Rima de Vallbona, invitaron a una serie de académicos latinoamericanos a reflexionar sobre la poesía de Eunice Odio, Fruto de ese esfuerzo son 15 trabajos sobre su poesía y su narrativa con investigadores de diversas nacionalidades, titulado *La palabra innumerable: Eunice Odio ante la crítica* (Rodríguez: 2000) y publicado por la Editorial de la Universidad de Costa Rica y el Instituto Literario y Cultural Hispanoamericano (2001). Entre ellos, cabe destacar, que cinco se dedican al análisis de *El tránsito de fuego* desde diferentes perspectivas teóricas, problematizando, básicamente,

las relaciones entre filosofía y poesía.

Conscientes de ese vivo interés, ya no solo de la crítica nacional sino americana y de más allá, nos interesa contribuir un poco al develamiento de la poesía de Eunice Odio, tratando de acercarnos al monumental poemario *El Tránsito de fuego* (finalizado en 1954 y publicado en El Salvador en 1957) desde la perspectiva bajtiniana de la *polifonía* y la *heteroglosia*. Es ésta una obra eminentemente conceptual - metafísica tal y como la considera la crítica tradicional - con prefiguraciones míticas, por tanto compleja en la polisemia y plurivalencia de sus imágenes y sus envolventes metáforas, acentuadas por su magnífica adjetivación y su disposición espacial. Su estructura interna está signada por la interacción de variadas voces que le otorgan la atmósfera, ya no de una sinfonía, intentando la analogía con las producciones musicales, sino de una cantata. Para ser más exactos: de una puesta en escena. En ese sentido intentaremos dialogar, sobre todo, con la lectura que hace Peggy Von Mayer y su "interpretación semántica", la cual considero monológica en tanto presupuesto (a priori) que fuerza el texto poético (discurso) para ser leído como religioso, o de orientación religiosa.

El punto de arranque de Mijail Bajtin (Oreol, Rusia 1895-1975), o de *El Círculo Bajtin*, como denomina Iris Zavala a sus colaboradores ante la ambigüedad de autoría de los textos bajtinianos, "es el contenido conceptual y

el complejo entramado espiritual de la *dialogía* mediante la cual estructura una nueva imagen del ser humano" (Zavala: 1991, 40). Se trata de la naturaleza dialógica de la conciencia (la alteridad y la pluralidad - los "ojos del otro o ve con los ojos del otro"- de "la voz interna") y de la vida social ("la voz externa"). Desde el terreno de la dialogía se plantea el discurso poético, el discurso narrativo y los problemas de autor, narrador, memoria del género y sus raíces en la épica, la sátira menipea y la tradición carnavalesca. La palabra siempre es *polifónica* y *pluriacentuada* porque el enunciado es por naturaleza de origen social. Es un enfoque totalizador que plantea el papel activo del "otro" en el proceso de la comunicación discursiva. Se trata de una "poética social", o de la *heteroglosia* como lucha ideológica dentro del lenguaje concebido como una red donde los protagonistas se disputan la legitimidad de las palabras.

Para el análisis nos interesa el "discurso interior", dejando constancia, claro está, de su necesario diálogo con el "exterior", pero sin desplegar esa interacción verbal con otros textos, o con su contexto, debido a los límites que nos impone este breve ensayo introductorio, por ello necesariamente incompleto. Captar la dialogía (la poliglosia, la heteroglosia) significa desafiar un lenguaje único. La dialogía es un andamiaje de interacción y parte de una discusión ideológica a gran escala. Ese diálogo es lo que le confiere materialidad a un poema, o a una novela. En un tex-

to se encuentran las "voces ajenas" de textos pasados y futuros. En ese sentido concebimos la "obra abierta", como lo señala Umberto Eco, y por ello consideramos este trabajo como un modesto acercamiento a una investigación que deberá profundizarse en el futuro.

## ACERCA DE LA POESÍA DE EUNICE ODIO

Ya casi nadie discute que *El Tránsito de fuego* sea el mejor libro de la poeta y uno de los mayores logros de la lírica americana y de las letras españolas del siglo XX. Obviamente sus dos anteriores libros, *Los elementos terrestres* y *Zona en territorio del alba*, son importantes elaboraciones poéticas, si se toma en consideración la juventud de Eunice en el momento de escribirlos. Especialmente *Los elementos terrestres*, que anticipa esa gran aventura creadora de *El Tránsito de fuego*, pues allí se incuban el argumento y la estructura de éste. Las imágenes insólitas y la metaforización arriesgada, a veces se deslizan por un surrealismo propio y sugerente, premonitorio de la amplitud de registros de *El Tránsito de fuego*. La adjetivación es certera y fundamental. Incluso la versificación será la misma: endecasílabos y alejandrinos conjugados con versos libres eludiendo rimas y asonancias.

*Los elementos terrestres* es un canto a la incesante búsqueda del amado que siempre retorna, pero para alejarse nuevamente. La presencia bíblica es patente, al igual que la presencia de los clásicos grecolatinos, lo

que nos indica la sólida formación literaria de Eunice a temprana edad. Recordemos que este libro lo escribió cuando contaba con 23 ó 24 años. Se respira un erotismo delicado y un ansia de posesión ecuménica. La sublimación de la maternidad en la creación poética potenciará, de alguna manera, la sinfonía y potente cantata de *El Tránsito de fuego*.

Este poemario es la lucha denodada del creador por arrebatarse el fuego, no ya a los dioses, sino a sí mismo invocándose desde su nacimiento, para entregarlo a los demás. Ese fuego/palabra, o ese juego de voces, es la emanación primordial que hacen posibles la comunidad y el mundo. La palabra es un objeto, una tecnología diríamos hoy, que objetiviza la realidad en tanto la poetiza, de allí su necesidad de adjetivar con el elemento justo a manera de síntesis para no abundar en elementos simbólicos. A través de la palabra somos, nos posibilitamos, pero, además, dialogamos con los otros, nuestros antepasados y nuestros descendientes. Sin la palabra dejaremos de ser. Desaparecemos. Por ello la muerte, en la cosmogonía de Eunice Odio, es la ausencia de palabras: el silencio, el vacío.

En esa posición, la búsqueda interior y solitaria de Eunice por el arduo camino de la palabra, nos deja infinitas enseñanzas. La principal es su acendrada postura ética respecto de la creación artística (que se profundiza en sus últimos diez años de vida en la soledad de su apartamento en la Calle



Neva del DF, en México), la cual nos sugiere y propone que, para llegar a concebirse como poeta, primero se debe ser humano, y un buen ser humano: *"Se puede decir que lo único que quiero en este mundo, es realizarme humanamente, para lograr realizarme en la poesía tal como la entiendo"* (Liscano: 1975, 87-88).

Dicho con otras palabras: el poeta solamente puede realizarse imbuido en la humanidad, sabiéndose prójimo de todos los hombres y padeciendo sus fracasos y sus dolores más profundos, así como sus triunfos y sus días felices. *"El poeta anda buscando a Dios y sólo lo encuentra en el fondo de todos los hombres. Y sólo es poeta cuando sabe lo de todos los hombres posibles; y lo sabe sólo cuando los ama*

*inmensa y apasionadamente. 'El amor es el perfecto conocimiento' creo que así dijo Da Vinci. Pero no puede amarlos desde lejos"* (Ibíd., 84).

La poeta tenía muy clara su misión como creadora y dadora de vida a través de la palabra. Por eso insiste en la humildad que ha de tener el poeta ante la egolatría mundana, o la búsqueda de un nirvana personal que aísla al creador de su sociedad. *"Los poetas tenemos que ser más humildes y sacrificar ESO; detenernos menos en nosotros y mirar atentamente todo lo que nos circunda... Si el Nirvana está en el camino de la poesía, el poeta lo halla sin buscarlo"* (Ibíd., 90).

Para contagiarnos de humanidad debemos estar atentos, vigilantes. Convertirnos

en un combatiente cotidiano alerta ante las cosas visibles e invisibles. En un guerrero de la luz. Solamente así podremos sintonizar la *"Gran Balada"* del mundo. Y eso exactamente fue Eunice: una guerrera de amor como su Miguel Arcángel, personaje tutelar del último tramo de su vida. Más aún: una vidente que, como el poeta inglés William Blake (1757-1827), podía escuchar "las otras voces", percibir el cosmos desde su ventana, la otra luz de su lámpara, el renacer de la vida en las legumbres y verduras conservadas en su refrigeradora. Y todo ello con mucho amor, con apasionado amor por los hombres. Por eso sin saberlo, o tal vez teniendo plena conciencia de ello, trocó su apellido en su contrario como bien lo saben los gnósticos o los herméticos: Eunice Amor.



LA LECTURA RELIGIOSA  
(MONOLÓGICA) DE *El*  
*TRÁNSITO DE FUEGO*

Dividido en cuatro partes, este libro es un hito en la poesía americana. Algunos, como Juan Liscano, lo han comparado con *El paraíso perdido* (Liscano: 1975, 36). Su formato dramático y polifónico, que recuerda en mucho la tragedia griega con sus personajes y el coro, está repleto de historia, mitología, antropología, magia, esoterismo y metafísica. Es el intento de poetizar la génesis poética, o la empresa creativa del poeta, en un mundo que al final lo excluye. El poeta (Ión) se crea a sí mismo al decirse, mientras crea a los demás con el verbo. De ese modo, el creador es un proyecto de sí mismo en su propia poesía. Dicho de otra manera, la poesía es el *potens* que posibilita la parición, el autoengendramiento, del poeta a través de la palabra. Dialéctica de la creación, o mejor dicho, *dialogía* de la creación, para utilizar el término de Mijail Bajtin.

No es difícil encontrar en el texto odiano, los intertextos, o genotextos, de *El Génesis* bíblico, *El Paraíso perdido* de John Milton (1608-1674), como ya se ha señalado, y de otras cosmogonías orientales y precolombinas, donde el "Logos" (la palabra), que se encarna posteriormente en un ser que nos trae "la buena nueva" (Jesucristo en la tradición judeocristiana), crea al hombre y a las cosas ordenando el caos primigenio. Incluso podríamos recordar las tesis creacionistas del poeta francés Pierre Reverdy (1889-1960) y el



chileno Vicente Huidobro (1893-1948), quien afirmaba que "el poeta es un pequeño dios" ("Adán", 1916: Céspedes: 1976). Esta última, según mi criterio, es la más cercana a la concepción del Poeta creador (Ión) que nos presenta y elabora el hablante lírico de *El Tránsito de Fuego*, además de la utiliza-

ción de un "escenario" con tendencia a lo geométrico, como un misterioso prisma o un espacio multidimensional. Habrá que colocar en situación de diálogo, en su momento, a *El Tránsito de Fuego* con *Altazor* (1931).

Para Peggy Von Mayer (1996, 22-23) el poema está basado, o inspirado, en el

*Prólogo al Evangelio de San Juan*. Lo mismo sugiere Cida Chase en el libro compilado por Jorge Chen y Rima de Vallbona (Rodríguez: 2000). La investigadora costarricense distingue tres secuencias básicas: "el Ser crístico, que define el carácter divino del Dios-verbo; el hacer, que habla de la creación del mundo

y los seres con sólo el poder de la Palabra; y el repudio, ya que Dios se encarnó y habitó entre los hombres, pero éstos no lo conocieron" (Ibid: 23). El texto de Juan indica que antes de crearse ninguna cosa el "Logos" era ya junto a Dios, y era él mismo y Dios, por lo que es un concepto atemporal, pre-existente.

De esa manera Von Mayer establece un paralelismo entre Jesús-Cristo e Ión, pero no haciendo dialogar los textos sino insinuando sus similitudes al subrayar que Cristo es un "ser histórico y divino" (sic) mientras que Ión un "ente ficcional". Sin entrar a discutir esas afirmaciones, la propuesta de Von Mayer no deja de ser interesante, pero lo sería más si concibiera el *Prólogo del Evangelio de San Juan* como genotexto de *El Tránsito de Fuego*, y no como un texto divino, el primero, y como "estatuto autónomo e independiente", el segundo, obviando la dialogía entre los textos; es decir, no considera ni especifica el diálogo que la poetisa establece con ese posible texto "divino" y la necesaria heteroglosia o polifonía que nos permite escuchar el rumor de las voces anteriores y de las utopías latentes. Recordemos que para Bajtin la historia es un diálogo de voces y el sujeto una "intersección" de voces (Voloshinov-Zavala: 1992,17).

En el poema de Eunice, Ión es la palabra hecha carne, la cual se autogesta al decirse ("*Proyecto de mí mismo*"); en otros términos, es la metáfora del Poeta-Dios que se autogenera y se autoengendra a partir de

su propia palabra: digo ergo soy, y soy porque digo. Ión es la acción de *El verbo*. El es su propio padre, su hijo y su abuelo, *la verdadera identidad del Uno* (Odio: III Tomo, 73), creador de hombres y cosas con solo nombrarlas. Ciertamente los atributos de Ión son los de un dios: eterno, omnipresente, luminoso, trinitario, infinito. Los mismos involucran sentidos que expresan verticalidad, ascensión, infinitud, planos simbólicos de la divinidad donde el espacio cosmogónico es inconmensurable, infinito. Pero Ión es el Poeta, el creador por antonomasia, no un dios, por eso *El Verbo* es lo humano, lo terrestre. Su palabra es sagrada (mágica) y crea porque es dadora de vida, y destruye porque el verbo es lo primordial (por eso le "perdona" la vida a Dédalo). De esa manera el Poeta en posesión de *El Verbo* es el mediador entre Dios y los hombres, así como el lenguaje es el mediador entre el sujeto y el objeto.

Ión a su vez funda un Templo (en realidad tres: el primero de piedra confiado a Archos (en griego fundador o constructor), pero los hombres no están preparados aún para él; el segundo descrito como una catedral gótica, del "art goth", argot, que es como una cábala hablada (donde las analogías entre voz y creación, voces-diálogo creativo, así como cuerpo-templo donde el lenguaje es la mediación, son harto sugerentes) pero la muerte se instala en el templo y por eso Ión ordena demolerlo; por ello se construye el tercero, el "templo cósmico", la Catedral, mediante el sacrificio, o la palingenesis,

como en el mito de el eterno retorno según Mircea Eliade (citado por Von Mayer), donde la muerte precede a la vida, es decir, constituye una comunidad, erige un espacio para comunicarse con lo sagrado, analogía de la institución de la iglesia cristiana, según Von Mayer. Esa fundación de la Catedral se celebrará con una gran fiesta donde se convoca "*apenas los que tengan la lengua innumerable...los que no tienen fruto que viva por su boca (...) esos no vendrán*" (Odio: II tomo, 251-252).

Al final del poema viene el repudio porque los hombres, siquiera sus hermanos o la madre, no reconocen en Ión al creador de todos, al constructor del templo, al dador de vida. Es condenado a salir de la ciudad *Apátrida* y desnudo, / *sin rostro y sin consuelo...* (Odio: II tomo 388). Ión se aleja entonces del ámbito humano pero su obra, como el mismo poema de Eunice Odio, permanece abierto a posibles lecturas pues no da por concluida la actividad de Ión, sino que la deja en suspenso, latente, *Vigilando, / velando / a las puertas de la tierra.* (Odio: II tomo, 392).

#### LA POLIFONÍA DRAMÁTICA EN *EL TRÁNSITO DE FUEGO*

Como lo hemos expuesto, la estructura del texto odiano es dramática, o sea, el poema está concebido como un texto para ser representado, puesto en escena, pues tiene todos los ingredientes formales de la dramaturgia: diálogos, personajes, conflictos, coros (como en el drama antiguo griego o el misterio medieval). En ese sentido lo

interpretamos como un poema dramático, o como una puesta en verso del drama humano del poeta, para ser más exactos. Esa estructura, ya de por sí, nos ofrece una forma dialógica por excelencia, pues el entramado de voces es el soporte sobre el cual se despliegan la trama y el argumento como fuerza poética del texto: el poema es un diálogo de variadas voces, una polifonía semejante a la cantata, o a la ópera, si se prefiere.

El personaje central del poema es Ión, el Poeta, que podría ser "la sustancia electrolítica, el rapsoda del diálogo platónico o una representación de la misma poeta", según Humberto Díaz-Casanueva (Liscano: 1975, 10), quien no solamente se autoengendra y da vida a los demás personajes, sino que también se inmola o se sacrifica para perpetuar esa vida y su obra (la Catedral). En mucho, Ión es el dramaturgo y el director de escena al mismo tiempo: él "crea" sus personajes y dispone de ellos desplegándolos y pluriacentuándolos de acuerdo con su interés e intención dramática. De él surgen otros personajes simbólicos o alegóricos como Dédalo (alter ego de Ión), El Guardián, el Caballo, la Abeja, la Expansión, la Altura, Arkhos, Odón (evoca a Odín, divinidad escandinava) Om (tradición mística hindú: mantra sagrado con el cual, a partir de su repetición, se logra el trance y la revelación), Tiara, La Madre, Shed, Efrít, Beherít (de evidentes resonancias bíblicas), Thaumá, Orfón (¿de Orfeo?) Hibrys, Elíado, Erebos, Demón, Logos, Cerberus (de

resonancias grecolatinas) y cantidad de personajes “menores” como “los hombres”, “los hermanos”, y siempre el Coro como respuesta de grupo a los personajes que interactúan.

Como hemos visto los nombres de los personajes - casi todos ideados por la autora a partir de otros personajes arquetípicos, mitológicos o alegóricos, o reminiscencias de ellos - proceden de formaciones discursivas de diversa procedencia cultural, lo que los configura como una “totalidad humana”, o “humanidad abstracta”, arquetípica, claro está. Ello amplifica mucho más la *dialogía* del texto y nos enfrenta a una polivalencia de voces procedentes de variadas tradiciones culturales, algunas de ellas disímiles, lo que, sin duda, lo enriquece mucho más y le otorga una perspectiva plural e intertextual más amplia ante la lectura religiosa (judeocristiana) unívoca, y por tanto monológica, de Von Mayer.

El diálogo es el elemento fundador y fundamental de la trama poética. Sin diálogo, sin alternancia de voces, no hay poema posible. Y solamente desde, y con esa *dialogía*, se puede intentar, construir y asumir el Gran Poema (la Catedral), aunque los hombres no lo reconozcan y se burlen, desconozcan y exilien al Poeta (lo que nos recuerda el poema del poeta francés Charles Baudelaire (1821-1867) *El Albatros*). Porque el Poeta sabe que sin los otros, sin la “voz ajena”, es imposible construir y ensanchar el Poema. La creación poética, al igual que la producción

escénica, se proyecta, así, de manera colectiva: son las voces de todos las que hacen posible al texto y su *puesta en manifiesto* (*aktualisace, foregrounding*: Mukarovsky) o *en texto* (Culler, 1993).

En la concepción de la poetisa el hombre es un ser inacabado, entre vísceras, líquidos y sueños, es un “ángel inválido”. Para restituirlo hay que darle la otra mitad: la palabra. Es con la palabra, o a partir y a través de la palabra, que se crea y se potencia al hombre; por esa razón, la acción dramática en el poema es despersonalizada, e insuflada por la dinámica propia de la palabra y no por acciones espacio-temporales. Dicho de otra manera, los personajes “actúan” con su verbo, a partir de y con sus propias palabras; la dinámica escénica descansa sobre las palabras y no sobre las acciones físicas. La performatividad está en el discurso mismo, es la palabra en acto donde los actos preformativos encuentran su razón de ser. De allí la preeminencia de diálogos animados o de formas monologales ante los recitativos, especialmente de Ion (*Proyecto de mí mismo*). Los personajes discuten, se confiesan, se identifican, exponen ideas y sentimientos trascendentes y describen las obras y los sucesos a partir y a través del diálogo. Como en el mejor teatro, el carácter de los personajes se define y se colige en los mismos diálogos.

La relación de *El Tránsito de fuego* con el teatro, no solamente le otorga cierta intriga y componente conflictivo-dramático al texto, sino que, por ello mismo,

lo coloca al margen de otras producciones poéticas de su época como *Trilce* (1922) de César Vallejo, *Residencia en la tierra* (1925-1931) y *Canto general* (1950) de Pablo Neruda, o *Altazor* (1931) de Vicente Huidobro, a pesar de sus cercanías, pero también de sus diferencias en tanto proyectos estéticos desde la poesía. El argumento, en ese sentido, posee mayor coherencia y va ganando en intensidad desde el prólogo donde ya el elemento constructor es el diálogo con la aparición, hacia el final, de Airo y Aira, conjuntamente con el Coro (*Infancia de los padres*). Luego viene la fábula de la Abeja donde aparece Ion que interactúa con El Guardián, La Expansión, Dardo y la Abeja. En la segunda parte (*Proyecto de mí mismo*) Ion se nace a sí mismo e inicia su acción creadora. La tercera parte (*Proyecto de los frutos y Sueños contrarios*) refiere los actos de la creación. Cumplidas las obras de los creadores (así en plural) viene la celebración dionisiaca (*La alegría de los creadores*) ante la derrota de lo invisible, de la muerte, que adquiere un carácter dramático contrapuntístico sui generis: el cadáver es llevado por cuatro hombres nocturnos a la acción de regresarle la vida. Como señala Juan Liscano (1975, 44), es patente aquí la proximidad con el teatro surrealista de Federico García Lorca, no solo por la presencia de la muerte, sino por la forma intensa y monologante de los diálogos, en los que cada parlante persigue el hilo de una visión onírica. Además, en algunas escenas hay actos de magia

propiciatoria que recuerdan al García Lorca haciendo uso de los ritos populares de encantamiento.

Finalmente las tres últimas partes de la *Alegría de los creadores* muestran el regreso de Ion al hogar donde sufre el repudio de los hermanos, el exilio interior y cumple el sino del aislamiento, de la negación por parte de quienes dignificó con su gestión creadora. Se cierra así el poema, en forma de círculo (acá lleva razón Von Mayer al señalar la presencia del mito de *El eterno retorno*) al volver sobre los temas del principio (cantos al desterrado, al apátrida, regreso al origen) la gesta triunfante de Ion (el Poeta), héroe solar y terrenal al mismo tiempo. Justamente esa circularidad le otorga al poema una apertura que lo diferencia de la linealidad “histórica” de la vida de Jesús-Cristo según el Evangelio de San Juan. La génesis, el hacer y el rechazo de los hombres hasta su resurrección, es, como en la épica, ahistórica, atemporal, por su carácter de infinitud, de eternidad “hasta el fin de los tiempos”. *El tránsito de fuego* deja abierta la posibilidad al eterno retorno del Poeta-Creador para dignificar la vida de los hombres con su labor (en el sentido que le da Nietzsche a Heráclito: todo cambia y regresa), la cual siempre será considerada como trabajo de todos, porque, a pesar de la vigilante soledad del poeta, la poesía se engendra con las “voces ajenas”.

#### A MANERA DE CONCLUSIÓN

Uno estaría tentado a identificar el texto (discurso)



de *El tránsito de fuego* con la agitada y trágica vida de Eunice Odio, en tanto que buscaba a Dios "en el fondo de todos los hombres". Ella misma encarna a Ion como creadora que es repudiada por los hombres, por ello se exilia y se "sacrifica" en ínglima vigilia. Pero, más allá de la casualidad, o de los designios teosóficos que la poetisa practicaba consciente y constantemente, la vida de la autora no nos autoriza para interpretar su obra, a pesar de que ella misma dio testimonio de la intención de la misma, alejada de una visión religiosa tradicional: "Se puede decir que lo único que quiero en este mundo, es realizarme humanamente, para lograr realizarme en la poesía tal como la entiendo".

Nos interesa más bien señalar la arquitectura polifónica de *El tránsito de fuego*, poemario que supera en mucho las lecturas tradicionales y monológicas que pretenden encasillarlo en la doxa judeocristiana, sustrayendo sus posibilidades refractarias y de difracción de la realidad social, cultural e histórica en diálogo constante con el texto. La interpretación semántica de Peggy Von Mayer (y de Cida Chase) es nominalista porque concibe el lenguaje como reflejo divino. El (feno)texto de Eunice Odio está "contaminado" por el discurso bíblico (el genotexto), pero su propuesta ideológica (condiciones de posibilidad) va más allá de la diégesis del mismo. La poetisa debate con su entorno a nombre de la libertad artística. Recordemos que llevó adelante una aguda polémica con los intelectuales

de izquierda y contra el marxismo militante, por considerar que se limitaba la libertad del creador artístico. En ese sentido su propuesta es una concepción idealista (metafísica) de la estética (un neoplatonismo frente al marxismo que se desarrollaba en Centroamérica, tal y como lo detalla Rafael Lara Martínez), la cual debía tener una dimensión aurática como lo sugería Walter Benjamin y como lo apunta Francisco Rodríguez en su texto (2000). Frente a aquella interpretación ideológica proponemos, además, la comprensión ideológica como una descripción de la coherencia interna de la estructura.

En esa perspectiva, y a contrapelo de la intención de la autora, nos interesa subrayar la capacidad refractaria y connotativa (la polisemia, la bidireccionalidad) de la palabra al poner el texto en escena. En *El tránsito de fuego* se evidencia su carácter dialógico al estar desplegado en un diálogo dramático permanente donde las voces de la colectividad (*la voz ajena*) construyen y desconstruyen la creación poética. Frente a la univocidad ideológica (religiosa) la poesía contrapone la polisemia estética. Por eso la palabra es pluriacentuada, multiacentuada, en el diálogo de todos que constituye y restituye el diálogo social. El sujeto así, se torna colectivo, porque como lo plantea Bajtin, la conciencia es diálogo. El fundamento de la poesía es la polifonía.

#### BIBLIOGRAFÍA

Céspedes, Mario (Prólogo, selección y notas). 1976. *Vicente Huidobro*. San José:

Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, Departamento de Publicaciones.

Culler, Jonathan. 1993. "La literaridad". En: Marc Angenot et al. *Teoría Literaria*. México: Siglo XXI.

Esquivel, Mario (Presentación notas y selección). 1983. *Eunice Odio en Guatemala*. San José: Instituto del Libro, Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.

Liscano, Juan (Compilador). 1975. *Eunice Odio. Antología. Rescate de un gran poeta*. Caracas: Monte Ávila Editores, C.A..

Rodríguez Cascante, Francisco. 2000. *La palabra innumerable de Eunice Odio*. San José: Boletín informativo CIRCA No. 25-26. CIICLA, Universidad de Costa Rica, enero-diciembre.

Vallbona, Rima de (Selección y notas). 1980. *La obra en prosa de Eunice Odio*. San José: Editorial Costa Rica.

Von Mayer, Peggy. 1987. *El tránsito de fuego: hacia una descodificación biisotópica*. Tesis para optar por el grado de Licenciada en Filología Española. San José: Universidad de Costa Rica.

----- (Editora). 1996. *Eunice Odio. Obras completas*. San José: Editorial de la Universidad

de Costa Rica y Editorial de la Universidad Nacional.

Voloshinov, Valentin N (Prólogo de Iris Zavala). 1992. *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial S.A.

Zavala, Iris. 1991. *La posmodernidad y Mijail Bajtin. Una poética dialógica*. Madrid: Espasa Calpé

