

**ESTUDIOS
DE LIRICA
CONTEMPORANEA**

4

Año 1990



Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata

ESTUDIOS

INVESTIGACIONES

**ESTUDIOS
DE LIRICA
CONTEMPORANEA**

Nº 4

Año 1990

Comité Editorial:

Prof. Julio Morán

Dra. Noemí Girbal de Blacha

Prof. José Luis de Diego

Prof. Andrea Cucatto

Srta. Adriana García

Diseño de Tapa:
Arq. Rubén Puente
Arq. Adriana Romero

Esta publicación ha sido posible gracias a la colaboración prestada por la Dirección de Impresiones del Estado de la Provincia de Buenos Aires.

Para correspondencia y canje dirigirse a:

Comité Editorial:
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
Calle 48 y 6 (1900) La Plata.

FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACION

AUTORIDADES

Decano:

Dr. José Panettieri

Vicedecana:

Psic. Blanca Silvia Pena

Secretario de Asuntos Académicos:

Prof. José Luis de Diego

Consejo Académico:

Prof. Celia Agudo de Córscico

Prof. Luisa Granato

Prof. Ana Dolores Monner Sans

Prof. José María Chinchurreta

Dra. Liliana Schwartz

Prof. Ricardo Crisorio

Prof. Antonio Camou

Prof. Miguel Dalmaroni

Srta. María Julia Sannuto

Sr. Guido Sirote

Srta. María Nélica Cuenca

Sr. Roberto Orozco

Director del Departamento de Letras:

Prof. Ana Dolores Monner Sans

INDICE

- El problema del referente en el discurso lírico de Pedro Salinas
- Hugo W. Cowes -** **Pág. 5**
- Inestabilidad y reconfiguración del sujeto en los primeros
textos de Juan Gelman - Miguel Dalmaroni -** **Pág. 21**
- Trilce: Las trampas del recuerdo - Enrique Abel Foffani -** **Pág. 45**
- Un “Viaje” crítico por la obra del Oliverio Girondo
- Andrea Cucatto -** **Pág. 55**
- “La Tierra Prometida”: El sujeto en la tensión monologismo -
dialogismo - Miriam Chiani -** **Pág. 75**

EL PROBLEMA DEL REFERENTE EN EL DISCURSO LIRICO DE PEDRO SALINAS

Hugo W. Cowes

Este ensayo trata del problema del referente en "Sí, por detrás de las gentes", en "¿Por qué tienes nombres tú?" y en "Todo dice que sí" (1), como momentos de una investigación acerca del problema del referente en la obra total de Pedro Salinas.

Para circunscribir la cuestión, y concederle un imprescindible rigor conceptual, conviene anticiparle un doble marco teórico.

El primer marco apunta al momento de la historia en que Pedro Salinas escribe. Muchos estudiosos, entre ellos Hugo Friedrich (2), Marcel Raymond (3), H.R. Jauss (4), y K. Stierle (5), sostienen que la lírica posterior a Baudelaire ha hecho desaparecer, o por lo menos ha oscurecido, el referente. La teoría de la postmodernidad proyecta esta situación a todo el arte correspondiente al período modernista. Roland Barthes, concretamente, a la narrativa postrealista.

El segundo marco teórico propone una dimensión de alcance especulativo, universal. La literatura carecería de referente. Esto es lo que sostiene, entre otros, Gottlob Frege (7) y la llamada nueva crítica anglosajona: Empson, Brooks, Frye.

Paul Ricoeur (8) en cambio, y Mukarovsky (9), sostienen una posición intermedia. Para decirlo con palabras de Ricoeur: "en la obra literaria, el discurso despliega la denotación como una denotación de segundo orden, a expensas de la suspensión de la denotación de primer orden".

Iniciamos la investigación por "¡Que gran víspera el mundo!", porque presenta una situación preferencial particularmente elocuente. El discurso lírico se refiere a un referente cero, puesto que en la víspera del mundo no hay mundo. Al tratar de configurar este referente cero, el discurso crea un referente nuevo, un referente cero-uno. La tensión que se origina entre no haber mundo y haber mundo, entre no haber entes y haber entes, organiza la estructura profunda de este discurso.

El trabajo aparecerá en el número próximo de *Filología*.

En una ponencia presentada en el X Congreso Internacional de Hispanistas, hemos proyectado el problema a "Para vivir no quiero".

Allí hemos mostrado cómo el discurso lírico rechaza la realidad empírica creada por la lengua habitual, para proponer una realidad de esencia lingüística, signada por la indeterminación, tal como la nombrada por los deícticos.

"Para vivir no quiero" rechaza los entes nombrados por los nombres y afirma los entes nombrados por los pronombres.

Para distinguir con toda intensidad la operación ontológica realizada, conviene tener presente la diferente manera de referir de los nombres y de los pronombres.

No podemos intentar aquí un resumen de la teoría del pronombre. Bastará con que recordemos esta sentencia de Emile Benveniste (10): "Le 'je' ne denomine donc aucune entité lexicale". O la indicación de Ana María Barrenechea (11) de que los pronombres tienen "su modo de significación no-descriptiva" y los nombres su modo de significación descriptivo.

Los nombres se refieren a la realidad aludiendo a las notas de la realidad empírica, de la realidad extralingüística, mientras los pronombres se refieren a la realidad con notas del acto de enunciación.

El objeto interior que configuran los pronombres es un objeto de esencia lingüística.

Si esto fuera cierto, el discurso de “Para vivir no quiero” se habría identificado con las metafísicas que consideran al ser como construido con la sustancia de la lengua. Como afirma Heidegger: “Soy lo que digo”.

Este referente lingüístico es además un referente indeterminado. Cuando digo yo no digo quien habla. Cuando digo tú, no digo a quien le hablo. Sólo señalo la indicada circunstancia de la enunciación.

Benveniste insiste enérgicamente en esta condición. “¿... cómo el mismo término podría referirse indiferentemente a cualquier individuo y al mismo tiempo identificarlo en su particularidad?” (pp.161-2). Roman Jakobson (12), en cambio, recurre a una consideración de Bertrand Russel, “Para Bertrand Russel, los conmutadores, “particulares egocéntricos”, como él los llama, se definen por el hecho de que nunca nombran a más de un objeto a la vez”; (p. 11).

Esta posición de Russel responde con exactitud a la visión de la realidad del discurso lírico de Pedro Salinas.

Su referente goza de la más absoluta generalidad y de la más absoluta concreción.

*Sé que cuando te llame
entre todas las gentes
del mundo
sólo tú serás tú.*

.....
*Y vuelto ya al anónimo
eterno del desnudo.
de la piedra, del mundo.
te diré:
“Yo te quiero, soy yo”.*

Esta paradoja puede solucionarse si recurrimos a la concepción de Peirce: el pronombre es un símbolo-índice.

“Sí, por detrás de las gentes”

Nos hemos detenido en sugerir el análisis de “Para vivir no quiero” y la teoría de los pronombres, porque “Sí, por detrás de las gentes”, supone una nueva elaboración del problema de los deícticos.

El discurso propone la simple negación de la realidad. No propone ningún elemento positivo, ninguna realidad que quisiera postular.

La negatividad tiene varios grados de intensidad, y la configuración de esos grados supone una lucha dialéctica que constituye la estructura semántica.

El poema comienza con una negación concreta.

*Sí, por detrás de las gentes
te busco.
No en tu nombre, si lo dicen,
no en tu imagen, si la pintan.*

Sigue con una negación total:

Detrás, detrás, más allá

Continúa con otra negación absoluta:

Por detrás de ti te busco.

Luego una negación concreta:

No en tu espejo, no en tus letras, ni en tu alma.

Luego una negación total:

Detrás, más allá,

Luego una negación absoluta:

También detrás, más atrás de mí te busco...

Luego una negación concreta:

*..... No eres
lo que yo siento de ti.
No eres
lo que me está palpitando
con sangre mía en las venas,*

Luego una negación total:

Detrás, más allá te busco.

La última estrofa impone la imperialidad de una negación absoluta; como si las otras transiciones hubieran sido los movimientos dialécticos necesarios para llegar a esta culminación:

*Por encontrarte, dejar
de vivir en ti, y en mí,
y en los otros.
Vivir ya detrás de todo
al otro lado de todo
-por encontrarte-
como si fuese morir.*

Además de esa dialéctica de la intensidad de las negaciones, funciona una dialéctica de la calidad, de los contenidos ontológicos.

Negación de la imagen creada por la lengua y otras formas de intersubjetividad social.

*Sí, por detrás de las gentes
te busco.
No en tu nombre, si lo dicen,
no en tu imagen, si la pintan.*

Negación de la cosmovisión romántica que exalta la subjetividad, los sentimientos, el alma.

*Ni en tu alma.
.....
..... No eres
lo que siento de ti.*

Negación del cuerpo.

*No en tu espejo, no en tu letra
.....
No eres
lo que me está palpitando
con sangre mía en las venas,*

Negación pura. La negación por la negación misma.

*Detrás, detrás, más allá.
.....
Detrás, más allá,
.....
Detrás, más allá te busco.*

Por fin el discurso configura la negación absoluta, con una operación formal sobre los deícticos que se corresponde con una operación ontológica.

Por detrás de ti te busco.

.....
*También detrás, más atrás
de mí te busco.....
Por encontrarte, dejar
de vivir en ti, y en mí.*

“Para vivir no quiero” elimina la mayoría de las capas ontológicas: la mineral, la vegetal, la animal, la psicológica, la social, etc.

El referente queda así liberado. Pero todavía tiene una cierta determinación, la indicada por los pronombres, por el nivel lingüístico.

“Sí, por detrás de las gentes” elimina esa determinación, esa mínima capa de realidad, y entrega el referente a la libertad absoluta.

Esta libertad absoluta no es una creación de la exégesis, sino que aparece en el contexto. Los últimos tres versos citados pertenecen a la tercera parte del poema, que continúa de esta manera:

*Vivir ya después de todo.
al otro lado de todo
-por encontrarte-
como si fuese morir.*

La totalización aparece denotativamente indicada: “de todo”. “de todo”. Su absolutización queda configurada intertextualmente en el último verso: “como si fuese morir”.

En la muerte, aunque sea la muerte espiritual de San Juan de la Cruz, no sólo no hay nombres, y la realidad por ellos mentada. Tampoco hay deícticos, y la realidad por ellos señalada.

“Todo dice que sí” realiza la misma operación ontológica. En primer lugar el referente es eliminado por el uso y la mención de los sincategoremáticos que, como es sabido, tienen **designatum** pero no **designata**. En segundo lugar la organización de la lengua poética desrealiza los sincategoremáticos.

“¿Por qué tienes nombre tú?”

En todos los textos que hemos estudiado, la destrucción de la lengua aparece como una forma de liberación.

En "¡Qué gran víspera el mundo!" la separación de signo, significado y referente supone liberarse del pasado.

*No, el pasado era nuestro:
no tenía ni nombre.
Podíamos llamarlo
a nuestro gusto: estrella,
colibrí, teorema,
en vez de así, "pasado";
quitarle su veneno.*

Y más adelante insiste en la separación:

*Los verbos, indecisos,
te miraban los ojos
como perros fieles*

para lograr el reencuentro por voluntad del receptor:

*..... tu orden
iba a darles conciencia
súbita de su ser.*

En "Para vivir no quiero" la realización del emisor supone la eliminación de los nombres:

*enterraré los nombres,
los rótulos, la historia.*

En "Sí, por detrás de las gentes" el emisor niega el nombre del receptor para poder llegar a su ser.

No en tu nombre, si lo dicen.

En "¿Por qué tienes nombre tú?", el tema central consiste en la exigencia de la eliminación de los nombres, para llegar a una zona más profunda de la realidad.

El contenido y la forma de todo el discurso apuntan enérgicamente en ese sentido, pero la estrofa final lo dice cuasi denotativamente.

El nombre impide nuestra relación real con lo que es.

*Nombre, ¡qué puñal clavado
en medio de un pecho cándido
que sería nuestro siempre
si no fuese por el nombre!*

La estructura profunda de este texto consiste en una lucha entre tener nombre y no tener nombre. Una lucha entre la lengua y el mundo poético representado.

Esta dialéctica se mantiene en varios niveles.

Por de pronto, a nivel semántico tal como lo organizan las estrofas. No hay sólo, pues, tensión en la **inventio**, sino también en la **dispositio**.

La primera estrofa presenta la realidad tal como se da, tal como el receptor la recibe a través de la historia (Como dice en "Para vivir no quiero": "Iré rompiendo todo lo que encima me echaron desde antes de nacer"):

*¿Por qué tienes nombre tú,
día, miércoles?
¿Por qué tienes nombre tú,
tiempo, otoño?
Alegría, pena, siempre,
¿por qué tienes nombre: Amor?*

La estrofa segunda propone la realidad que desea:

*Si tu no tuvieras nombres,
yo no sabría qué era,
ni cómo, ni cuándo. Nada*

La estrofa tercera vuelve a presentar la realidad tal como se da, organizada por la lengua:

*¿Sabe el mar cómo se llama,
qué es el mar? ¿Saben los vientos
sus apellidos, del Sur
y del Norte, por encima
del puro soplo que son?*

La estrofa cuarta vuelve a proponer la realidad que desea, liberada de toda organización previa:

*Si tú no tuvieras nombre,
todo sería primero,
inicial, todo inventado
por mí,
intacto hasta el beso mío.
Gozo, amor: delicia lenta
de gozar, de amar, sin nombre.*

La última estrofa resume tectónicamente la estructura. Consta de cuatro versos.

Los dos primeros versos presentan el mundo dado:

*Nombre ¡que puñal clavado
en medio de un pecho cándido*

Los otros dos proponen el mundo deseado.

*que sería nuestro siempre
si no fuese por su nombre!*

La organización dialéctica, la vinculación del emisor y del receptor, insisten en esa tensión. La primera estrofa se dirige a un referente del mundo objetivo, la estrofa segunda al tú, la tercera a un referente del mundo objetivo, la cuarta al tú.

En la estrofa quinta, que supone la culminación del sentido, el receptor propone la exclamación y la exhortación en dos sentencias como si afirmaran verdades objetivas.

La tensión estrófica y analítica se ve confirmada por la confrontación de los actos de lengua. La primera estrofa es una interrogación, la segunda una exhortación, la tercera una interrogación, la cuarta una exhortación, la quinta aparece dividida entre una exclamación y una exhortación.

Desde este punto de vista, el discurso organiza el mundo como un mundo inestable. La realidad no aparece afirmada en oraciones declarativas, sino como duda, en suspenso, o como posibilidad.

Este proceso se acentúa en las otras formas de la organización de la lengua. El discurso no sólo dice que hay que eliminar la lengua sino que también desestabiliza, deconstruye, su propia lengua.

La deconstrucción se propone no sólo a nivel de la **inventio** y la **dispositio** sino también a nivel de la **elocutio**.

En la estrofa primera, la desestabilización, además de producida por el tipo de fuerza ilocutiva, se presenta en otras formas.

Hay una desestabilización producida por la ruptura del sistema de puntuación. Salinas no elimina la puntuación sino que quiebra el sistema.

*¿Por qué tienes nombre tú,
día miércoles?
¿Por qué tienes forma tú,
tiempo, otoño?*

No se trata del **día miércoles** ni del **tiempo de otoño**, o del **tiempo otoñal**, sino de una relación **type-token**. Las dos posibilidades quedan en tensión, manteniendo su vigencia.

Funciona también una tensión semántica, pues **alegría**, **pena**, forman, desde un nivel, una isotopía: son dos sentimientos.

Pero desde otro nivel la quiebra: son dos sentimientos opuestos.

El último verso propone una nueva tensión, otra vez, entre sintaxis y puntuación, una especie de encabalgamiento interior en que luchan el ritmo de la sintaxis y el ritmo del verso.

¿por qué tenéis nombre: amor?

Amor es el vocativo de esta sentencia, vocativo al que se dirige la pregunta. Pero el vocativo no está separado por una coma, como corresponde, sino por dos puntos. De tal manera que amor es un vocativo, representa a un ente al que la sentencia pregunta, y es al mismo tiempo el resumen semántico de lo dicho anteriormente. Y puede ser ese resumen semántico, porque el deshacerse del mundo acompaña al amor. Volveremos sobre esto a propósito de “Amor, amor, catástrofe”.

Esta tensión aparece potenciada desde la perspectiva sintáctica, porque además del vocativo indicado, el texto propone otro vocativo, al que la pregunta también se dirige.

*Alegría, pena, siempre,
¿por qué tenéis nombre: amor?*

El plural, **tenéis**, sólo puede referirse al vocativo formado por **alegría, pena, siempre** y no al singular **amor**. O, mejor, al plural que forman **alegría, pena, siempre, amor**. La relación sintáctica queda distendida.

Esta presencia de **tenéis** introduce una estructura paradigmática con el **tienes** del primer verso de esta estrofa y con el **tuvieras** del verso primero de la estrofa cuarta. Estructura paradigmática que luego será confirmada.

La estrofa segunda, además de la vacilación producida por la condicional, establece otras nuevas tensiones.

La primera estrofa dirige la pregunta a sendos **tú**, y la estrofa segunda también a un **tú**. Pero el **tú** de la estrofa segunda no repite el referente de los **tú** de la estrofa primera. El primer **tú** es **día, miércoles**; el segundo es **tiempo, otoño**. El **tú** de la estrofa segunda es una persona.

*Si tú no tuvieras nombre,
yo no sabría qué era,
ni cómo, ni cuánto. Nada.*

Se establece así una tensión entre los **tú** objetos de la primera estrofa y el **tú** persona de la segunda, y entre el significante, el significado y el referente de unos y otro.

Esta reiteración de los **tú** de la primera estrofa en el **tú** de la segunda confirma la estructura paradigmática indicada.

La indeterminación aparece totalizada, y valorada. Lo valioso no es sólo que el ente no tenga consistencia (**que**), sino que **tampoco** tenga modo de ser (**cómo**) ni tiempo (**cuándo**) fijos.

Y por fin es llevada a lo absoluto, nombrada con la palabra técnica, o por lo menos a nivel denotativo. **Nada**.

Esta “nada”, además, aparece en el centro de la estructura paradigmática, en el centro formal del discurso.

Nada está en la misma situación prosódica que amor. Amor cierra la primera estrofa y nada cierra la segunda. Y en la misma posición sintáctica y semántica: uno y otro funcionan como resumen y culminación del sentido de la estrofa.

La puntuación que organiza a “amor” y la que organiza a “nada”, insiste en la indeterminación. La función sintáctica de una y otra es, como hemos indicado, la misma. Pero “amor” está separado por dos puntos y “nada” por un punto. Son lo mismo y no son lo mismo.

Esta línea del sintagma que hemos diseñado “amor”, “nada” culminan al final de la estrofa cuarta, en el momento en que el discurso termina su descripción ontológica:

*Gozo, amor, delicia lenta
de gozar, de amar, sin nombre.*

Los cuatro sintagmas que integran el paradigma son: tener o no tener nombre, tú, nada, amor.

La estrofa tercera, aún dentro de la inestabilidad que configura la situación de la fuerza ilocutiva, se mantiene dentro de una organización corriente de la lengua.

Pero el sentido, la significancia, se desentiende de ese nivel y proviene de las connotaciones que paradójicamente propone.

Los elementos del mundo físico no tienen conciencia de su vivir, mientras los hombres la tienen. Este tener conciencia supone una cierta superioridad del ser humano, pero la pregunta supone una superioridad del no tener conciencia, de no saber su nombre.

El ser que el discurso prefiere es el ser del mundo físico, que no tiene conciencia, que no tiene cultura, que no tiene “nombres” que consoliden esa cultura. El ser que es plenamente su ser, sin esforzarse por ser. Los seres que no tienen “encima” nada sobre el “puro sopro que son”.

El ser que el discurso propone es un ser que rechaza la cultura heredada, como el ser de Nietzsche, de Rimbaud, de los surrealistas, como en general el ser de las corrientes de vanguardia.

La estrofa cuarta, además de lanzar el mundo hacia la posibilidad, hacia el porvenir aleatorio, confirma conceptualmente el sentido connotado en la estrofa tercera.

Si el receptor, el tú, no tuviera todas esas formas de la historia que lo pervierten, que lo alienan, la realidad, “todo”, podría esplender con plenitud: con todo su ser, con el “puro sopro” que es: primero, inicial, inventado, intacto.

El yo y el tú podrían llegar a la cima de su realización:

*intacto hasta el beso mío.
Gozo, amor: delicia lenta
de gozar, de amar, sin nombre.*

Este discurso lírico de Pedro Salinas supone una poética y una ética.

El poeta debe desarticular el modelizador primero y organizar un modelizador segundo.

El hombre para ser debe pasar de la lengua inauténtica e instalarse en la lengua auténtica.

CONCLUSIONES

Los discursos líricos de Pedro Salinas que hemos estudiado aparecen organizados dialécticamente, estableciendo un diálogo en el que cada discurso propone una perspectiva nueva acerca del problema del referente.

“¡Qué gran víspera el mundo!” presenta la descripción de un referente cero para configurar un referente cero-uno. “Para vivir no quiero”, la negación del mundo creado por la lengua habitual para imponer la realidad nombrada por los deícticos.

En este ensayo hemos visto que “Por detrás de las gentes” niega no sólo la realidad creada por la lengua habitual, sino también la realidad señalada por los deícticos, y que “¿Por qué tienes nombre tú?” explicita la dimensión negativa que la lengua mostrenca ejerce sobre la realidad que crea.

Quisiéramos insinuar la operación ontológica realizada por “Todo si dice que sí” y “Amor, amor, catástrofe” para sugerir una versión más general del problema que nos interesa.

“Todo dice que sí” plantea una situación paradójica, pues mientras la estructura externa exalta hiperbólicamente la realidad habitual, la estructura profunda la niega e introduce un referente no habitual. Las palabras que constituyen el texto no nombran cosas, pues son sincategoremáticos, y los sincategoremáticos, como es sabido, tienen designatum pero no designata.

Además, la consistencia de estos sincategoremáticos es conmovida para proponer la libertad absoluta de un ente sin determinación.

*Se leen por el aire
largos síes, relámpagos
de plumas de cigüeñas,
tan de nieve que caen,
copo a copo, cubriendo
la tierra de un enorme,
blanco sí*

“Amor, amor, catástrofe” forma sistema con “¡Que gran víspera el mundo!”. Así como éste parte de un referente cero para crear un referente uno, aquél parte de un referente pleno para destruirlo y llegar a un referente cero.

El texto aparece enmarcado por esta imagen de la destrucción; comienza con estos dos versos:

*Amor, amor, catástrofe.
¡Que hundimiento del mundo!*

Y termina con estos otros dos:

*Sin luz, antes del mundo,
total, sin forma, caos.*

La deconstrucción se configura en la forma de la lengua:

*Toda hacia atrás la vida
se va quitando siglos,
frenética, de encima;
desteje, galopando,
su curso, lento antes;
se desvive de ansia
de borrarse la historia,
de no ser más que el puro
anhelo de empezarse
otra vez... El futuro...
se llama ayer...*

Esta imagen de destejer, de desvivir, la historia, es central en la concepción del mundo del discurso de Pedro Salinas, e inhabilita toda traducción lineal de su poesía amorosa.

Si esta interpretación fuera adecuada, el discurso lírico de Pedro Salinas abarcaría desde la versión metafísica y estética más abstracta, a la realidad más concreta.

Hugo W. Cowes

NOTAS

- (1) P. Salinas, **Poesías completas**, Madrid, Aguilar, 1961.
- (2) H. Friedrich. **Estructura de la lírica moderna**, Barcelona, Seix Barral, 1959.
- (3) M. Raymond. **De Baudelaire al surrealismo**, México, Fondo de Cultura Económica, 1960.
- (4)y(5) P. de Man. **Blindness and Insight** Minneapolis, University of Minnesota Press, 1983.
- (6) R. Barthes, "El efecto de realidad", **Lo verosímil**, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1970.
- (7) G. Frege, "Sobre el sentido y la denotación", **Semántica Filosófica: Problemas y discusiones** (ed. Th. Moro Simpson), Buenos Aires, Siglo veintiuno, 1973.
- (8) Paul Ricoeur, **La metáfora viva**, Buenos Aires, Megápolis, 1975.
- (9) Jan Mukarovsky. **Escritos de estética y semiótica**, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- (10) Emile Benveniste. "De la subjetivité dans le langage", en **Problemas de lingüística générale**, París, Gallimard, 1966.
- (11) Ana María Barrenechea. "El pronombre y su inclusión en un sistema de categorías semánticas". **Filología**, VIII, 1962, 1-2, pp. 241-272.
- (12) Roman Jakobson. "Los conmutadores, las categorías verbales y el verbo ruso" en **Ensayos de lingüística general**, Barcelona, Seix Barral, 1975.

INESTABILIDAD Y RECONFORMACION DEL SUJETO EN LOS PRIMEROS TEXTOS DE JUAN GELMAN

Miguel Dalmaroni

Los sesenta: una poética de la praxis

Cuando en su segundo trabajo sobre Baudelaire, Walter Benjamin intenta dar cuenta de la relación entre la poesía y los procesos sociales utiliza una metáfora demarcadora: “No hay giro ni palabra que en el soneto *A une passante* recuerde a la multitud. Sin embargo, el proceso depende de la masa, así como del viento la marcha de un velero” (Benjamin, W., 1972). La imagen puede resultar esclarecedora para un análisis ideológico de las formas artísticas, especialmente por la distinción y el tipo de relación que sugiere entre la estructura del texto literario y las ideologías sociales.

Las tendencias críticas dominantes de la tradición marxista (digamos, a partir y alrededor de Lukács, básicamente) usaron el concepto *ideología*, más que como un modelo de lectura, como instrumento de normatización y selección de textos. Tal vez por eso la crítica ideológica prefirió abordar (y consagrar, según el caso) obras en las cuales el “material ideológico” se patentizaba desde la superficie textual, desde el nivel referencial del enunciado. No es casual que la crítica sociológica argentina haya privilegiado, al menos hasta bien entrada la década del '60, los lazos de la literatura con la política y con los movimientos sociales, y los textos que los exhibían. El resultado es a veces el riesgo de un desplazamiento excesivo: el de ignorar que la literatura es una práctica discursiva diferenciada. Luego, el velero es el viento, y explicar esos aires resulta suficiente.

La poesía argentina de los años sesenta podría parecer un objeto más que adecuado para ese tipo de enfoque crítico. En efecto, entre 1955 y los primeros años de la década del '70 predomina en la poesía argentina un proyecto de escritura que intenta aproximar texto y contexto histórico-social, crear un imaginario de continuidad e identificación entre poema y realidad extratextual (Muschietti, D., 1987). El propósito declarado de esta poética (1) es politizar la poesía, desplazarla hacia la praxis revolucionaria. Ese propósito se visualiza principalmente en la narrativización y en la remoción de las convenciones del género. La estrategia más visible de tal remoción es la incorporación al poema de materiales lingüísticos y de representación no prestigiados por la tradición dominante, estrictamente impropios o extraños a la poesía, y en todo caso presentes en obras o autores más o menos aislados o distantes, como Oliverio Girondo o Raúl González Tuñón y los poetas de Boedo. Entre esos materiales sobresalen las formas del discurso coloquial, el tango y el lunfardo, el discurso político, etc. No obstante, la ruptura de esta poesía con la tradición del género puede estudiarse en las transformaciones que opera sobre la categoría de sujeto lírico o sujeto textual, categoría que aparece definitoria para el concepto mismo de lírica en las teorías más o menos recientes acerca del género.

Además, la motivación básica, extraliteraria pero inmediata, de esta poética, parece bastante contundente como para decidir a la crítica por la lectura "sociológica" (2). En primer lugar, puede decirse que las poéticas del sesenta aparecen estrechamente ligadas a la cristalización de una ideología más o menos compacta que circula en los medios de producción intelectual y artística, que se propone como revolucionaria, y que está ligada al proceso histórico que se inicia en la Argentina hacia 1955 y en Latinoamérica alrededor de la Revolución Cubana. Ideología que genera el planteo programático de urgir al género poético a abandonar el carácter aristocratizante de la poesía pura, a contaminarse con la realidad social hasta la mimetización, y sobre todo a politizarse, a hacerse instrumento de transformación de la historia. Es esto lo que señalaba Juan Jacobo Bajarlía al definir que "la poesía del '60 es una especie de poli-poética, es decir, el gobierno de la ciudad por la poesía" (citado en Villafañe, J., 1986). Y cuando Rodolfo Walsh responde a un reportaje de Ricardo Piglia en marzo de 1970 está suponiendo ese "plafond" ideológico, extendido al menos entre los sectores medios más o menos intelectualizados: "un nuevo tipo de sociedad y nuevas formas de producción exigen un nuevo tipo de arte más documental, mucho más atendido a lo que es mostrable (...) No concibo hoy el arte si no está relacionado directamente con la política, con la situación del momento que se vive en un país dado... porque es imposible hoy en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política" (Walsh, R., 1973).

Si hemos apelado aquí al testimonio de un narrador, es porque además del contorno ideológico global, la poesía de esos años se ve especialmente acosada por el fenómeno del "boom" o "nueva novela latinoamericana": lo que se lee como literatura queda delimitado casi absolutamente por la narrativa, y la poesía se ve constreñida a redefinirse (a favor o en contra de la corriente) en orden a ese desplazamiento. Si se quiere, la narrativa resultó la zona de la cultura tradicional que mejor supo reaccionar frente a una tercera constante de los años sesenta, frente a otro desplazamiento más global: la difusión de los mass media, que se capilarizan hacia todos los rincones de la vida social y que pasan a ocupar un lugar de mediación dominante y casi ineludible entre las prácticas culturales y su circulación.

En este marco, la lírica se verá obligada a reubicarse. Sea para reafirmar su tradicional apartamiento del contexto, como palabra virginal (Adorno, T., 1984), y a riesgo de quedar también fuera del mercado. Sea proponiéndose una transformación radical. Para la primera reacción, Alejandra Pizarnik aparece como el caso paradigmático, a pesar del destino paradójal de su poesía (aún exasperando la tradición de la lírica, sus textos ocuparán un lugar dominante en el sistema poético de esos años). Para la segunda reacción, *Argentino hasta la muerte* (1954) de César Fernández Moreno, es invocado habitualmente como la piedra fundamental de la "generación del '60", en tanto "percibió como nadie los elementos de comunicatividad que permitían la lengua conversacional y el recurso al relato" de modo que "fue, prácticamente, el único libro de poemas que logró visibilidad en el circuito editorial de la época (en su edición de 1963)" (Prieto, A., 1983). Decimos piedra fundamental porque en esta segunda reacción, "que provee de un rasgo específico a la producción de la época" (Muschietti, D., 1987) se ubica la obra de Juan Gelman, junto con las de Francisco Urondo, Leónidas Lamborghini, Alberto Szpunberg, Horacio Salas, Alfredo Andrés, Daniel Barros, Alfredo Veiravé, Andrés Avellaneda, Héctor Negro, Ramón Plaza, Eduardo Romano, Roberto Santoro, Marcos Silber, Julio César Silvain y otros (3).

Ahora bien, a partir de lo expuesto, la dificultad de una lectura de estos textos cuyo eje pase por el problema de las ideologías y el de la función ideológica de su particular constitución del sujeto, reside justamente en ese carácter fuertemente “ideológico” que exhiben: la presencia inmediata y a veces abrumadora de materiales verbales y de representación con una marcada identidad política, social, ideológica. Aquí el riesgo de la crítica es la tautología, la recurrencia a la instancia extratextual como dadora casi exclusiva del sentido. Los propios textos y las normativas en circulación parecen propiciarla. Algo de esa inferencia innecesaria hay en fórmulas tales como “poesía social” o “poesía politizada”, que sugieren que, en lo que respecta a ideologías, se trata de una literatura en la que “está todo dicho”.

Por eso, “la idea de que la ideología se relaciona mucho más con los programas narrativos y textuales, con las configuraciones de la sintaxis, las posturas diversas de los sujetos” (Ludmer, J., 1985 -subrayado nuestro) puede resultar aquí otro punto de partida. Sobre todo porque implica sortear la trampa inicial que tienden los textos (esa naturalización más o menos unívoca que proporcionan) y pensar lo ideológico en términos de lo no dicho, como instancia de reconfiguración del sistema poético en lo que tiene de práctica diferencial. Esto significa aquí, específicamente, pensar la categoría de sujeto lírico como instancia decisiva en el diseño del texto, entendido éste como un sistema sui generis de relaciones sociales. Por tanto, sistema que, desde la específica constitución de sus formas verbales, construye evaluaciones sociales, esto es, ideologías (Voloshinov, V., 1926).

En base a lo expuesto, y como esquema provisional, conviene adelantar aquí que la tendencia poética emergente intentará inscribir todo texto poético en un eje que opone, a veces en forma irreductible, dos redes de convenciones o repertorios:

1º) Los presupuestos de la lírica como género relativamente codificado, ligado especialmente a la tradición de la **poesía pura** que reconoce su raíz en los simbolistas franceses y en el trabajo de experimentación verbal de las vanguardias europeas. Las principales constantes de esta primera red serían: el yo y sus relaciones con la palabra como referente casi exclusivo; el apartamiento o la ruptura respecto de todo contexto no poético; la autorreferencialidad casi absoluta de la palabra; y la multiplicación de los caminos de la lectura mediante la desestabilización del sentido. El rasgo que evidentemente resulta más conflictivo en relación con el momento histórico que nos ocupa es ese principio de alteridad de la poesía respecto de la realidad (en otras palabras: la desaparición del objeto/realidad en la esfera de experiencia del sujeto). Alejandra Pizarnik lo describe así:

La poesía es el lugar donde todo sucede. A semejanza del amor, del humor, del suicidio y de todo acto profundamente subversivo, la poesía se desentiende de lo que no es su libertad o su verdad. Decir libertad o verdad y referir estas palabras al mundo en que vivimos es decir una mentira. No lo es cuando se las atribuye a la poesía: lugar donde todo es posible (...). El poema debe crear su lector y de ninguna manera expresar ideas comunes.

(Alonso, R., y otros, 1968).

2º) La transposición a la poesía de los presupuestos del discurso realista, fundados en dos principios: la estructuración preferentemente narrativa del discurso (fictiva o documental-testimonial), y un registro que se sostiene en la mimesis del habla corriente. Esta segunda red tiende a ocultar su carácter de artificio o convención escrituraria, y se textualiza o bien en una oscilación entre imitación y estilización del discurso coloquial, o bien en formas próximas a la poesía de tipo épico-celebratoria. Su fundamento será, pues, la contaminación verbal y genérica, a fin de crear, como ya señalamos, un imaginario de identidad entre poema y realidad cotidiana o histórica. (4).

La poética dominante durante los años sesenta fundará su identidad inicial en la defensa de la segunda red, contrapuesta polémicamente a la primera. Pero en general, sólo posibilitará el desarrollo de proyectos poéticos sostenidos cuando problematice o dé lugar a la articulación y al cruce de las dos redes mencionadas. Es cierto que Juan Gelman no se quedará atrás en la afirmación de esta nueva ruptura, cuyos defensores más entusiastas lo invocarán reiteradamente como ejemplo. Sin embargo, lejos de una fidelidad programática inamovible, exhibirá tarde o temprano, en el interior mismo de los textos, el conflicto de ideologías literarias que ese cruce de estéticas plantea. Tal "heterodoxia" posibilitará una intervención y una reconfiguración efectiva del género, evitando el riesgo de desplazarse hacia la mera reproducción de otros discursos sociales, o hacia la fosilización del poema en una retórica alternativa no por eso menos normativa que aquella contra la que se erige. Si el imperativo ideológico del contexto provoca un gesto inicial de transgresión literaria claro e ideológicamente unívoco, el desarrollo de las obras que nos ocupan constituye un proceso complejo de productividad discursiva (y por tanto ideológica) con rasgos propios. A ese proceso intentamos ingresar aquí a través de la inestabilidad y recolocación del sujeto textual en los primeros poemas de Gelman.

Juan Gelman: mostrar, superponer, superar

La obra de Gelman se abre con el planteo explícito del choque entre las dos redes descritas, se las exhibe desde el principio, diseñando, a su vez, dos tipos de subjetividad.

La posibilidad de combinar tales modelos opuestos está presente en lo que podemos reconocer como antecedentes o intertextos de origen en Gelman: Raúl González Tuñón y César Vallejo, ligados a un tiempo tanto a proyectos vanguardistas o experimentales como al "compromiso" de la poesía con la historia social (5).

En este sentido, el título del primer libro de Gelman, *Violín y otras cuestiones* (1956), es la primera muestra: música consagrada de la poesía y lo otro no poético, condensación y anuncio de una propuesta textual inicialmente casi bicéfala. La división interna del libro insiste: "Violín", y luego las otras cuestiones: "Viendo a la gente andar" y "El amor ha crecido".

Esta exposición inicial del corte, establecido por el imperativo ideológico del contexto (por una ideología de la literatura emergente), le sirve a Gelman para trazar a lo largo de sus primeras obras un movimiento de vaivén en busca de la síntesis. En ese desarrollo oscilante se recae incesantemente en el problema del oficio poético como referente del texto, y su momento más representativo está quizás en *Cólera buey* (1962-1968). La síntesis parece ya lograda en *Traducciones III. Los poemas de Sidney West* (1968-1969), donde el conflicto desaparece como determinante de las principales estrategias textuales, o en todo caso opera silenciosamente como prehistoria de la escritura.

En los cuatro primeros libros de Gelman (a *Violín...* le siguen: *El juego en que andamos*, 1959; *Velorio del solo*, 1961 y *Gotán*, 1962) quedarían conformados dos polos generadores, que en la apertura del corpus se ajustan a las dos redes señaladas más arriba:

1º) Aquél en el cual se aproximan y fusionan sujeto de la enunciación y objeto, dando lugar a la expresión intimista del hablante y a un alto grado de autorreferencialidad.

2º) Aquél en el cual se distinguen sujeto de enunciación y objeto, y que ha permitido caracterizar sus textos como "poesía social".

En líneas generales, estos dos polos se visualizan ya en *Violín y otras cuestiones*, a partir de las siguientes constataciones comparativas:

Para el polo 1

- Poema más bien breve
- > Predominio de la disposición versual
- Esquema discursivo básicamente lírico
- Léxico poético tradicional

- Inestabilidad semántica

- Predominio de la temática amorosa

- Tono grave

Para el polo 2

- Poema mas bien extenso
- Tendencia a la prosificación
- Esquema discursivo básicamente narrativo
- Contaminación léxica y proliferación de registros extraños al género.
- Referencia explícita y semánticamente estable, generalmente por alusión extratextual.
- Predominio de la temática histórica y social, y del "optimismo revolucionario".
- Uso del humor y la ironía.

Hay que insistir en que, aunque distinguibles y exhibidos desde el inicio, el transcurso de la escritura busca también desde el comienzo superponer los dos polos. "Llamamiento contra la preparación de una guerra atómica", por ejemplo, encierra una proclama pacifista y giros como "silbar bajito" en un soneto canónico.

Violín y otras cuestiones está encabezado por una estrofa que hace las veces de epígrafe general:

*¡Quién pudiera agarrarte por la cola
magia fantasma niebla poesía!
¡Acostarse contigo una vez sola
y después enterrar esta manía!
¡Quién pudiera agarrarte por la cola!*

Salta a la vista, primero, el sometimiento a un molde rítmico tradicional (cinco endecasílabos con rima consonante; la anáfora final, que repite el primer verso); como presencia de las imposiciones inevitables del género, la ley heredada. Y la introducción en tal estructura, si se quiere tradicional, de un coloquialismo ostensible: “agarrarte por la cola”. Es decir: dar vuelta las cosas, invertir los términos para domesticar al género sacro, sorprendiéndolo a traición, violándolo y derogando su eternidad. La soldadura de palabras del segundo verso propone una acumulación sémica redundante sobre el carácter no habitual e intangible de la lírica, que va en contra de las intenciones del sujeto. Tal relación ambivalente entre el hablante y su poema se hará motivo recurrente en la producción gelmaniana.

La estrofa citada, en fin, es una expresión de deseos que condensa los propósitos transgresivos de la poesía del sesenta, pero de manera no ingenua, admitiendo desde el vamos el conflicto ineludible.

Proponemos a continuación el análisis de dos poemas del primer libro de Gelman, en donde se plantea precisamente cómo el conflicto aludido desestabiliza y reconforma la categoría de sujeto lírico.

La primera red: el sujeto es el poema

El primer texto, que no lleva título, pertenece a la primera parte del poemario, “Violín”:

1. *Tócame la mejilla por si encuentras*
2. *una humedad antigua y olvidada.*
3. *Es del tiempo en que quise ser caballo*
4. *para no ser fantasma.*
5. *Tócame la mejilla. Vamos, anda...*

En relación con el poema expuesto arriba, parece útil ingresar al análisis del poema a partir de la búsqueda de marcas de liricidad. La primera que resulta visible es la presencia de recurrencia rítmicas en varios niveles: el poema está sometido a una rima regular, asonante en a-a, entre los versos segundo, cuarto y quinto (X A X a A). Pero es especialmente en el metro donde hay un nexo muy fuerte con las formas tradicionales: tres endecasílabos quebrados por un heptasílabo, y un endecasílabo final. Además de ser el metro del soneto y hallarse sobradamente consagrado por su uso histórico, el endecasílabo comporta tradicionalmente al heptasílabo como su pie quebrado “natural”, cuando se trata de combinaciones polimétricas. Pero además las composiciones que tradicionalmente combinan uno y otro versos son las formas que imitan a la oda clásica (lira y silva), forma típica a su vez del apóstrofe lírico: palabra invocatoria que se dirige a una segunda persona. El texto, pues, asume la medida adecuada a la convención.

Las aliteraciones, por su parte, distribuyen dos grupos de equivalencias: el primero en consonantes continuas, sonoras y blandas: /m/ y /d/:

vv. 1 y 5: *Tócame la mejilla.*
 V. 2: *una humedad antigua y olvidada*
 v. 4: *...fantasma*
 v. 5: *...Vamos, anda*

El segundo grupo, en consonante discontinua, sorda y dura: /k/:

V. 3: *que quise ser caballo*

Es notorio que los dos grupos distribuyen a su vez, por oposición fónica, dos imágenes contrapuestas: caballo/fantasma. Como se verá más adelante, la última oración del poema propone la integración de los dos opuestos por superposición de las dos marcas contrarias entre el nivel fónico y el semántico.

Otra recurrencia evidente, en fin, es la anáfora que abre y cierra el poema, “Tócame la mejilla”, en el primero y quinto verso.

Una segunda señal de sujeción a ciertas constantes del género está constituida por el uso notorio del blanco de la página: el cuerpo textual se halla aislado en el centro de un vacío que lo separa del espacio extratextual. En este contexto no es gratuita la única pausa estrófica marcada por el corte tipográfico entre el cuarto y quinto versos. Es obvio que esto es concomitante con la brevedad del poema, que confiere mayor peso significativo a cada elemento, concentrando la materia verbal.

Una primera lectura constata, además, que el discurso no tiene el carácter sucesivo de la narración o de la argumentación (no hay concatenación de hechos ni de proposiciones analíticas). Es más bien un tipo de discurso apelativo-descriptivo. Su carácter es estático, mostrativo, expositivo (la cláusula aclaratoria en pretérito -“Es del tiempo en que quise ser caballo / para no ser fantasma”- funciona en todo caso para completar la descripción de una situación actual: el factor narrativo está subordinado funcionalmente al imperativo presente, centro del sentido, para apoyarlo o justificarlo causalmente).

Además, una de las marcas fundamentales de acatamiento a la norma del género (a la primera red) está dada por el referente del texto, aquello a propósito de lo cual se enuncia, que no es sino un estado del yo: el objeto es el sujeto, se habla de quien habla. El índice de lo cual es la presencia, estratégicamente distribuida, de la primera persona gramatical: “TócaME” en el primer verso, “quise” en el tercer verso (centro corporal del texto), “TocaME” al final (quinto verso).

Y esa primera persona abre y cierra el poema en acusativo: el sujeto es el objeto.

Ahora bien: la liricidad del poema parece confirmarse si se analiza también qué tipo de experiencia o estado del sujeto se refiere: se trata de un sujeto dividido, escindido, y que busca su reunificación. Búsqueda dada por una salida relacional, textualizada en el gesto apelativo hacia la segunda persona gramatical (y es esa además la primera marca del desdoblamiento: la primera palabra del texto acopla una remisión -el imperativo- con una autorreferencia -me-).

El sujeto en cuestión se duplica entre:

Pasado (enunciado)
ser

caballo:
(animal
corporal
vida
tangibilidad)

Presente (de la enunciación)
no ser

fantasma:
(espiritual
no corpóreo
muerte
intangibilidad)

Tal motivo de la duplicidad del hablante es un topos del género: la apelación nostálgica al "locus amoenus", la perdida condición idílica de inocencia, a causa de la caída.

CUERPO TEXTUAL

	PRIMER MIEMBRO	PRIMER SUBMIEMBRO (-Una oración compuesta. - Dos versos)	Primer verso (v.1) PRESENTE "Tócame la mejilla por si encuentras"
			Segundo verso (v. 2) PASADO "una humedad antigua y olvidada"
	(vv. 1-4)	SEGUNDO SUBMIEMBRO (-Una oración compuesta. -Dos versos).	Primer verso (v.3) PASADO "Es del tiempo en que quise ser caballo"
			Segundo verso (v. 4) PRESENTE "para no ser fantasma"
espacio interestrófico			
SEGUNDO MIEMBRO	PRIMER SUBMIEMBRO - Una oración simple: (V + OI) + (art. + N) Pred. O.D	(PRESENTE) "Tócame la mejilla" (Fantasma)	
	(v. 5) - Dos oraciones yuxtapuestas	(PASADO) "Vamos, anda ..." (Caballo)	

No es casual al respecto que obras en las que esta temática es una constante central, como la de Olga Orozco y sobre todo la de Alejandra Pizarnik, se hallen en momentos significativos de su producción cuando Gelman publica *Violín y otras cuestiones*.

Esa escisión se discursiviza, como se dijo ya, en la oscilación entre primera y segunda personas gramaticales, y entre los tiempos presente y pasado; también en el doble juego de las aliteraciones, que refuerzan la división desde el nivel fónico; y en la disposición tipográfica, que sugiere la oposición palabra/silencio. Y además, visiblemente, en la segmentación del poema, que tiene un diseño doblemente-binario: hay un desdoblamiento reduplicado del cuerpo textual, como se ve en el esquema.

Para no someterse a las simplificaciones inevitables de todo esquema, es necesaria al menos una aclaración. En lo que señalamos como pasado y presente, hay además un constate matiz eventual-prospectivo que señala el tiempo de lo imposible (encontrar una lágrima, ser caballo, no ser fantasma): los juegos establecidos por los tiempos verbales desplazan a otro tiempo el deseo del sujeto, deseo que queda siempre un paso más allá, en la instancia de lo todavía no cumplido. Esto es claro en los imperativos; en la proposición condicional que se inicia en el primer verso; en el “quise ser” y en el “para no ser”, que no señalan más que una intencionalidad puramente subjetiva cuyo correlato objetivo queda totalmente suspendido. A la oposición pasado-presente hay que añadir, entonces, las tensiones con el futuro, que complejizan y multiplican los juegos temporales, y disgregan por consiguiente el lugar del sujeto.

Lo expuesto en el esquema intenta mostrar cómo la lengua poética (el cuerpo verbal) produce o compone el sujeto poético que es su objeto: cómo el poema formaliza su materia, al desestabilizar la unidad (es decir el sentido, es decir el sujeto).

Finalmente, y como se ve también en el esquema, el cierre del texto es doble y simétrico: la primera oración del último verso (“Tócame la mejilla”) reproduce el primer submiembro (el fantasma de los versos 1, 2 y 4); la segunda oración de este quinto verso (“Vamos, anda ...”) tiene a su vez una estructura y significación binarias: por un lado, repite el segundo submiembro al evocar la orden del jinete a su caballo; por otra parte, fusiona los dos estados opuesto: hay un verbo en primera persona del plural, pero la sugerencia aliterativa remite al submiembro fantasmal (/m/, /n/).

Dos observaciones finales sobre este primer poema: la primera, en relación con el registro lingüístico. A excepción de “caballo”, imagen propiamente gelmaniana que encontrará un ulterior desarrollo en sus siguientes libros, el léxico y la sintaxis son totalmente compatibles con el registro más estrictamente literario. Nada que aluda a un referente contextualizable con precisión, ninguna marca que permita trazar coordenadas espacio-temporales externas: el discurso no está señalado por usos que remitan a ningún contexto discursivo particular, de modo que no es posible identificarlo con sentidos extratextuales que vayan más allá de la pura palabra. Esto, evidentemente, refuerza la tendencia a la plurivocidad y multiplica las posibilidades de la lectura.

La segunda observación, relativa a las leyes de la lírica, a las convenciones más o menos establecidas del género: podría decirse que en este poema hay una correspondencia total entre una ideología de la literatura, institucional o externa (los presupuestos de la lírica

tradicional, la primera red) y la ideología en la literatura, intratextual, puesto que la “visión del mundo” que el poema propone no es otra que la del género. Así del uso del modelo clásico resultan no sólo sus formas sino también, junto con ellas, la ideología de esas formas literarias (Glucksmann, C., 1972). Cabría aquí, no obstante, una objeción: la forma invocativa del poema y la insistencia en la recuperación de lo corporal/tangible admitirían otra lectura: la interpretación del texto como un programa de escritura. Como si el hablante estuviera dando el primer paso para fugarse de las convenciones del género lírico y de la ideología que éste le impone, hacia el polo contrario, hacia la segunda red. Sin embargo, tal legibilidad se hace posible a posteriori del contexto en que hemos ubicado el poema. Pensado fuera del conflicto de estéticas que presuponemos aquí, semejante lectura perdería casi toda su base de sustentación. Pensado, incluso, fuera de la obra del sujeto escritor Juan Gelman, podría ser hipotéticamente atribuido a cualquier poeta de escritura más o menos “clásica”.

La segunda red: el poema hacia su objeto

Si hay en la primera obra de Juan Gelman un texto que a primera vista poco tiene que ver con “Tócame la mejilla...” es, entre otros, “un viejo asunto”, incluido en la segunda sección del libro, “Viendo a la gente andar”:

UN VIEJO ASUNTO

Fue a principios de siglo.

La ciudad

*se ponía los pantalones largos,
iba en landó, calzaba vías férreas,
ascendía hasta el cielo con ventanas.*

*Era el imperio de los estancieros
recién vendido a la Inglaterra, era
la reyecía de los Apellidos.
el país dividido en cinco feudos
donde engordaba el animal y Pedro
valía menos que un cuero de vaca.*

*El río entonces una madrugada
fue despertado por extrañas voces,
palabras dulces o ásperos sonidos,
el aire anduvo averiguando qué
demonios sucedía, qué lenguaje
lo trizaba en cristales asombrados,
mientras los inmigrantes descendían
con pantalones castigados, los
bolsillos llenos de nostalgia y unos
sueños, los pocos permitidos por
la Compañía de Navegación.*

*Aquí vinieron italianos, turcos,
árabes, rusos, búlgaros, judíos,
eslovacos, polacos, españoles,
con los dedos del hambre en la mejilla,
con la lágrima seca sobre el pómulos,
con las espaldas hartas del fusil,
del knut, del palo de la policía.*

*Aquí vinieron, construyeron casas,
relojes, sillas, lápices, pañales,
empuñaron la reja, hicieron
llover del suelo gotas congeladas
de trigo o de maíz, aquí vinieron y
edificaron días, esperanzas,
árboles, hijos, pájaros, canciones,
aquí empezó a dolerles el huesito,
mientras el amo Alcorta o Anchorena
mantenía queridas en París,
vendía el país por unas esterlinas,
paseaba sus polainas por Europa.*

*Aquí vinieron, sí, los gringos, los
extranjís, aprendieron a besar
el mate largamente, a conversar
en porteño mezclado, en guaraní,
dieron sus brazos para el frigorífico,
para las fábricas y se encontraron
cara a cara con los viejos fantasmas
los azuzaron sus hermanos criollos
(les decían "los gringos les roban el trabajo")*

*les persiguieron la mejilla y como
muchos de ellos venían de la pólvora,
del aire en armas de las barricadas
populares y muchos descendían,
por parte del dolor, de la pelea,
los amos les dictaron una ley:*

*“Queda prohibido para el extranjero,
jornalero, albañil, bracero o pobre,
pedir aumento de salario, unirse,
luchar por su camisa, el delantal,
la cuchara, el repollo, los manteles.*

*Tiene permiso para sufrir hambre,
golpes y lágrimas, humillaciones,
como los chicos de esta sucia tierra.
Puede olvidar de a poco que es un hombre,
y si lo recordase, hereje, bárbaro,
archívese, publíquese y devuélvase
encadenado a su lugar de origen.”*

*Esta es la ley, célebres por su número
odiado, maldecido, esta es la ley 4.144.*

*Clavada está en el medio de mi pueblo.
Todavía golpea en lo más puro.*

En relación con la lectura del poema anterior, parece ahora que se puede ingresar al análisis, inversamente, a partir de aquello que lo aleja del modelo clásico. En primer lugar, su extensión: setenta y tres versos, contra cinco del texto revisado arriba. En cuanto al tipo de discurso, se trata de una narración, más cerca del documento testimonial que de la ficción, con momentos de informe. Esto es claro si se repara en el predominio casi absoluto del pasado narrativo (“fue”, “vinieron”) y en la función de enlace, típicamente narrativa, del “entonces” (v. 12) que inicia la relación de los hechos, luego de la ubicación espacio-temporal de las dos primeras estrofas. La narratividad es evidente además por el orden secuencial, que sigue los pasos del relato clásico: ubicación espacio-temporal; relación de los hechos en orden cronológico y causal (desembarcaron los inmigrantes, trabajaron y produjeron, reclamaron y protestaron, fueron reprimidos con la Ley 4.144); moraleja o evaluación del hablante en presente: perdurabilidad de los efectos de esa ley.

Además, una señal que aquí resulta decisiva es la distinción y distancia entre sujeto de la enunciación y objeto (sujeto del enunciado): por un lado, se habla de una tercera persona gramatical, se habla de un otro que no es quien enuncia. Por otro lado, el emisor es un relator e informador que expone (objetiva) datos precisos, hasta lo numérico; sólo se vuelve de

algún modo sobre sí mismo, para evaluar subjetivamente, en los versos finales, cuando pasa al presente de la enunciación (“mi pueblo”, “todavía golpea en lo más puro”).

Otro índice es la objetividad de lo narrado: en el curso de la relación cobra notable peso verbal, incluso cuantitativamente, la presencia material de lo objetivo, de acciones y cosas exteriores: “Casas,/relojes, sillas, lápices, pañales”; “su camisa, el delantal/ la cuchara, el repollo, los manteles”; “vinieron, construyeron, empuñaron, edificaron”.

Además de la extensión y narratividad del poema, desde el primer verso hay una contextualización precisa: en el orden espacio-temporal, las informaciones abundan: “Principios de siglo”, un naciente espacio urbano moderno (“La ciudad/ se ponía los pantalones largos”, y “calzaba vías férreas”); la ubicación del orden económico y político (“el imperio de los estancieros/ recién vendido a la Inglaterra”). Tal que los deícticos de las estrofas cuarta, quinta y sexta - ese “aquí” reiterado- no funcionan más que como remisión anafórica a estos datos y sólo a éstos. Semejante sobreabundancia de referencia termina de unificar el sentido con el informe jurídico, la ley 4.144. Así, los materiales de representación del poema conllevan una identidad extratextual inconfundible. También en el orden lingüístico los índices de realidad son marcados: landó, gringos, extranjeros, porteño, guaraní, señalan un selectivo tratamiento del léxico; los coloquialismos son también evidentes: “qué demonios sucedía”, “los chinos de esta sucia tierra”. Por su parte, la cita encomillada que remite a un preciso acto de habla: “les decían: “los gringos les roban el trabajo” y la parodia de una jerga tan particular como el discurso jurídico (“antipoético” si los hay), contaminan la palabra poética de una multiplicidad de otras voces que le son ajenas. Si a esto se suma la tematización expresa del problema del lenguaje en su uso pragmático (“extrañas voces,/ palabras dulces o ásperos sonidos”, “a conversar/ en porteño mezclado”), se ve que el recorte de los materiales verbales denota una identidad extraliteraria indudable. El registro del poema permitiría, por sí mismo, reconstruir el contexto aludido, casi sin necesidad de apelar a las informaciones históricas o geográficas ni a los nombres propios que lo acompañan. Como se ve, además, el lenguaje es casi escandalosamente antipoético, prosaico, y esto lo aleja especialmente de la “pureza verbal” de la lírica: “engordaba el animal”, “unas esterlinas”, “cuero de vaca”, “polainas”, “mates”, frigoríficos”, “fábrica”, “salario”, “delantal”, “repollo”, “manteles”, etc.

La tendencia no lírica del poema se refuerza además si se observa su segmentación, que sigue los movimientos del objeto del relato, no los del sujeto que habla. Es decir, el poema somete su disposición corporal a los pasos de la narración, según los cuales va desmembrando las estrofas:

Estrofa	I:	ubicación de tiempo y lugar.
Estrofa	II:	ubicación histórica (político-económica).
Estrofa	III:	desembarco de los inmigrantes
Estrofa	IV:	descripción de los inmigrantes.
Estrofa	V:	acciones de los inmigrantes.
Estrofa	VI:	caracterización lingüística y costumbrista de los inmigrantes. Nudo - del conflicto político-gremial (con retrospectiva al pasado combatiente de los inmigrantes).
Estrofa	VI:	cita parodiante de la ley que los reprimió.
Coda	I:	precisión informativa sobre la ley mencionada.
Coda	II:	conclusión evaluativa (moraleja).

Para terminar, dos problemas concomitantes que serán a su vez punto de partida para problematizar lo expuesto hasta aquí:

Si el cierre del poema parece regresar al presente de subjetividad, no hace mediante esa operación sino terminar de delimitar el sentido nodal del texto: memoria histórica y denuncia, recuerdo y protesta. En todo caso, la lirización final (si así puede calificarse) no deja de ser una reacción de apartamiento frente a lo dado-denunciado (la ley 4.144). De modo que el cierre es precisamente eso: cierra las posibilidades de bifurcación del sentido. Hay una definida intención política, porque se busca denunciar la verdad de la historia, es decir el sentido.

No obstante todo lo señalado, y si pensamos comparativamente los dos poemas revisados, hay entre ellos un factor común que negaría la oposición en que los ubicamos. Y es que “un viejo asunto”, discurso semánticamente estabilizado, estructuralmente narrativo-informativo, está sometido a recurrencias y equivalencias rítmicas que le dan al menos un carácter poetiforme: la disposición versual y estrófica, el predominio de un metro (precisamente endecasílabos), las anáforas, las rimas (irregulares e internas más que nada), las aliteraciones, etc. Factores que, en una perspectiva formalista (Jakobson, R., 1985) permitirían ubicar sin dudas este texto en la categoría “poesía”. A tal postura podría objetársele que la disposición poetiforme de “un viejo asunto” no provoca en absoluto su lirización, en tanto carece de peso ante su fuerte modulación narrativa. En el mejor de los casos las recurrencias y equivalencias acentúan la presencia operante del sujeto de la enunciación, ponen en evidencia cierta intencionalidad subjetiva que no altera lo suficiente el tipo de discurso dominante. De modo que este poema, narración versificada, sería en última instancia tan lírico como el epos o como el teatro clásicos, o mejor, como cualquier enunciado pragmático (el relato de un historiador, por ejemplo). Sin embargo, una y otra respuestas parecen simplificaciones excesivas, y el problema reclama aquí una consideración de su complejidad teórica.

Disposición poética o transformación del género

Si la poesía puede definirse como un trabajo de despragmatización de los signos usados en el intercambio verbal cotidiano, las poéticas de los sesenta programan precisamente el efecto contrario: pragmatizar un discurso cuya tradición es justamente el alejamiento del uso corriente de los signos; o mejor, construir un verosímil pragmatizante, una ilusión de ruptura con toda convención, una ficción de identidad entre escritura y habla.

Puede resultar útil aquí usar el concepto de “disposición poética” de Gérard Genette (1972), definido como el conjunto de recurrencias y equivalencias que el discurso poético registra en distintos niveles -distribución externa de los materiales, márgenes blancos y pausas tipográficas, recurrencias fónicas, rítmicas, auditivas, léxicas, etc.- Seguimos aquí a Susana Reisz de Rivarola (1986), cuando sostiene que esta “disposición poética” es condición necesaria pero insuficiente de poeticidad: su uso frecuente en textos no literarios (publicitarios, por ejemplo) la invalida como condición definidora de lo poético, y sobre todo de lo lírico, en contra de la difundida teoría que propone Roman Jakobson (1985) en “Lingüística y poética”.

En estos términos, el postulado básico de las poéticas de los sesenta puede definirse como el de disponer de manera poetiforme el discurso pragmático: conferir cierto

grado de poeticidad (de estatus literario) al habla cotidiana y al testimonio político o histórico mediante ese **margen de silencio**, mediante ese conjunto de recurrencias espaciales y rítmicas por las cuales la poesía es habitualmente reconocida, al menos a primera vista. Para decirlo de otro modo, esta poética emergente propone “elevar” a rango literario un conjunto de géneros discursivos primarios, produciendo en el traspaso la menor cantidad de transformaciones posible. Para lo cual el **artificio básico es la disposición poética de discursos inicialmente no literarios**, a cuyas marcas identificatorias se apela por momentos en forma excesiva o redundante. Se postula por un lado conferir estructura poética al texto, y por otro no complejizar los procedimientos exigidos al receptor, para producir un discurso de sentido e identidad no problemáticos.

Ahora bien, la **resistencia a la contaminación discursiva** propia de la lírica parece impedir una fidelidad **ortodoxa** a tales operaciones, como puede comprobarse en proyectos de escritura sostenidos como el de Gelman.

Como ya hemos sugerido al oponer dos poemas de su primer libro, Gelman pone a jugar en sus textos los principios de la poética manifiesta del '60 junto con un modelo más o menos tradicional de poesía. Por lo tanto, lo que en los principios declarados aparece como abandono del género y constitución de una textualidad absolutamente diferente, en los poemas se desarrolla como cruce, como tensión entre estéticas superpuestas, entre ideologías de la literatura encontradas.

Puede decirse que, desde perspectivas y modelos diferentes, las teorías de la literatura del siglo XX han insistido en establecer definiciones negativas del género lírico. K. Stierle (1975), por ejemplo, sostiene que la lírica, más que un género literario oponible a los otros, constituye una manera específica de transgredir cualquier tipo de esquema discursivo, sea narrativo, argumentativo, descriptivo, etc.. La lírica sería fundamentalmente **antidiscursos**: sobre una estructura discursiva -en tanto acción de un sujeto hablante que se manifiesta en la **identidad de un rol mediante factores lingüísticos particulares-** impone una tendencia de fuga hacia el no-discurso, opera la abolición del conjunto de restricciones semánticas dadas por la sujeción a una identidad discursiva.

Si proyectamos este tipo de definiciones sobre una perspectiva histórica, no tardaremos en inferir tres consecuencias: la primera, que las definiciones en cuestión parecen elaboradas especialmente desde un corpus relativamente restringido: el de la poesía del siglo XX, digamos desde Mallarmé en adelante. La segunda, que el tipo de discurso contra el que en primera instancia opera el “antidiscursos lírico” de la poesía contemporánea no es otro que el modelo poético que la precede. En efecto, la constitución de la lírica como un género lo suficientemente codificado como para impedir la fuga de una identidad discursiva más o menos constante, podría verificarse históricamente. Para citar casos extremos o hipercodificados, se puede pensar en la obra de Píndaro o en la poesía renacentista desde Petrarca en adelante. Pero hay que mirar, inevitablemente, el punto de articulación que resulta decisivo, y que va del Romanticismo a la consolidación de las vanguardias históricas, pasando por el simbolismo. Porque es precisamente allí (tercera consecuencia de esta mirada histórica sobre el problema) que la poesía inicia su fuga respecto de la marca identificatoria tal vez medular del modelo tradicional del género: el sujeto lírico. Kate Hamburger (1986) ha mostrado cómo el “yo lírico” es un sujeto de enunciación real que hace del enunciado lírico su “campo de experiencia”, y que

por tanto no dirige su enunciación hacia el "polo objeto", sino que absorbe y metamorfosea a éste en la esfera de la experiencia subjetiva. Desde un punto de vista lógico-lingüístico, Hamburger establece la imposibilidad y la no pertinencia de verificar la identidad entre este yo lírico y el autor empírico, entre el campo de experiencia del enunciado lírico y la experiencia vivida real del poeta, en tanto el objeto no aparece en el poema sino subsumido en el sujeto, el enunciado "opacado" y absorbido en una casi pura enunciación (con lo cual es evidente que la investigación empírica de correspondencias entre vida y enunciación lírica carece, justamente, del grado imprescindible de objetividad, si es que no resulta de hecho imposible). No obstante, esta lógica del género parece haber contribuido a la identificación, históricamente dominante, entre la imagen del hablante lírico y la imagen institucional del poeta (precisamente porque el primero es siempre un "sujeto de enunciación real", más allá de que el objeto del enunciado sea de carácter imaginario o "ficcional"). Para Walter Mignolo (1984) "el rol social correspondiente a la institución es el del poeta, y también lo es el rol textual. La narrativa, en cambio, nos ha brindado una perspectiva diversa, al hacernos comprender que el narrador ficticio no necesariamente debe ser un poeta o un escritor, sino que puede ser, ficcionalmente, cualquiera de los roles sociales concebibles (...). En poesía, en cambio, no encontramos otra imagen textual sino la del poeta". La generalización de esta imagen parece confirmarse cuando apelamos a definiciones más vulgarizadas: "Desde la antigüedad, la lírica es la forma poética en la que se expresa el sentimiento personal del autor" (Marchese y Forradellas, 1986).

Es sin duda durante el Romanticismo que este tipo de subjetividad lírica alcanza su momento de mayor solidez, y a la vez toca a su fin. A partir del simbolismo francés, las poéticas y los poemas se empeñan precisamente en restablecer la distancia y la distinción entre sujeto textual y poeta real. "La lírica de vanguardia contribuye también a establecer esta distinción, en la medida en que la imagen del poeta que construyen los textos se aleja de la imagen del poeta que nos provee nuestra concepción del hombre y de la sociedad" (Mignolo W., 1984).(6)

En este sentido, si la poesía del siglo XX es antidiscurso, lo es antes que nada en relación con un código genérico tradicional que asentaba su identidad en la estabilidad del sujeto que postulaba. De acuerdo con esto, y casi paradójicamente, la poesía de Juan Gelman aparece como un trabajo propiamente lírico en tanto antidiscurso, lo que significa aquí; contra el sujeto, contra el "yo lírico". Ataque que se sostiene mediante la incorporación de registros antipoéticos, que introducen a su vez tipos de subjetividad anómalos: en "un viejo asunto", un sujeto muy próximo a lo que Hamburger denomina "enunciación teórica" y que correspondería en este poema al hablante del discurso historiográfico; en otros poemas, un sujeto casi equivalente al narrador ficcional, como en "Velorio del solo", y especialmente en algunos poemas de Gotán ("Anclao en París", "A la pintura", "María la sirvienta"). Sin embargo, estas diferentes subjetividades no son estables a su vez. No sólo porque su inclusión en un contexto poético las aproxima al yo lírico en tanto expectativa de lectura. También porque, lejos de una fidelidad al imperativo ideológico-politizante de las poéticas del sesenta en su versión más dura, Gelman las superpone y las cruza con el hablante poético tradicional. Los materiales impropios entran al texto como tales, para pugnar por el espacio verbal, y generan por consiguiente un conflicto lingüístico-literario que no se soslaya y que se constituye en el generador bipolar (o plural) de la escritura gelmaniana, tal que tiende a reconformar desde dentro las pautas del género.

NOTAS

- (1) Entendemos aquí por "poética" una preceptiva o conjunto más o menos manifiesto de principios que regulen las actividades de la escritura y de la lectura. El caso clásico es el "manifiesto", de grupo o de autor. Con tales principios declarados, las escrituras y lecturas determinadas pueden guardar diversos grados de correspondencia.
- (2) No es nuestra intención aquí hacer un estudio pormenorizado de las circunstancias históricas y culturales que rodean nuestro objeto de análisis. Para un panorama más detallado, véase especialmente: Prieto, Adolfo: "Los años sesenta", en Bs. As. Sym (UBA), 1987.
Para la cuestión del "boom" y su contexto: Rama, Angel ed. **Más allá del boom: literatura y mercado**, Bs. As., Folios, 1984.
- (3) Son pocas y difícilmente hallables las antologías de poetas del período. Relativamente completa y tal vez insoslayable: Salas, Horacio. **Generación poética del sesenta**, Bs. As., Ed. Culturales Argentinas, 1975.
- (4) Para la reconstrucción de los principios de las poéticas del sesenta en la Argentina (tarea que excede los límites de este artículo) se puede revisar las colecciones de las revistas **El grillo de papel**, **El Escarabajo de oro** y muy especialmente el primer número de **Cuadernos de Poesía** (Bs. As., 1966) que reúne trabajos críticos de Daniel Barros, Alfredo Andrés y Eduardo Romano, entre otros. El interés de los mismos reside en que, más allá del enfoque crítico que puedan ofrecer, sostienen polémicamente la defensa de los principios poéticos a que hacemos referencia.
- (5) Carlos Altamirano (1971) señala dos coyunturas históricas como referentes de los dos grandes momentos de la poesía social en lengua castellana: la Guerra Civil Española y la Revolución Cubana. Si los lazos entre Gelman y este segundo hecho son evidentes (especialmente en *Gotán*, que incluye una sección titulada "Cuba sí"), González Tuñón y Vallejo comparten también el primero como una instancia privilegiada de sus obras. La relación entre Juan Gelman y los dos poetas referidos va mucho más allá de la afinidad temática. Los poemas de **Violín y otras cuestiones** llevan una impronta vallejjiana inconfundible; la relación intertextual de sus respectivas obras merece un estudio específico. Lo mismo podría decirse respecto de G. Tuñón.
- (6) Para una consideración más detallada del proceso de transformación del sujeto textual de la lírica, remito aquí a la síntesis que Miriam Chiani hace del problema en las páginas iniciales de su trabajo sobre G. Ungaretti, incluido en este volumen.
- (7) Hacemos referencia al poema "Preposiciones" compuesto, sin duda, en ocasión de la muerte de Alejandra Pizarnik en 1972. **Relaciones**, el libro que lo incluye, está datado en Buenos Aires, entre 1971 y 1973.

Bibliografía citada

- Adorno, Theodor (1984). "Discours sur la poésie lyrique et la société" en su *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion.
- Alonso, R. y otros (1968). *Antología consultada de la joven poesía argentina*, Bs. As., Fabril.
- Altamirano, Carlos (1971) *Poesía social del siglo XX: España e Hispanoamérica*, Bs. As. CEAL.
- Benjamin, Walter (1972). *Iluminaciones II: Poesía y capitalismo*, Madrid, Taurus.
- Genette, Gérard (1972). "Lenguaje poético, poética del lenguaje", en Barthes, R. y otros. *Estructuralismo y literatura*. Bs. As., Nueva Visión.
- Glucksmann, Christine (1972). "Sobre la relación literatura e ideologías" en Barberis, P. y otros. *Literatura e ideologías*, Madrid, A. Corazón.
- Hamburger, Kate (1986). *Logique des genres littéraires*, París, Ed. du Seuil.
- Jakobson, Roman (1985). *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Planeta-Agostini.
- Ludmer, Josefina (1985). "Prólogo" a su *Cien años de soledad. Una interpretación*, Bs. As., CEAL.
- Marchese, A, y Forradellas, J. (1986) *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona, Ariel.
- Mignolo, Walter (1984). "La figura del poeta en la lírica de vanguardia" en su *Textos, modelos y metáforas*, México, Universidad Veracruzana.
- Muschiatti, Delfina (1987). "Las poéticas de los sesenta" en *Cuadernos de investigación*, Resistencia, Universidad (en prensa).
- Prieto, Adolfo (1987). "Los años sesenta". Bs. As., Sym (UBA).
- Reisz de Rivarola, Susana (1986). *Teoría Literaria. Una propuesta*, Lima, PUCP.
- Salas, Horacio (1975). *Generación poética del sesenta*, Bs. As., Ediciones Culturales Argentinas.
- Stierle, K. (1975). "Der Gebrauch der Negation in fictionalen Texten" en *Textals Handlung*, München, Fink, citado en Reisz de Rivarola (1986).
- Villafañe, J. (1986). "Miguel Angel Bustos" en *Mascaró*, Bs. As., nº 5, mayo 1986.
- Voloshinov, V. (1926). "Le discours dans la vie et le discours dans la poésie" en Todorov, T. *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique (suivi de écrits du cercle de Bakhtine)*, Paris, Du Seuil, 1981.
- Walsh, Rodolfo (1973). "Reportaje: Hoy en la Argentina es imposible hacer literatura desvinculada de la política" en su *Un oscuro día de justicia*, Bs. As., Siglo XXI.

TRILCE: LAS TRAMPAS DEL RECUERDO

Enrique Abel Foffani

En “Nueva refutación del tiempo” leemos: “Cada instante es autónomo. Ni la venganza ni el perdón ni las cárceles ni siquiera el olvido pueden modificar el invulnerable pasado”² (OC. p. 762). Al instaurarle al tiempo no sólo la categoría de **inalterable** sino también la de **discontinuo**, este pensamiento de Borges da cuenta de una manera asombrosa de las complejidades en que se debate la escritura de Vallejo en su fase trílce, una escritura enmarcada en una constante tensión del lenguaje, compartida en otros en el horizonte vanguardista de su tiempo. Pero la intención con la cita borgeana no busca más que poner en relieve contra lo que deberá luchar la palabra: contra el tiempo, contra su naturaleza en permanente mutación.

En el horizonte de la vanguardia hispanoamericana, Trilce³ (1922) señala una doble dimensión fundacional: la creación de una lengua poética y la de un espacio poético como un nuevo campo textual de **percepción** que se constituye haciendo posible lo imposible, reuniendo los contrarios, permitiendo un mundo otro. La paradoja, entonces, deviene el centro motor de una escritura -en sentido barthesiano⁴- consciente de que debe dar cuenta de una realidad indecible, que se enfrenta con la imposibilidad de la palabra por ser transparente a lo discontinuo.

Trilce se ubica en una situación vanguardista de la escritura, es decir: en una situación de cambio, de ruptura y advenimiento, de destitución y asunción, polarizaciones que señalan claramente su estatuto radical, extremista, renovador. La escritura vallejana es consciente de su osadía: imponer un más allá del lenguaje, se propone transgredir la lógica discursiva del lenguaje, ir más allá del límite de los nombres, corroer el plano del sentido. Su ideal consiste en la fundación de un espacio de lo imposible, caracterizado por la desmesura del transnóbrar y las múltiples marcas en el texto de imprevisibilidad, ya sea en el nivel léxico, sintáctico, temporal, en la disposición gráfica, etc. Este territorio de lo imposible hace de Trilce un texto profundamente moderno, que responde a aquello de Roland Barthes de que “la modernidad comienza con la búsqueda de una literatura imposible”⁵.

Esta actitud de vanguardia patente en el Vallejo de Trilce que consuma un espacio poético en tanto consuma un lenguaje inventado no hace más que consumirse en una utopía como el espacio de lo imposible. Pero Vallejo no llega a la aniquilación del lenguaje, demuele su sentido a fin de encontrar nuevas significaciones, lo incinera para que éstas puedan constituirse. Todo el poemario es paradigma de este proceso de quiebras semánticas, pero tal vez baste una reflexión sobre el título del libro como primer texto frente a los títulos pensados y luego desechados. Dos entre los cuatro títulos posibles que Vallejo había elegido eran: **Féretros y Cráneos de bronce**, los cuales dejan al descubierto la intención de Vallejo por aniquilar el lenguaje, convertirlo en cadáver, en detritus. Sin embargo, al recaer la decisión en la palabra “trilce” que es una palabra nueva, extraña al corpus lingüístico, Vallejo está privilegiando la invención, el afán de un hallazgo imposible, el deseo de un transnóbrar, el mérito de una evocación, no el eco gastado de una significancia. En efecto, más que significar

“trilce” evoca, nos recuerda, nos balbuce: se derrota al epitafio, la tumba en que se quiere al principio sepultar al lenguaje para convertirse en la resurgencia de una palabra más allá de sí misma, el emerger de una palabra más allá del horizonte codificado de la lengua: “trilce”: recuerdo de un nombre, transnombre del recuerdo. Balbuceo que no descalifica del todo en la escritura tríllica la sentencia lapidaria de Lord Byron cuya poesía es leída por Vallejo en su **Tesis sobre el Romanticismo**: “What is a poet? What is he worth? What does he do? He is a bubbler” (Qué es un poeta? Qué valor tiene? Qué hace? Balbuce). Por eso nos interesa leer, sobre todo, cómo dramatiza la escritura la lucha de la palabra en esta nueva percepción del tiempo. Y la **cita romántica anterior** inscribe su sello peculiar en Trilce: el centro continúa siendo el hombre: cuerpo metonimizado ahora por otros golpes: las intermitencias del tiempo dividido.

Todo mensaje artístico en tanto sistema de modelización secundario, según la noción lotmaniana, además de comunicación incluye información acerca de la actitud del hablante, el “punto de vista” del texto “como una relación del sistema respecto a su sujeto como la conciencia capaz de generar esa estructura y, por ende, capaz de reconstituirse al percibir el texto” ⁶. Así, todo texto lírico genera la imagen de un sujeto, la imagen del poeta que no necesariamente debe coincidir con la imagen del autor, es decir con su rol social.

Este sujeto entonces tiene en Trilce conciencia de su sujeción al tiempo⁷: pero a la vez, intentará desujetarse de él como un absurdo y perplejo padecimiento y también como “límite”, “muro”, “frontera”, “linde” lo cual reduce el mundo a una celda, un cerco. En Trilce se construye un sistema temporal que destruye su orden lógico representado como una clave en un solo verso:

Hoy Mañana Ayer (LXIV)

Los blancos dispuestos entre estas categorías aportan su vacío para materializar el carácter discontinuo del tiempo; pero, también, la escritura desde el texto mismo nos señala la subversión de la linealidad temporal como clave de lectura precisamente dentro y no fuera del texto.

De este modo el presente siempre es leído como un tiempo negativo, hostil, como una “seca actualidad” configurado -precisamente- en la percepción del sujeto: “He almorzado solo ahora” (T. XXVIII) “Madre, y ahora. Ahora, en cual alvéolo/quedaría, en qué retoño capilar, /cierta migaja que hoy se me ata al cuello/ y no quiere pasar” (T.XXIII) “Todos los días amanezco a ciegas/ a trabajar para vivir; y tomo el desayuno/ sin probar ni gota de él” (T.LVI).

El presente es la zona del no, de la restricción, de la frontera que impone siempre al sujeto su espacio de clausura: presente: celda del espacio, celda del tiempo. Doble clausura que la escritura dramatiza como el espacio del dialogismo frustrado -el teatro de la soledad- y ficcionaliza como el tiempo de una situación anecdótica -el relato de la nostalgia-.

De la comunicación obliterada se desprende, en principio, un sujeto que adquiere su constitución en una continua destitución del diálogo con el otro, con lo otro, consigo mismo. Es así como el discurso poético se va conformando como un soliloquio de ese sujeto que sin cesar se busca en fallidos intentos dialógicos entre la propia voz y las ajenas. Este anhelo de diálogo señala su propia dramaturgia por intentar apropiarse de una voz (recuperar una voz)

para terminar siendo él mismo el Expropiado: "Nadie me hubo oído" (T. XVII) "En la gran boca que ha perdido el habla" (T. LVI) "Y se acabó el diminutivo, para/mi mayoría en el dolor sin fin" (T.XXXIV).

Esta expropiación pone de manifiesto el vacío como auditorio, como escenario del sujeto en su objeto por encontrar a toda costa interlocución. El público ha desaparecido "partiendo sin cuerpo, vacantes"; ni siquiera en la guardarropía del teatro -el mundo- hay alguien:

"En los bastidores donde nos vestimos, no hay/no HAY nadie: hojas tan solo de par en par" (T. XLIX) donde la materialidad del significante corroe el sentido único; la grafía del HAY con mayúscula no desmiente lo dicho, escribe lo que no está escrito: el cuerpo del dolor, del grito, y la h muda multiplica los significados e inaugura la parodia. Y si no hay espectadores en el gran teatro del mundo -en el gran teatro del presente- el sujeto se desdoblará en otro como una tentativa desesperada por llenar su ausencia con la parte de otredad que se posee. Esta falsa sustitución señala un vacío, una irrecuperabilidad (el otro está definitivamente ausente) y un rescate de sí: el sujeto se habla como oyente de sí mismo: destitución del diálogo a monólogo, él es el locutor y el destinatario.

Rescatarse de sí: autoconmiseración que establece una distancia propicia para recuperarse y, de alguna manera, constituirse como sujeto. Paradójicamente, en Trilce la autoconmiseración es posible por medio de la autoparodia: "No hago más que sonreír a cada púa de las verjas, en la loca búsqueda del conocido" (T. LXII) "Regocíjate huérfano y bebe tu copa de agua desde la pulpería de una esquina cualquiera" (T.LXXI).

Como complemento, hay una suerte de representación de una saga familiar centrada en acontecimientos cotidianos cuyo núcleo primordial, la madre, el padre, los hermanos y la prima, están enmarcados en un universo poblado de personajes: el ciego Santiago, el peón decúbite, la lavandera del alma, el hombre guillermosecundario y su hija de tres años, el bizcochero, el cancerbero, el viejo inminente, pitagórico. Nuestro modo de leer intentará desentrañar la función de una anecdótica narrativa en el seno de la lírica, repelente, en principio, para algunos ismos de vanguardia, como el ultraísmo. El motivo: es la fundación de una genealogía como memoria del sujeto, la existencia de un pasado como documento casi histórico, el testimonio de una identidad irrecusable con una fuerte marca del comienzo, de los umbrales de una trayectoria. El discurso poético ha ficcionalizado estos hechos, los ha vuelto "posibles" en su espacio (más allá de que su facticidad sea o no verificada biográficamente) y ha convertido estos hechos en "posibles" para que el sujeto lírico pueda constituirse como real, como verdadero, como creíble ya que nunca es ficticio, explica Roland Barthes, porque "Decir que la verdad es de origen poético es (sólo) decir que la Palabra poética nunca puede ser falsa, porque es total". La presencia del pasado restaura la ausencia del presente a través del acto de recordar constante en el yo lírico: "En el rincón aquél, donde dormimos juntos/tantas noches ahora me he puesto a caminar (...) Me he puesto a recordar los días de verano idos" (T. XV) "En la sala de arriba nos repartías/de mañana/de tarde, de dual estiba, /aquellas ricas hostias de tiempo" (T.XXXIII) "Me he casado -me dice. Cuando lo que hicimos de niños en casa de la tía difunta" (T.XI).

La hegemonización del recuerdo sobre el presente es obvia: todos los interlocutores son los muertos familiares, los habitantes del pasado, los personajes de la memoria y si

bien en Trilce se privilegia de entre los muertos a la madre, porque es la "muerta inmortal" todos son recordados, desaparecidos en el presente, muertos.

Pero son los muertos que han vivido, no "los cadáveres de una vida que nunca fue", como leemos en T.LXXV. Son los que viven en la memoria y que son siempre testimonio y patrimonio del otro, porque siempre es el otro a quien se le permite recordar: "Vallejo dice hoy la Muerte está soldando cada lindero a cada hebra de cabello perdido" (T. LV), donde el yo se desplaza a un él referencial (el otro) borrando así la categoría de persona; o bien asumiendo la voz de niño como su otredad -lo que ya no es- para hacer posible la reedición del pasado no tanto como vuelta a lo sagrado, al paraíso familiar (connotaciones presentes en Trilce y no ciertamente de un modo difuso) sino como un recuperar el habla de la inocencia donde el mundo era decible todavía.

Por el acto de recordar se produce la polarización presente pasado donde en un primer momento parece reescribirse el texto romántico en la vuelta al pasado, a la nostalgia de su paraíso, al olimpo casero donde la deidad materna todavía reparte "aquellas ricas hostias de tiempos"; pero de inmediato la escritura trífica subvierte la tensión: el yo que recuerda no vuelve a un pasado para mirar el presente: habla desde un presente pero un presente dividido, plegado; si el pasado invade el presente, destruye la supuesta plenitud del presente. En suma, dislocación de la linealidad del tiempo por lo cual el presente sólo se constituye desde el futuro de un pasado que "ya se ha ido", suerte de espejo que devolverá al sujeto la imagen de sí que siempre buscó:

*Ya no reiré cuando mi madre rece
en infancia y en domingo, a las cuatro
de la madrugada, por los caminantes
encarcelados
enfermos
y pobres.*

(T. LVIII)

El recuerdo lo ha hecho descubrirse en (desde) el presente como otro. La elegía, la visión romántica, deja paso a la parodia y la ironía: la madre ha vuelto al presente a rezar y ya no hay por qué burlarse (reírse) porque ahora él es el objeto de sus rezos, es el rezado, vale decir: "caminante" "encarcelado" "enfermo" y "pobre".

Se escribe porque se recuerda: la escritura como memorial doméstico, centrado en el espacio del "domus", la casa: casa que es mundo, mundo que es casa: intercambiabilidad: la misma celda.

La escritura como memorial doméstico conforme lo dice T.XLVII: "Según refieren cronicones y pliegos/de labios familiares historiados", es decir: pliegues por donde se escribe en un lenguaje críptico para que las verdades transcriptas no pierdan su poder de profecía: el futuro del pasado como lugar donde se constituye el presente y ahora entonces recuperamos el texto epigráfico de Los heraldos negros que, a su vez, reescribe pliego tras

pliego un texto bíblico: “Qui potest capere, capiat” sentencia, clave oracular como las claves definitivas de Melquisedec “por que entonces (se) sabía que en los pergaminos de Melquisedec estaba escrito su destino”.

El destino de escribir es reescribir un texto como Trilce abierto al diálogo de infinitos textos. Incluso Trilce reescribe poéticamente su libro de cuentos Escalas melografiadas, cuyas dos secciones “Cuneiformes” y “Coro de vientos” espectacularizan la afirmación y la negación del cuerpo de la letra que, a la manera de escalas musicales, busca sobre el papel, sobre la página en blanco, la grafía de la música y el sonido tonal del instrumento.

De este mismo modo Trilce se propone escribir el recuerdo. Pero el recuerdo restaura e instaura. Restaura el aura dorada de un pasado inocente; en busca de su habla se ha transgredido la lengua, convocado lo arcaico de ella incluso en el seno mismo de las palabras creadas, donde el “todaviizar” trilce representa el neologismo más arcaico: dilatar el todavía significa dilatar el pasado, hacer que permanezca en el presente. Pero el recuerdo instaura y en Trilce no hace más que instaurar el presente como intemperie, como orfandad, como celda. El recuerdo ha constituido definitivamente al sujeto como huérfano del presente y, a su vez, el recuerdo ha transformado la celda en celada: su lenguaje profético le ha tendido al sujeto las trampas para que él mismo descubra su precaria condición en el mundo.

NOTAS

1. **Algunas teorías sobre la vanguardia centran su pensamiento en la conformación del sujeto en la lírica como un proceso de evaporación; Octavio Paz habla precisamente de que "la figura del poeta corre la misma suerte que la imagen del mundo: es una noción que paulatinamente se evapora". Esta borradura del sujeto no es una disolución para nosotros; la noción que subyace en la categoría de sujeto que usamos es la una subjetividad escindida, fragmentada, caleidoscópica -como la llama Saúl Yurkievich-. Nosotros leeremos la fragmentación del yo a través del yo que recuerda, a partir de la memoria. Nuestra manera de leer consiste en sostener que el sujeto está escindido porque recuerda; el recuerdo es una trampa, una suerte de ilusión que descorre su velo para desocultar otra experiencia: el sujeto que recuerda no es el sujeto recordado. Esta discordancia pone de manifiesto otra: la del tiempo.**
2. **Borges, Jorge Luis. Obras completas. Buenos Aires, Emecé, 1974.**
3. **Vallejo, César. Obra poética completa. Biblioteca Ayacucho. Hispamérica Ediciones Argentina S.A. 1986. Todas las citas efectuadas pertenecen exclusivamente conforme a esta edición.**
4. **Barthes, Roland. El grado cero de la escritura. Siglo XXI editores, Buenos Aires, 1976. Todas las citas pertenecen a esta edición.**
5. **Barthes, Roland. op. cit. pág. 44.**
6. **Lotman, Iuri. La estructura del texto artístico. Madrid, Ediciones Istmo, 1970.**
7. **Hay un procedimiento recurrente en Trilce: la alteración del orden normal del tiempo casi siempre por inversión (el futuro precediendo el pasado, como ocurre en el poema LXI de Trilce). Esta alteración pone de manifiesto una ilogicidad que termina derrumbando la noción de presente en tanto unidad, plenitud. Esta concepción vallejana del tiempo es desmitificadora: si bien invertidos y por lo tanto separados, los tiempos no pueden reordenarse en una serie lineal, ya que en ésta no hay un punto de origen. El tiempo es dividido, discontinuo; no único sino doble: doble como duplicidad y también doble como alusión a doblez; en TLX leemos: "tus doce extremidades, ese doblez ceñudo/que después deshiláchese/ en no se sabe qué últimos pañales". Para terminar nos parece pertinente transcribir una reflexión de Nicolás Rowe: "Una vez que el tiempo está dividido, desaparece la separación entre el tiempo fenomenológico y el tiempo externo o cronométrico, porque el tiempo está siempre fuera de sí mismo: los espacios que constituyen las series de los números, llegan a ser equivalentes a los vacíos o divisiones dentro del tiempo del yo". (Nicolás Rowe. "Lectura del tiempo en Trilce". Cuadernos Hispanoamericanos, Abril-Mayo 1988, Homenaje a César Vallejo, Volúmen I, pág. 302).**

UN "VIAJE" CRITICO POR LA OBRA DE OLIVERIO GIRONDO

Andrea Cucatto

“Agreguen ustedes lo que quieran, digan lo que se les ocurra”, esas fueron las palabras de Oliverio Girondo a propósito de una entrevista motivada por la publicación de su *Calcomanías*, en 1925 ... (1)

Creemos, por nuestra parte, indispensable entender dicha frase en un sentido casi literal y ofrecer una aproximación a la vasta obra de nuestro autor a partir de la idea de viaje como metáfora de su trabajo escriturario.

Girondo viajero, poeta transhumante en el mundo de los signos, traza un itinerario que comienza con *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de 1922; y concluye con *En la marmédula*, de 1956 -obra en la que instaura una lengua y una estética propias, y desde donde puede leerse significativamente toda su obra- (2).

Nuestro análisis intenta recuperar ese camino cifrado a través de los textos y cuya llegada ofrece, paradójicamente, un punto de partida: la creación de un lenguaje poético. Un viaje que tiene como meta la partida provoca, entonces, una lectura que, como la que aventuramos, necesita retroceder para poder avanzar y reconstruir así el Sentido desplazado hacia la obra final.

Para capturar ese transtexto que, a modo de médula, sustenta y conforma toda la producción de Girondo, centraremos nuestro análisis en torno a dos ejes fundamentales que abren un canal de acceso -acaso el fundamental- a su obra poética: la dialéctica entre la mirada y la voz, y la rastreamos en algunos textos particulares.

En *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de 1922, se trata de una mirada poderosa que es capaz de captar la realidad que circunda al sujeto y que lo polariza frente a ella: pero que, al debatirse en perpetuo movimiento, no le permite una visión totalizadora sino zigzagueante y lateral: como acomoda continuamente su ángulo de focalización captura estrápticamente esa realidad e instaura un caos sobre ella.

A veces percibe lo conocido como si fuera desconocido -por ejemplo Buenos Aires en el poema “Apunte callejero”-, otras veces mira artísticamente la realidad pero a través de estéticas ajenas (romanticismo, decadentismo, modernismo), y re-conoce por medio de la literatura; o proyecta sobre los otros una mirada tan excesiva que los independiza -por ejemplo la mirada del público sobre el artista de “Café-concierto”-. Y, a veces, se transforma en una mirada extranjera, europea, observadora de lo “exótico” de otras culturas -por ejemplo, “Fiesta en Dakar”-.

Esa realidad objetual que lo rodea forma un mundo dinámico de antisujetos que superpone cosas y personas, y que, lejos de afirmar a aquel sujeto espectador, le quita presencia física e impide su inscripción como cuerpo -él mismo, a veces, pasa a ser un objeto más-:

Pienso en dónde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes que se me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar... Necesitaría dejar algún lastre sobre la vereda...

Al llegar a una esquina, mi sombra se separa de mí, y de pronto, se arroja entre las ruedas de un tranvía.

(*Veinte poemas ...*, “Apunte callejero”, pág. 63)

Sin embargo, dicha presencia se rubrica a través de una incipiente voz que intenta expresarse por medio de un lenguaje de imágenes y referencias múltiples. Esto puede ser entendido con una doble connotación: voz como cuerpo, por tanto, ámbito del deseo, sensualidad y sexualidad, y forma de posesión; y como sistema social que incorpora en sus discursos otras lenguas (inglés, francés, italiano, latín), y se relativiza por medio de varios tonos y registros. El desajuste que se produce entre y en cada una de estas zonas impide el hallazgo de una expresión auténtica; pero crea, sin embargo, un espacio de tensión que permite enajenar algunas voces (en el texto, marcadas entre comillas).

Señalamos la poesía "Milonga" por considerarla una clave de interpretación del primer Gironde. Aquí el sujeto se halla frente al espectáculo del arrabal -metáfora de lo propio- en un juego que articula dos niveles: lo nacional-femenino y lo individual-masculino. La voz, más fuerte que la mirada, al restituir una Ley, debe atravesar con su palabra viril el espacio que la incita. Esta nueva lengua no debe mistificarse ni "impostarse", sino surgir del propio deseo como un intento de aprehensión del Sentido:

El bandoneón canta con esperezos de gusano baboso, contradice el pelo rojo de la alfombra, imanta los pezones, los pubis y la punta de los zapatos.

Machos que quiebran en un corte ritual, la cabeza hundida entre los hombros, la jeta hinchada de palabras soeces.

Hembras con las ancas nerviosas, un poquitito de espuma en las axilas, y los ojos demasiado aceitados

(Veinte poemas..., "Milonga", pág. 65)

Advertimos, entonces, un primer movimiento en la trayectoria poética emprendida: una mirada fenoménica expresada a través de un lenguaje referencial y develador de un mundo polimorfo; y un sujeto que no se realiza textualmente sino se refracta en una voz babélica, universal, recortada. Accede a la realidad, pero con una mirada perversa y convexa: la significa culturalmente y le otorga una teatralidad asombrosa.

Ley versus Juego: comienzo de una búsqueda que se concreta en libros posteriores y se resuelve ahora en la ilusión de inmediatez de un sujeto observador que, desde todos los lugares, intenta dar forma al mundo que lo inquieta. La parodia, la caricatura, el humor incisivo, son atisbos de una forma sólo hallada a medias: en una forma de lenguaje, en una forma de forma que impide que ese "espectador de la vida" pueda escribirse porque se encuentra predeterminado por códigos lingüísticos arraigados en él y ahora degradados (3).

La crítica suele reparar en esta suerte de "viaje cosmopolita": David Viñas en *Literatura y realidad política*; Delfina Muschietti en su artículo "La fractura ideológica en los primeros textos de Oliverio Gironde"; y lo definen como la experiencia fundante de la escritura de una clase (4). Nosotros, plenamente de acuerdo con estas apreciaciones, y apelando a los propios testimonios del autor, creemos que la idea de viaje puede funcionar también como principio constructivo de toda su producción (5).

Por otra parte, ratificando la idea de dicho viaje, se encuentra el mismo título de la obra que ya involucra al lector en un “trayecto”, casi en un paseo informal, por el que circulan, no sólo lugares y personas, sino la propia auto (bio) grafía de Gironde. Los datos de tiempo y espacio al final de cada poesía nos anuncian diversas “estaciones” para la lectura.

Calcomanías, de 1925, presenta la característica de ser eminentemente pictórica. Ecos de Xul Solar y la experiencia de Gironde como pintor y crítico de artes plásticas permitan avalar nuestra afirmación de lo que llamamos **estética de la mirada**, y que caracteriza sus primeros textos (6).

Nuevamente aquí encontramos a un sujeto que reproduce el espectáculo convocado por sus sentidos, pero instalado ahora en un lugar fijo y determinado: España, que actúa como punto de referencia al que se le oponen distintivamente otras culturas: por ejemplo, la árabe, la germana.

Sin embargo, esta nueva mirada es mucho más crítica que la del sujeto del libro anterior porque opera desde dos dimensiones: una horizontal, que intenta recuperar cronológicamente (del Medioevo al siglo XX) el lugar, reproduce sus propias ficciones y se sustenta en el poder de la cultura: por ejemplo, el poema “Escorial”; otra vertical, que anula la anterior y desacraliza lo convocado por la Memoria, otorgando más vitalidad a las cosas: confunde elementos y sintetiza contrarios. Acerca culturas recónditas y ansiadas: por ejemplo, la árabe en “Alhambra” y “Tánger”, y se concreta magníficamente en la imagen de carnaval de la última poesía, “Semana Santa”, donde todo se sitúa en un presente como no-tiempo y se actualiza en su puro devenir.

Las formas se confunden: las miradas se desvían y se buscan; pero el sujeto que contempla el espectáculo opera siempre desde la **sombra**; y es así como esta imagen junto con la del Carnaval son las que parecen definir el trabajo textual de este libro: la inminencia de la revelación por la voz puesta en peligro y provocada por el silencio de la Muerte.

Este sujeto, que ya no es aquel “flâneur” que, desde la excentricidad de una lengua retórica e impersonal hipertrofia la realidad, es ahora un ser agónico, y, desde la amenaza de la Nada, busca una forma de expresión que le permita liberarse de ella. Tras los restos de un lenguaje babélico, nuevas palabras-serpientes. Surge la voz con más potencia, porque es más desgarrada; y resbala por las paredes como aferrándose a una materialidad que les dé Sentido:

En el resto de la ciudad el resplandor de los “pasos” ilumina las caras con una técnica de Rembrandt. Las sombras adquieren más importancia que los cuerpos, llevan una vida más aventurera y más trágica. La cofradía del “Silencio”, sobre todo, proyecta en las paredes blancas un “film” dislocado y absurdo, donde las sombras trepan a los tejados, violan los cuartos de las hembras, se sepultan en los patios dormidos.

(Calcomanías. “Semana Santa”, pág. 128)

Esta lengua cobra, entonces, más densidad que en el texto anterior: el sujeto tiene plena conciencia de su valor, de su “peso” -así se advierte que los vocablos circulan por el mercado y se ofrecen al mejor postor. Este lenguaje-mujer se prostituye en los “ruidos” de un habla estereotipada y se convierte en una simple “transacción” comercial (aquí, son las figuras

de los vendedores ambulantes -judíos, árabes- las que cifran esa antipoética de la representación y el lucro):

*En el pequeño zoco,
las diligencias automóviles,
¡guardabarros con olor a desierto!,
ábrese paso entre una multitud
que negocia en todas las lenguas de Babel,
arroja y abaraja los vocablos
como si fueran clavos,
se los arranca de la boca
como si se extrajera los molares.*

(Calcomanías, "Tánger", pág. 108)

Se presenta, con esto, la crisis entre Naturaleza y Cultura, la deformación de los sujetos bajo la coerción de las relaciones de producción -representadas por el comercio- y su recuperación a través de la praxis.

Ese rechazo lingüístico que comienza a experimentar ha sido a costa de lenguaje, pues ha llevado hasta el paroxismo los códigos que lo rodean; pero, a pesar de este trabajo, aún carece de significativo propio. Se inscribe a medias entre la tensión de la cultura, de la tradición, y la inversión de las mismas: se trata de un sujeto infantil (infans, mudo) que calla la realidad y muestra sólo parte de lo que percibe en ella a partir de la desnaturalización objetiva de las cosas.

No se ha emprendido una nueva empresa en la trayectoria poética, sino un reacomodamiento en la captación y una exasperación de la misma. Este sujeto no ha alcanzado todavía el poder de simbolización que le permita integrar sus tres dimensiones: sus actos corporales (biológico-fisiológicos), la interacción (real) intersubjetiva y la producción (material) de la práctica de la escritura. Se opone la historia como lo variable con lo que los sujetos tienen de invariable, y se escenifica el conflicto de la autonomía lograda gracias a la afirmación de lo no-idéntico a ellos y fundada en la objetividad:

*¡Corredores donde el silencio tonifica
la robustez de las columnas!
¡Salas donde la austeridad es tan grande,
que basta una sonrisa de mujer
para que nos asedien los pecados de Bosch
y sólo se desbanden en retirada
al advertir que nuestro guía
es nuestro propio arcángel,
que se ha disfrazado de guardián!*

(Calcomanías, "Escorial", pág. 116)

Este enfrentamiento se ve también en textos donde la ausencia de una palabra argentina y personal, es captada conflictivamente demostrando que, detrás del sujeto textual, se esconde un sujeto empírico que se afirma ideológicamente como sujeto y asume como propio tal dilema aunque se esfuerce por dejar hablar a su objeto: la lengua (aquí expresada débilmente).

Espantapájaros, de 1932, "Al alcance de todos" (los que, por supuesto, sean capaces de aceptar y entender la novedad de la escritura), cierra un ciclo de Gironde y señala la afirmación de su estética: la poesía se levanta como signo icónico al corporizarse en calidad de pura materia significativa. El sujeto encuentra un significante propio y constituye el camino hacia una poesía auténtica en la que, al sacrificar su unidad, se conforma lingüísticamente.

Tal ímpetu, provoca la aparición de una nueva textualidad que requiere de su lector una captación más dinámica y totalizadora: lo obliga a sumergirse sensorial y sensualmente en el lenguaje, formar parte de su productividad y participar activamente en el trabajo de otorgación de sentido.

La Voz, el Cuerpo, triunfan y se apoderan del Espacio; y, desde allí, el sujeto, negando lo que lo rodea (aun a sí mismo cuando consigue objetivarse), puede lograr su afirmación. La poesía con la que se inicia el libro permite a dicho sujeto de la enunciación erguirse como existencia lingüística -hecha de fibras y deseos humanos-.

Surge la **negación** que, al destruir los significantes anteriores, se constituye como principio generador, y permite que ese sujeto pueda conformar su idiolecto cuya presencia tiene la marca morfológica YO que, mientras estructura la realidad, la significa.

Tres palabras fundamentales recorren el texto y son: Lenguaje, Deseo y Muerte, porque más allá de su significado habitual, forman parte de la praxis en la que se funda el trabajo de la escritura girondeana. Esta actividad se inicia como operación inteligente, simbólica, como autoproducción: desfiguración de sistemas simbólicos y como mutilación de los propios símbolos.

Se trata, entonces, de un sujeto que intenta disolver cualquier inmediatez cosificada (aunque esté cautivo en ella) y acceder a una mediación desfetichizante e iconoclasta: **crítica de las ideologías**.

Del vaciamiento de esa realidad cotidiana surge este tipo de escritura que anticipa las marcas de Gironde del segundo ciclo. Su juego lingüístico (según el concepto de Wittgenstein) sintetiza el proceso de simbolización como la actividad capaz de unir acción y pensamiento, y de regular la comunicación a través de la praxis literaria restaurada. En Gironde dicho proceso se revela originando una "escisión" que la lectura productiva puede indagar gracias a la interacción comprendida en el medium del sujeto que la informa. No es dicho sujeto en su juego lo que interesa; sino el juego visto por el actor del mismo.

Podemos comprender esta simbolización como una **semiosis**, que se define por la **sustitución** y la **representación**: esto es, proporcionar, a través de la negación, una nueva presencia de lo negado, y conservar a éste sustitutivamente como elemento representado en una estructura simbólica de orden. Se diseña aquí, la **opacidad**, propia de los sujetos hablantes, de introducir lo real en un sistema de significación utilizando operativamente signos y símbolos (7). Surge, de este modo, una **estructura transitiva** -triádica- en la que el sujeto mismo actúa como instancia mediadora que, en su intento por recomponer formas desimbolizadas, "socializa" el proceso.

Junto con la idea de muerte y suicidio aparece realizado textualmente el tema del tiempo: la historia. En los libros anteriores, se trataba de una atemporalidad congelada en una estética anacrónica; ahora, se pone en escena una maquinaria lingüística que moviliza la realidad y la resemantiza desde un nuevo lugar que el mismo sujeto ha inaugurado. Comienza un nuevo tramo del viaje, el que va hacia la materialidad de la lengua: juego de fonemas (poesía 12), de morfemas (poesía 4), de vocablos (poesía 8), de construcciones (poesía 18), de la sintaxis (poesía 21).

Este trayecto, que había comenzado fuera del hombre, llega, en este texto y a través del deseo de la escritura, hasta su cuerpo y su voz. Supone, no sólo un desplazamiento horizontal realizado en la linealidad del signo, sino también un aplazamiento virtual de dicho sujeto pues, aunque éste quiere resimbolizar la realidad y el absurdo cotidianos: su inmersión en el mundo (adviértase la recurrente metáfora del mar) se produce en la atopía del lenguaje como en el no-tiempo y el no-lugar. Este significante lo “sujeta”, entonces, tanto que, a costa de significarlo, lo aniquila.

Se produce la necesidad de negar lo que no sea él mismo, y transformarlo en Otros; sin embargo, esos otros aún siguen siendo poderosos y ocupan un espacio importante en la superficie instaurada. Conservan cada uno de ellos su propia lengua: es curiosamente significativa la voz de la abuela del poema 14, que, a pesar de estar “extrañificada” entre comillas, no puede ser aglutinada en un discurso mayor y tiene tal alcance que absorbe los propios textos de Girondo:

Pero a mi abuela le gustaba contradecirse, y después de pedirme que le buscara los anteojos que tenía sobre la frente, agregaba con voz de daguerrotipo:

“La vida -te lo digo por experiencia- es un largo embrutecimiento. Ya, ves en el estado y en el estilo en que se encuentra tu pobre abuela. ¡Si no fuese por la esperanza de ver un poco mejor después de muerta!...

“La costumbre nos teje, diariamente, una telaraña en las pupilas. Poco a poco nos aprisiona la sintaxis, el diccionario, y aunque los mosquitos vuelen tocando la corneta, carecemos del coraje de llamarlos arcángeles.”

(Espantapájaros. “Poema 14”, pág. 183)

Con esta imagen se manifiesta también la idea de ruptura con la tradición familiar en tanto “institución” que quita unidad y significación al individuo pues hace contener, por medio de los lazos sanguíneos, “lo Otro dentro de sí”, por ejemplo, en los poemas 8 y 5. Esto se advierte con claridad en la presencia de dos adjetivos que sintetizan el status del sujeto de Espantapájaros: “políglota” y “tartamudo”: políglota, porque su cosmopolitismo lo diversifica en otras culturas; tartamudo, porque ha empezado a balbucear una lengua materna que reconoce como propia:

Todavía, cuando llovizna, me duele la pierna que me amputaron hace tres años. Mi riñón derecho es un maní. Mi riñón izquierdo se encuentra en el museo de la Facultad de Medicina. Soy políglota y tartamudo, he perdido, a la lotería, hasta las uñas de los pies, y en el instante de firmar mi acta matrimonial, me di cuenta que me había casado con una cacatúa.

(Espantapájaros, “Poema 6”, pág. 167)

Dicho sujeto, aunque enmarcado gramaticalmente bajo la forma YO, contiene una pluralidad que se reestructura en los sucesivos diálogos entablados; consigo mismo y con lo Otro (que es de alcance eminentemente social: familia, mujer, conciudadanos, lectores, Gironde escritor). Aquí, una nueva palabra clave: la casa, mencionada en un sentido literal y metafórico como cárcel de la lengua que imprime su Ley sobre el sujeto de la escritura:

Yo no tengo una personalidad; yo soy un cocktail, un conglomerado, una manifestación de personalidades.

En mí, la personalidad es una especie de forunculosis anímica en estado crónico de erupción: no pasa media hora sin que me nazca una nueva personalidad.

Desde que estoy conmigo, es tal la aglomeración de las que me rodean, que mi casa parece el consultorio de una quiromántica de moda. Hay personalidades en todas partes: en el vestíbulo, en el corredor, en la cocina, hasta en el W.C.

¡Imposible lograr un momento de tregua, de descanso!

¡Imposible saber cuál es la verdadera!

(Espantapájaros, "Poema 8", pág. 171)

Este nuevo significante surgirá de la disgregación de los anteriores, y producirá una apertura más amplia hacia el intertexto; y ésto posibilitará, por ejemplo, marcar diversos diálogos que se establecen entre los poemas de los diferentes libros originando nuevas "redes" de lectura: el poema 9 parece ser una respuesta a "Otro Nocturno" de Veinte poemas ... y a "Semana Santa" de Calcomanías -la sombra que se proyecta en la realidad, se retroproyecta en el lenguaje del filme, y luego se escapa de nosotros como excedente que el sujeto significa en su cuerpo-.

Consideramos que la apetencia del sujeto, por un lado, y la carencia estructural, por otro, son dos aspectos definitorios de la dinámica textual. Este momento del signo como expresión estructuradora y estructurada, funda la transitividad y genera un desplazamiento que va, del estatismo de la palabra objetiva a la dinámica del gesto: la patada del poema 13 es una señal de transformación y de conciencia de la dificultad de hallar un espacio propio. Hace su irrupción un sujeto rebelde que comienza a quebrar los límites del signo y cifra esta actitud en la figura mitológica de Jesús, en el poema 15, como símbolo del sujeto que se autoinmola en pos de la restauración del Sentido.

Este sujeto, entonces, ya metamorfoseado en significante, puede ahora asociarse libremente con otros y transmigrar por ese mundo del Sentido -por ejemplo las poesías 22 a la 24-. El viaje por la lengua aparece metaforizado en la idea de un "viaje interior", de una mirada que encuentra la forma de la multiplicidad y la denuncia iniciando una "catástrofe" por la que se aniquila todo tipo de referencia extralingüística. La imagen final del libro -la ciudad fantasma- hace ostensible esta desmaterialización de la realidad fáctica:

Aunque me he puesto, muchas veces, un cerebro de imbécil, jamás he comprendido que se pueda vivir, eternamente, con un mismo esqueleto y un mismo sexo.

Cuando la vida es demasiado humana -¡únicamente humana!- el mecanismo de pensar ¿no resulta una enfermedad más larga y más aburrida que cualquier otra?

Yo, al menos, tengo la certidumbre que no hubiera podido soportarla sin esa aptitud de evasión, que me permite trasladarme adonde yo no estoy: ser hormiga, jirafa, poner un huevo; y lo que es más importante aún, encontrarme conmigo mismo en el momento en que me había olvidado, casi completamente, de mi propia existencia.

(Espantapájaros, "Poema 16", pág. 188)

Fue entonces -y sólo después de haber alcanzado esta evidencia- cuando se ordenó la destrucción de la ciudad y cuando un aguacero de granadas, al abrasarla en una sola llama, la redujo a escombros y a cenizas, para lograr que no cundiera el miasma de la certidumbre de la muerte.

(Espantapájaros "Poema 24", pág. 205)

De la parodia a la ironía, su propio discurso se afirma desde la negación del lenguaje de los Otros, desde la palabra de un sujeto que contradice la realidad y que, anulándose en ese acto, la abre hacia otras potencialidades significativas. Se desmitifican ciertos vocablos, pero se redimensionan en un sistema que los incluye como plena corporeidad.

Girondo logra aquí, ahora que ha superado el "hibridismo" de sus primeros textos, levantar una voz que, con la fuerza de la negación, destruye lenguajes "extranjeros" y se inscribe en un lugar atípico superando la marginalidad de la vanguardia: gana la libertad de no estar circunscripto al lugar común. (8).

Persuasión de los días, de 1942, es una obra de transición; por una parte, reafirma la actitud del texto anterior; por otra, preanuncia, los juegos discursivos del libro siguiente: Campo nuestro (9). El sujeto poético, desde un lugar determinado -el espacio del lenguaje- alcanza su total negación para poder refractarse en la Otridad que disolverá su propia imagen. Se trata del suicidio del yo y de la actitud de espera como inminencia de una verdadera revelación.

Se advierte en este texto una nueva actitud hacia el cuerpo: la negación surge a partir de él y se realiza a través de la superabundancia de elementos corrosivos portados por el propio hombre que son los que provocan su autoaniquilamiento. A esta isotopía de la destrucción se le contrapone otra construida en torno a la imagen de la sangre y el agua que representa la circulación, la vida, y que crea con la anterior una tensión en la que el sujeto lucha por constituirse.

Comienza el primado de la letra sobre el sentido, que se da como una sombra: desprovisto de materialidad, pero que, al ser también abstracción, se define respecto del cuerpo y así remite a él como una suerte de libro en el que se inscriben las huellas antes de aparecer sustraídas, con la propiedad de poder repetirse de manera más o menos reiterada. La letra posee una antinomia: su carácter abstracto fundamenta su capacidad de repetición e insistencia y puede inducir a olvidar la materialidad asociada con ella; la materialidad instaurada por la necesaria relación de la letra con un objeto posibilita la relación dialéctica entre cuerpo y letra (materialidad lingüística) en la que se integra el sujeto en su conformación y que puede definirse como proceso de otorgación de sentido que, al abarcar el cuerpo, la exterioridad y el lenguaje, se referiría, entonces, a una relación cuerpo, lenguaje y realidad.

Aparece la multiplicidad a través de la diferencia porque cada elemento genera su propia significación en la convivencia y competencia con lo Otro. Diferencia como diferenciación, aquí el sujeto, en su anhelo por la negación, ha de reconocer la objetividad del material, su heterogénea otredad para mediarse con ella produciendo una sutura fundamental: “ser del lenguaje y no-ser de los objetos”. A través de ciertas marcas lingüísticas -por ejemplo, la repetición de numerosas frases nominales que se multiplican continuamente- este sujeto intenta reparar la sutura a fin de integrarse en un todo y así plenificarse:

*allí
en lo caótico;
sumido,
amalgamado
en una pasta informe,
viscosa,
putrefacta;
las lenguas carcomidas por vocablos hipócritas,
los pulmones que criban anhelos de serpiente,
las esponjosas manos embebidas de usura,
las vísceras heladas de batracios humanos,
los sexos que trafican disfrazados de arcángeles,
las vértebras roldas por rencores insomes*
(*Persuasión... “Expiación”*, pág. 351)

La negatividad se transforma en la sintaxis de la obra y se encuentra tematizada a través de la Muerte: la conscientización de su existencia (paradoja: el sujeto debe sentir la presencia de la no-presencia) hace que dicho sujeto pueda ratificarse en un mundo personal y motivado; en otro escenario donde todo juego es posible, por ejemplo los poemas “¿Dónde?”, “El”, “Visita”.

Esta experiencia alienante de la Nada, produce un desdoblamiento del sujeto: como sujeto empírico posee una Ley, un cuerpo, y la lengua como poder e instrumento de expresión; como sujeto textual, necesita negar al anterior para realizarse en un lenguaje personal, en la subversión, en el límite (10). Ambos conviven y compiten para ganar espacio discursivo: el primero, con una existencia lingüísticamente virtual y casi oculto; el segundo, con una existencia lingüísticamente real, se conforma a partir del desgarramiento de la voz, en una proyección metonímica como intento de asirse en el vacío:

*No soy yo quien escucha
ese trote llovido que atraviesa mis venas*

*No soy yo quien se pasa la lengua entre los labios,
al sentir que la boca se me llena de arena.*

*No soy yo quien espera,
enredado en mis nervios,
que las horas me acerquen el alivio del sueño,
ni el que está con mis manos, de yeso enloquecido,
mirando, entre mis huesos, las áridas paredes.*

No soy yo quien escribe estas palabras huérfanas.

(Persuasión... "Nocturnos I", pág. 295)

Este nuevo tramo del "viaje" instaura un ámbito de producción escópica particular. El sintagma -como cifra del espacio de la escritura- se amplía y materializa, creando una superficie lábil y desjerarquizada; y la versificación oscilante se combina aleatoriamente a partir de la variación de un parámetro (el heptasílabo). Se generan blancos tipográficos que, dibujando de otro nivel de textualidad, otorgan volumen a los poemas, y provocan insólitos campos de atracción (algunas poesías forman figuras como "Es la baba", "Invitación al vómito", "Espera", "Hazaña", entre otras; pero es "Predilección evanescente" la que presenta un máximo grado de apertura).

Se reivindica la escritura como acto coloquial y sus símbolos se sostienen en el "juego" que surge del enfrentamiento con la norma y las aspiraciones del sujeto. Por esa razón, el lector, tras hacer aprehensibles las estructuras objetivas soterradas en ese punto subjetivo, y buscando en dicho juego la restauración de la escena de la ruptura, debe reconstruir el texto del sujeto que ha sido deteriorado.

La voz se transforma en un conjunto blasfematorio: el verbo "vomitar" encarna la expresión desmitificadora de la palabra arrojada en su materialidad fundando, para ella, un nuevo estatuto: el sujeto proyecta su capacidad perceptiva al oído, y capta el "lenguaje del lenguaje" (la poesía "Rebelión de los vocablos", por ejemplo, sintetiza el vértigo de la nueva escritura de Gironde).

Sin embargo, dicho sujeto que se constituye desde la ruptura aún no se ha descentrado totalmente: se posicionaliza como centro axial de la constelación de signos. Surge, por momentos, la nostalgia expresada a través de la búsqueda de un hombre adánico capaz de integrar, armónicamente, su mundo personal y limitado con aquello que lo trasciende y significa. Oscila entre la "resistencia" -negativa a someterse a un lenguaje convencionalizado y la "sumisión" afectiva a su propia tradición (vital y literaria) (11).

En la *masmédula*, de 1956, es el libro que consagra la trayectoria poética de Gironde ya que, según él mismo ha señalado, se trata del único libro escrito en su vida:

"Porque creo firmemente que, a pesar de cuanto se susurre, o del cauteloso silencio con que se le rodea, mi último libro, *En la masmédula*, es lo único que he escrito hasta ahora; afirmación que no implica, naturalmente, ni la más remota apreciación sobre su mérito (12).

Texto que suscitó polémicas y filiaciones diversas (13), se trata de una obra cumbre, y, como tal, de un caudal inagotable. Marca el punto de llegada de aquel viaje en busca del sentido poético conformando una poesía-matriz donde el lenguaje va cobrando vida, se va haciendo, mientras las palabras copulan entre sí y fecundan nuevos sentidos.

La producción textual se inicia como una operación inteligente y simbólica: se trata de una autoproducción en la que existe un doble movimiento: se desfiguran los sistemas simbólicos, y se mutilan los propios símbolos hacia una nueva simbolización que, en pos de la síntesis, juega en una "tercera esfera de la realidad": en las relaciones objetuales producidas en el lenguaje, como una interacción sensorialmente experimentable en tanto es creadora de "hechos".

El lector de *En la masmédula* se encuentra con un discurso muy especial ya que este objeto, estructurado lingüísticamente pero que no habla el lenguaje del concepto, ha creado una retórica propia en condensaciones metafóricas y desplazamientos metonímicos, y se sustrae a la fijación conceptual al encontrarse en perpetua dinámica.

La forma del discurso es la de una "representación" que se pliega a lo representado, y reproduce lingüísticamente su conformación interna. La traslucidez y transparencia que intentaba satisfacer la traductibilidad universal aquí es rechazada porque el objeto se resiste a su aprehensión y al sometimiento.

El sujeto se equivoca continuamente al hablar; y, aunque se busque comprenderlo y captarlo, siempre se escapa como un "sujeto en fading", no debemos traducirlo, sino corregir semánticamente su discurso.

Desde esta habla "vacía" se da un negar imaginario de lo Simbólico; pero se debe dar conocimiento de éste por medio de una escritura "llena" que permita establecer subjetivamente su supremacía. Se trata de recuperar la constitución de ese sujeto que es, al mismo tiempo, mediado y mediador, y que, desprovisto de su inmediatez, se separa también de la inmediatez de su Yo y sus evidencias y se comprende a sí mismo como sujeto suspendido en el orden simbólico:

*animamamente me dí por dar por tara por vocación de dado
por hacer noche sólo entre amantes fogatas desinhalar lo hueco y
encontrarme inhallable
ahora tras otra lacra más y más cavernoso
menos volátil paria
más total pseudo apoeta con esqueleto topo y suspensivas nueces*

(En la masmédula, "Por vocación de dado", pág. 419)

El recurso a la escritura, a una inscripción y transcripción, sirve como antídoto frente a la concepción del lenguaje como discurso circulante. La escritura, al trabajar, produce sentido y apoya su cambio y circulación, pero es superada y sojuzgada en este movimiento. Equivalente a la extinción de una huella, el debilitamiento fono y logocéntrico de la lengua, contiene un rechazo a la mediatización y produce un óptimo de sentido que, sin embargo, resulta de un proceso previo de producción que permanece oculto. (14). El trabajo con los significantes socava la facticidad de un sentido existente y remite a él, por medio de la unión con la materialidad aparentemente encorsetada en un esquema fijo. La supremacía de la letra posibilita la restauración de la unión con su objeto (su cuerpo) y promueve la integración del sujeto en su actividad productora de significación (15).

A través de una reapropiación de una objetividad extraña e independiente, este sujeto se ve fortalecido al otorgar la mayor transparencia posible. Está “sujeto” (en el sentido de “sujetado”) en la red de lo simbólico y de su estructura lingüística, y sólo se encuentra a sí mismo en la “ulterioridad respecto del significante” y su producción; pero es incapaz de integrar dicho sentido en toda su extensión pues lo Otro permanece opaco. Sin embargo, ese mantenerse en su “literalidad” hace que se abra a la esfera del orden simbólico, y, en su calidad de sujeto apetente, se exponga a una carencia estructural y la sintetice a través de la escritura (que unirá, en su praxis, deseo, lenguaje y muerte). Iniciará, así, la búsqueda de aquel Sentido social y trascendente que está siempre en camino, pero que nunca se captura totalmente.

En la *masmédula* se nos presenta como un enunciado provocativamente translúcido que permite reconstruir su productividad a partir de un denodado juego de la escritura (16). Se generan nuevos niveles de textualidad: el macrosignificante *En la masmédula* opera como un factor que aglutina las poesías que contiene (el uso de ‘en’ y el vocablo *médula* ratifican esta inclusión que, por su parte, se encuentra enfatizada a través del *más*). El título señala también una dimensión desde la que puede leerse la obra de Girondo: la voz del cuerpo, el cuerpo como espacio de la voz, y hasta propone una dinámica de expansión y clausura que actuaría como respiración del texto.

Un segundo nivel, lo establecerían cada uno de los poemas cuyos títulos podrían ser considerados como un hipertexto, capaz de generar relaciones intra e intertextuales (17).

El tercer nivel estaría formado por cada poesía con su grafía y volumen propio: están “sujetadas” por los blancos tipográficos y “flotan” por la superficie discursiva, pero “contienen” estructuras menores dejando abierta una constelación de significantes que aguardan ser profanados y descubrir su sentido:

*El uno yo subánima
aunque insepulto intacto bajo sus multicriptas con trasfondos
de arcadas*

(En la *masmédula*, “El uno nones”, pág. 414)

Este juego escriturario debe realizarse en un espacio dinámico y multidimensional. Ciertas estrategias textuales posibilitan dicha “expansión”: ausencia de puntuación (para que cada lector imponga su propia “red”); versificación oscilante (ruptura y variación de un parámetro); rimas atrevidas; blancos tipográficos que “bordean” la escritura e “insularizan” los textos (18).

Casi todos los poemas se estructuran en torno a la situación de diálogo potencial que nunca logra resolverse totalmente debido a la opacidad del Otro frente a la inquietud del sujeto. Este se sustrae y repliega, y no puede pensarse sino como dicotomía. Esta transitividad se advierte a lo largo de todo el libro; pero las categorías -sujeto, verbo, objeto- sólo se plenifican cuando se realizan en un discurso particular.

*por qué
si sos
por qué di
eh vos
no me oyes
tatatodo
por qué tanto yollar
responde*

y hasta cuándo.

(En la *masmédula* "Yolleo", pág. 435)

El anhelo por superar la dualidad, y esa imposibilidad de lograrlo, hace que el mismo sujeto se autoparodie en señal de conmiseración y testimonio desgarrado:

*Y su giro hondo lodo no menos menos que
otros afines cogirantes
hasta el destete enteco
hasta el destente neutro
hasta morir la*

(En la *masmédula*, "Hasta morir la", pág. 430)

Se formula un lenguaje subversivo cuya inversión afecta cada uno de sus niveles y altera la sintaxis del discurso corriente, imponiendo, en su lugar, otra lógica (19). Esta poderosa máquina lingüística, a pesar de funcionar en varios sentidos y direcciones, no tiene una dinámica incontralada e incontrolable, sino "viaja" con un ritmo constante: en las poesías se trazan figuras parabólicas que se producen por la creación de zonas de gran densidad semántica: los cuerpos se atraen, se rechazan, se fragmentan, pero la misma fuerza que los impulsa a salirse de sí mismos, los obliga a regresar. Así la escritura, en ese desplazamiento elíptico, se va acomodando de continuo a nuestra mirada y dibuja sistemas concéntricos en los que aloja el sentido, y que poseen tal poder, que arrojan o destruyen al sujeto que pretende inscribirse totalmente en ella:

*Y para acá o allá
y desde aquí otra vez
y vuelta a ir de vuelta y sin aliento
y del principio o término del precipicio íntimo
hasta el extremo o medio o resurrecto resto de éste o aquello
o de lo opuesto*

(En la *masmédula*, "Destino", pág. 444)

Sabemos que una empresa como la que analizamos no es única en la poética argentina: desde Xul Solar con su “panlengua” hasta Borges en *El lenguaje infinito* - de 1925- y *El idioma de los argentinos* -de 1928- son muchos los autores que emprendieron ese “viaje” hacia un lenguaje original y propio.

Pero la poesía de Gironde se constituye de un modo muy peculiar: su obra es un desesperado intento por asir una Forma que, significándolo en su plenitud, lo libere del absurdo y la mediocridad cotidianos.

Esta tensión al futuro no es más que un espejismo que crea su escritura: una utopía que se instala en la negación del lenguaje convencional en pos de una palabra única, y que logra, al menos por unos segundos (aquellos que requiere nuestra lectura), transportarnos a nosotros mismos cuando nos desplegamos por la superficie de sus textos y nos dejamos poseer por su voz.

Andrea Cucatto

NOTAS

- (1) Entrevista recogida por la revista *Columba*, Año I, nº 3, Buenos Aires, 2 de junio de 1925. Citada por Jorge Schwarz. **Homenaje a Gironde**. Bs. As. Corregidor, 1987; págs. 41-45.
- (2) La obra completa de Gironde fue editada por Losada con prólogo de Enrique Molina. Nosotros manejamos aquí la edición de 1968, de la cual extrajimos todas las citas del trabajo.
- (3) Sin embargo, en los nocturnos, el sujeto asume una actitud peculiar: se repliega y se instala en un espacio más reducido -el de la propia interioridad-. Con un todo más intimista, revela sus temores, presiente los peligros de la modernidad y autocuestiona su condición de creador; confiesa la urgencia por una nueva modalidad expresiva y denuncia las manifestaciones de un Modernismo ya agotado.
- (4) "La conclusión es obvia: la imagen de autor se dibuja en estos textos con las mismas predicaciones que recibe en la Argentina de los años veinte un miembro de la clase dominante: sólo desde este espacio social se tenía acceso al estatus de viajero cosmopolita y culto que señala dos núcleos de poder: el económico y el cultural". Muschietti, Delfina. "La fractura ideológica en los primeros textos de Oliverio Gironde". En: *Filología*, XX 1985: págs. 153-169.
- (5) Entre los muchos retratos hechos al autor, apartamos uno, particularmente significativo, que es el que realizó su mujer, Norah Lange, donde presenta la historia personal de Gironde a través de la metáfora del viaje transoceánico. Recopilado por Jorge Schwarz, op. cit., págs. 220-224.
- (6) La relación entre la pintura de Xul Solar y la escritura de Gironde fue trabajada por Alfredo Rubione en su artículo "Xul Solar, utopía y Vanguardia". *Punto de vista*. Marzo de 1987; págs. 37-39. Por otra parte, es significativo el interés por la pintura demostrado por el mismo autor, ya sea a través de la ilustración de sus poemas, ya sea en ensayos tales como "Pintura Moderna", *Obras completas*, op. cit., págs. 207-244.
- (7) Esta "realidad" involucra la auto(bio)grafía del autor elaborada desde una doble perspectiva: como hombre común (con su familia, sus amores, sus gustos, sus miedos, etc.), y como escritor (incluyendo y criticando su producción anterior).
- (8) Para referirnos a la vanguardia seguimos la teoría propuesta por Peter Bürger en su *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península, 1987. Para la vanguardia hispanoamericana y argentina, consultamos: Masiello, Francine. *Lenguaje e ideología, las escuelas de vanguardia*. Bs. As., Hachette, 1986; Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Bs. As., Nueva visión, 1988. Montaldo,

Graciela et al. **Yrigoyen, entre Borges y Arlt** (Tomo VII de la **Historia social de la literatura argentina**, dirigida por David Viñas). Bs. As., Contrapunto, 1989.

- (9) **Campo Nuestro** fue escrito en 1946 y se nos presenta como un texto “extraño” en la producción de Girondo. Es por esta razón, que creemos que requiere una atención particularizada y no lo incluimos en nuestro estudio. En él, Girondo hace una restauración simbólica del paisaje argentino: el sujeto se construye en un juego dialógico situándose, o bien en la lateralidad -como sujeto pasivo y empírico, receptor de una Naturaleza vital que le ofrece estímulos para su producción- o bien en el interior -como sujeto textual que, frente a la infinitud de La Pampa (metáfora del espacio escriturario) posee la capacidad de moverse libremente y de “viajar” por el lenguaje como un significante cualquiera-.

Si bien esta dinámica ya se asomaba débilmente en **Persuasión de los días**, es aquí donde cobra más intensidad porque se integra dentro de un proyecto de mayor envergadura: la urgencia por “restaurar” un idioma básicamente argentino y recuperar, de este modo, la identidad nacional que Girondo cree peligrada o perdida. Tal preocupación se manifiesta, también, en los ensayos del autor: para ejemplificarlo, sugerimos la lectura de “**Nuestra actitud ante el desastre**” (II), citado por J. Schwarz, op. cit., págs. 76-87.

- (10) En muchas de sus obras, Girondo simboliza al Sujeto a través de las figuras de la vaca -lo que lo ata a la tierra, a la tradición, a la inmovilidad- y del potro -del cual se rescatan dos actitudes: el trotar y el relinchar como la simetría entre el movimiento y la voz, y como la palabra del poeta que debe revelarse contra todo lo que intente sojuzgarlo-.

Incluso **Interlunio** -poema en prosa o novela escrito en 1937- identifica, explícitamente, la vaca con el protagonista de la obra (un Yo inonminado) y con Argentina, como síntoma del estancamiento del país y como necesidad de un cambio.

- (11) Girondo se encuentra inserto en un contexto literario heterogéneo: la Generación del 40, con autores como Ezequiel Martínez Estrada, Leopoldo Marechal o Eduardo Mallea que pretende reafirmar el sentido de la Argentina volviendo a la tierra y buscando allí las raíces; y el auge del surrealismo como actitud desmitificadora y configuradora de una ‘nueva realidad’. Frente a esta dicotomía, Girondo, desde un lugar determinado geográficamente -el paisaje argentino- se abre a múltiples realizaciones expresivas y toma partido: denuncia las estéticas de la imagen porque someten la realidad y construye otra, nueva, personal, liberando el lenguaje de los “atavíos” impuestos.

- (12) Entrevista, realizada para la revista **Crítica**, del 15 de mayo de 1960. Citada por J. Schwarz, op. cit., pág. 47.

- (13) Remitimos a los artículos que, sobre el texto, escribieron Raúl Gustavo Aguirre, Juan Jacobo Bajarlía, Antonio de Undurraga, Enrique Molina, Jorge Luis Borges y Miguel Angel Asturias mencionados en el estudio de Schwarz. En estos artículos, se lo vincula con el surrealismo francés por su amistad con Jules Supervielle; o se lo relaciona con la Semana del Arte Moderno en Brasil por su trato con Menotti de Picchia; o se lo considera heredero directo de Antonine Artaud o aun del Creacionismo. Tales filiaciones demuestran, por una parte, la receptibilidad de Girondo para incorporar nuevas estéticas a su producción; pero, por otra parte, señala el carácter esquivo y personal de las obras del autor ya que éstas se niegan a una identificación total con alguna de dichas estéticas.
- (14) Según Tamara Kamenszain, "Cada palabra funciona como eco de un concepto. Significante que da vuelta la racionalidad vaciándola, la palabra se articula sobre el eco de esa racionalidad dada vuelta, vaciada. Esta articulación fantasmagórica -empieza donde termina el significado pero se ordena sobre el esqueleto que deja éste- crea un efecto también fantasmal: parece que "se dijera algo", todo recuerda a las afirmaciones, a las negaciones, al habla misma. Como concepto vaciado, la palabra deviene eco material: sonido. Sonido sin dualismos -lo que suena es lo que es- empieza donde termina el sonido-del-sentido pero trae reminiscencias de éste, es su resto". **El texto silencioso**. Universidad Nacional Autónoma de México, 1983; págs. 16-17.
- (15) Poesías como "Mi lumía" revelan la potencialidad creadora del lenguaje por medio del juego combinatorio del grama "lu". En dicho espacio paragramático, oscilante y poderoso, el sujeto fluctúa y lucha por su inscripción, a pesar de verse arrojado continuamente:
- Mi lu
mi lubidulia
mi golocidalove
mi lu tan luz tan tu que me enlucielabisma
y descentratelura
y venusafrodea
y me nirvana el suyo la crucis los desalmes*
- (En la mas médula, "Mi lumía", pág. 421)*
- (16) Este carácter "maquínico" de la obra, nos sugiere la posibilidad de una nueva lectura: recuperar **En la mas médula** desde la postmodernidad. Para ello, recomendamos la lectura del artículo de Jean Baudrillard "Lo orbital Lo exorbital", *En Vuelta*, nº 10, mayo de 1987; págs. 18-22.
- (17) Debemos destacar que este hipertexto vaciló también hasta alcanzar una forma con la edición definitiva de **En la mas médula** realizada en 1963 con el agregado de nuevos poemas que amplían -y complejizan- el espacio discursivo; "Balaúa",

“Destino”, “Topatumba”, “Habría”, “Tan tan yo”, “Porque me cree su perro”, “A mí”, “Menos”, “Ella”, “Mito” y “Cansancio”.

- (18) En cuanto a la medida de los versos, ese parámetro “fantasma” es el heptasílabo, y sus ritmos van de la exasperación (poesías como “La mezcla” oscilan entre versos unisílabos y endecasílabos; otras, como “Hay que buscarlos” fluctúan entre bisílabos y alejandrinos) a un fúlgido respeto por la forma regular (ej. “Islas solo de sangre”, “Trazumos”, “Gristenia”) hasta extremos notables como la prosificación (ejs. “Al gravitar rotando”, “Por vocación de dado”, “Hasta morirla”, y otras de carácter ‘narrativo’).**

Gramaticales y no gramaticales, externas o internas, y hasta la combinación de estas posibilidades en un mismo verso, la rima y el ritmo actúan aquí como formas de concatenación intuitiva de elementos que brindan al lector la posibilidad de descubrir (o construir) condensaciones de significado en lugares renovados.

- (19) En el plano fonético, son llamativos los juegos de aliteración y choques de sentido -por ej. las guturales en “Al gravitar rotando”, las líquidas en “Mi lumia”, y las sibilantes en “Nochetótem”-. Se advierten, además reduplicaciones de sonidos y fenómenos de homofonía. Todo esto contribuye a representar la “física” del lenguaje, su materialidad.**

En el nivel morfológico, se hallan neologismos atrevidos, formados por la combinación de sufijos o prefijos que, en general, se refieren a la pluralización, minimización, descentramiento, carencia e inmersión. Por otra parte, proliferan los nombres y las frases nominales constituyendo “campos semánticos” flotantes que transmigran de un lugar a otro porque la superficie sobre la cual se mueven es lábil y se conforman en torno a lo corporal, lo biológico-funcional, lo conjuntivo, lo celular, la sexualidad, lo gnoseológico, el espacio estelar y la enfermedad.

En el nivel sintáctico, por último, se produce una quiebra en las relaciones lógicas y jerarquizadas que se sustituyen por el montaje y la parataxis. Frente a esta aparente disolución, la abundante “deixis” actúa a modo de anclaje a fin de solidificar el discurso. Los conectores, por otro lado, provocan nuevas relaciones entre las proposiciones que vinculan y permiten construir nuevos tópicos. El juego es tan particular que, por momentos, se generan zonas con una sintaxis propia (como en una especie de malabarismo lingüístico, según se percibe en poesías como “Rada anímica”).

"LA TIERRA PROMETIDA" EL SUJETO EN LA TENSION MONOLOGUISMO-DIALOGISMO

Miriam Chiani

*"Poeta fui, e cantai di quel giusto
figliuol d' Anchise che venne da Troia,
poi che il superbo Ilion fu combusto.
Ma tu perché ritorni a tanta noia?
perché non sali il dilettoso monte
ch' e principio e cagion di tutta gioia?"*

Dante Alighieri
La Divina Commedia
Canto I, vv. 73-78

El análisis crítico de una voz poética determinada exige la consideración de diferentes planos: el problema especulativo en torno al sujeto lírico; los factores ideológicos de la época en cuestión o metatexto (1), que sin duda condicionan la creación de una imagen subjetiva; y la caracterización del hablante según los poemas mismos, (formas de manifestación, su posición con respecto al héroe y al receptor). El presente trabajo contemplará sucesivamente las tres instancias mencionadas.

El género lírico, a diferencia del narrativo, tiende a estrechar el nexo entre la imagen social del poeta y la imagen o rol del sujeto que se construye en el texto, entre la situación enunciativa externa y la interna. Con respecto al origen de este rasgo genérico afirma Walter Mignolo en *El poeta en la lírica de vanguardia*: "La razón de esta intuición no parece provenir, sin embargo, de la estructura del lenguaje, sino de la configuración de la institución literaria misma. El rol social correspondiente a la institución es el poeta, y también lo es el rol textual. La narrativa, en cambio, nos ha brindado una perspectiva diversa al hacernos comprender que el narrador ficticio no necesariamente debe ser un poeta o un escritor, sino que puede ser -ficcionalmente- cualquiera de los roles sociales concebibles. Aceptamos de esta manera que Fabio Cáceres, sin ser poeta, sino un aprendiz de gaucho primero y de literato después, nos cuente su propia historia. En la poesía, en cambio, no encontramos otra imagen textual sino la del poeta". (2).

En el Romanticismo tanto por la especulación filosófica sobre el arte, con la idea kantiana de genio, como por las condiciones histórico-sociales (desarrollo de la burguesía, autonomía del arte, profesionalización del escritor, etc.), se extrema esta tendencia general de la lírica; y es común no sólo que la personalidad y las vivencias del artista se presenten como reales motivos de las composiciones sino también que el discurso poético cumpla una función metatextual. La reflexión sobre el ser y el objeto de la poesía, especialmente propiciada por la importancia que alcanza el artista-individuo, asegura la identificación, en términos de realidad o humanidad, entre el sujeto que enuncia y el que es enunciado (3).

La lírica de vanguardia, por el contrario, impone una clara distancia entre el rol textual y social; crea una imagen subjetiva que vuelve difuso y hasta imposible el correlato con la figura del autor, aun en los casos en que la poesía cumpla en una función metapoética

Por sus cualidades enunciativas y referenciales que podrían resumirse en los rasgos generales de ambigüedad del significado y oscurecimiento del referente, se acentúa el carácter autorreferencial del lenguaje poético y el carácter ficcional del enunciador (4).

Sin la pretensión de plantear aquí la naturaleza propia del sujeto lírico, marcamos estas dos tendencias opuestas en las prácticas poéticas del romanticismo y la poesía de vanguardia para destacar la importancia del simbolismo en este proceso hacia la fractura, y delimitar en qué sentido y en qué grado afecta éste al tratamiento del sujeto en la poesía de Ungaretti. Contextualizaremos pues culturalmente el problema.

La crítica especializada en la poesía de Ungaretti ya ha señalado con insistencia la profunda vinculación de su obra con el simbolismo francés y en particular con la poesía y las concepciones del arte de Mallarmé y Rimbaud. Interesa aquí esta relación tan solo por un aspecto: el valor metafísico otorgado a la palabra, ya que en esta cualidad esencial del verbo poético simbolista se hallan las bases del distanciamiento del sujeto textual con respecto al sujeto empírico-autor que caracteriza la lírica contemporánea. (5)

Es Stéphane Mallarmé quien, sometido a una constante obsesión por lo absoluto, ha exigido con mayor rigor la necesidad de implantar en la poesía una marcada distancia entre el sujeto textual y empírico: “la poesía es una elaboración exacta de las palabras con el fin de que lleguen a ser una voz que oculte al poeta no menos que al lector”; “la literatura consiste en eliminar al señor que queda al escribirla”. (6). Esta insistencia que deviene premisa irrevocable de su arte, origina una voz lírica que no sólo no remite a un sujeto-autor, sino que anula la posibilidad de ser vinculada con lo humano; ésta es más bien un centro neutro, indeterminado y “suprapersonal” (7). En su afán por alcanzar la idea pura, Mallarmé destruye el orden de lo real, rehúsa la descripción objetiva aplicando el “extrañamiento” a todo elemento que recrea poéticamente, movimiento que incluye también al sujeto de la enunciación. De allí la negación de una imagen definida y personal del sujeto del enunciado. “¿Para qué la maravilla de transportar un hecho real en su casi desaparición vibratoria de acuerdo con el juego de la palabra, sino para que de ella emane, sin el estorbo de una significación próxima o concreta, la noción pura?”, declara Mallarmé revelando su objetivo: liberar las cosas de su materialidad, del tiempo, el espacio y el azar que gobiernan la esfera de lo contingente, así como del desgaste de las palabras con las que comúnmente se las designa. De esta manera, solo el lenguaje puede instaurar y cobijar lo absoluto que, precisamente por este proceso de desrealización o de destrucción de lo objetivo-empírico, se convierte en sinónimo de la nada.

Por todas estas características el discurso poético de Mallarmé se aísla, adquiere consistencia y valor en sí pues no está exigido a mentar lo real; deviene entonces un constructo-“cosa” de carácter autorreferencial (8) pero también ambiguo y plurivalente porque, como ya se dijo, intenta romper con la comunicación práctica. El puro espíritu que Mallarmé pretende nombrar debe nombrarse con un nuevo lenguaje y sólo por éste y en éste existe.

Ungaretti, como Mallarmé, sostiene la necesidad de crear una palabra de potencia evocadora y sugerente: es más, los mecanismos propuestos para lograrlo son semejantes a los empleados por el francés (9).

Sin embargo, lo más importante de la herencia simbolista con respecto al tema que nos ocupa, y por lo que se consideró imprescindible recordar la poética de Mallarmé, es que para Ungaretti tiene también la poesía un valor trascendente: es misterio, palabra mágica que

se convierte en vehículo hacia lo metafísico y no vía de expresión subjetiva. Hasta aquí las coincidencias, porque la radical anulación de la individualidad y el desprecio por la realidad fenomenológica, propias de la poesía de Mallarmé, se relativizan en la obra del italiano. En ella se altera y compromete la fuerza metafísica para dejar subsistir junto a una voz que es siempre humana y nunca neutralidad suprapersonal, una fe tradicional y católica en la existencia física de las cosas: "El misterio existe y está en nosotros. Es necesario no olvidarlo. El misterio existe y con el misterio, de igual modo, la medida; no la medida del misterio, lo que es humanamente insensato, sino la medida de algo que en cierto sentido se opone al misterio, todo lo que es para nosotros su más alta manifestación: el mundo terrestre considerado como una invención continua del hombre" (10).

La cita además de marcar una diferencia con Mallarmé, es reveladora en otro sentido: un juego sostenido entre los tres elementos que en ella se mencionan: misterio, realidad, hombre que aparece con distintas variantes en toda la producción del autor. Proponemos por eso como hipótesis que la configuración del sujeto dependerá, en cada caso, de la correlación que se establezca entre la situación enunciativa externa e interna y de aquella especial que se verifique entre el tercer término de la cita y los dos restantes. Para demostrarlo recurrimos ahora al itinerario de la voz lírica en la obra de Ungaretti que precede a *La Tierra prometida*.

La alegría, de 1942, propone la conformación de un sujeto textual creado sobre una base eminentemente autobiográfica. Se trata de una poesía que contextualiza las experiencias personales del poeta en la época de la Primera Guerra Mundial. En la introducción a la obra Ungaretti aclara: "Este viejo libro mío es un diario. El autor no tiene otra ambición y cree que los grandes poetas no tienen otra sino la de dejar una bella biografía. Sus poesías representan fragmentos formales, pero querría que se reconociese de una buena vez que la forma lo atormenta porque la exige adherida a las variaciones de su alma y si algún progreso ha hecho como artista, querría que se indicara también alguna perfección lograda como hombre. Sin negar nunca las necesidades universales de la poesía, siempre pensó que, para dejarse imaginar, lo universal debe estar de acuerdo con la voz individual del poeta, a través de un activo sentimiento histórico". (11)

De esta proyección biográfica resulta la imagen del hombre como un peregrino que, al realizar su viaje, símbolo de la vida luego retomado, adquiere conciencia de la fragilidad de su condición frente a la experiencia de la muerte. Sin embargo, precisamente por esta experiencia, se aferra aún más a la vida y se sobrepone al fracaso con la esperanza de un espacio ideal sin dolor y sin pecado:

*Y de pronto retoma
el viaje
como,
después del naufragio
un sobreviviente
lobo de mar (12)*

*y me alejo siempre
extranjero...
Busco un país
inocente (13)*

La poesía "Noche en vela" de **El puerto sepultado** sintetiza muy bien los rasgos fundamentales de este libro de poemas: la tendencia a presentar la motivación histórica y su repercusión en el sujeto, según la actitud espiritual antes descripta.

*Una noche entera
tirado junto
a un compañero
masacrado
con su boca
rechinante
dirigida al plenilunio
con la congestión
de sus manos
penetrante
en mi silencio
he escrito
cartas llenas de amor*

*no he estado nunca
tan
apegado a la vida. (14)*

Esta imagen subjetiva aparece además formalmente ligada al yo, es decir, tratada como única y particular vivencia por el empleo constante de pronombres personales, formas pronominales y adjetivos posesivos de la primera persona, más otros deícticos que remiten al sujeto de la enunciación. Así por ejemplo en "Soy una criatura", "Los ríos", o "In memoriam", donde los elementos naturales y personas son atraídos por un momento central subjetivo:

*Como esta piedra
es mi llanto
que no se ve (15)*

*Este es el Isonzo
y aquí mejor
me he reconocido
una dócil fibra
del universo (16)*

*Y acaso sólo yo
sé todavía
que vivió (17)*

El módulo autobiográfico se confirma finalmente por la inserción del nombre propio del poeta en "Peregrinaje" y las indicaciones con respecto al lugar y fecha de composición que aparecen en *El puerto sepultado, Náufragos y Vagabundo* (18).

El eje empírico (histórico-personal) que opera como sostén del sujeto, se inserta a la vez en una dimensión metafísica reconocida especialmente por dos procedimientos: ya por el empleo de lexemas que tienden a lo abstracto o lo impreciso y sugieren la presencia del misterio rodeando lo relativo y concreto; ya por la directa alusión a un ámbito desconocido que por momentos se identifica con lo trascendente-religioso. Es frecuente el uso de términos como universo, infinito, plenitud, inmensidad, ilimitado, inmortal, etc., que se incluyen en las descripciones de la naturaleza, expresan estados de ánimo o sirven como término opuesto para indicar la finitud de la existencia humana:

*De repente
alto está
sobre los escombros
el límpido
estupor
de la inmensidad (19)*

*Siento en mí la fiebre
de esta
plenitud de luz (20)*

*Me reconozco
imagen
pasajera
presa en un remolino
inmortal (21)*

Como adelantamos, la relación entre misterio y Dios se hará más intensa en la obra siguiente. Aquí tan sólo en dos composiciones, "Despertares" y "Condena", el sujeto se dirige a Dios y bajo el acto de habla de pregunta. Su actitud es, por lo tanto, aún dubitativa.

El sujeto en *La alegría*, se enfrenta a una realidad contingente que contempla y describe: es un espectador cuya posición queda perfectamente ejemplificada en los versos "desde esta terraza de desolación" y su actividad en el uso abundante de verbos de percepción sensible tales como "veo", "podré mirarlo," etc. Esta actitud contemplativa se refuerza además con expresiones que se inician con el verbo haber ("no hay nada más/que un gorgoteo de grillos que me alcanza"); el empleo de un presente que parece ir registrando los planos sinecdóticos que el hablante percibe ("Presencio la noche violentada/el aire está cribado/como un encaje/por

los disparos de fusil"); adjetivos demostrativos, adverbios que indican lugar en relación a la posición del sujeto ("De estas cosas/no ha quedado/más que algún pedazo de papel"; "He aquí un hombre/uniforme, lejos, lejos"). Sin embargo, contemplar no implica objetividad o indeferencia; supone, por el contrario, un compromiso existencial del hablante que se presenta y se considera partícipe de la realidad y, como tal, la describe. La integración del sujeto se verifica esta vez con los verbos de sentir como "me siento" o "siento en mí" que expresan la repercusión de lo objetivo en lo subjetivo; la tendencia a compararse con elementos del mundo exterior o de atraerlos hacia sí por medio de delfticos como ya se ha ejemplificado.

La alegría entonces construye el sujeto textual en el cruce de dos direcciones: un movimiento exocéntrico que va del sujeto al objeto y otro endocéntrico que vuelve del objeto al sujeto. Ver la realidad genera un proceso reflexivo, es en definitiva verse a sí mismo ("me veo abandonado en el infinito"), aprehender en lo endeble del mundo su propia fragilidad ("Pero yo no soy/en la honda del tiempo/más que la escama de las piedras carcomidas/del improvisado camino de guerra").

Si se consideran los tres elementos antes mencionados -hombre, realidad, misterio- el sujeto, aunque presente lo absoluto, se halla más ligado a la realidad que lo integra y en cuanto a su forma de manifestación, al mundo que se contextualiza, es decir, a la situación enunciativa externa.

La línea recorrida por la voz lírica en la obra de Ungaretti parte de una marcada aproximación al sujeto empírico que se vuelve, cada vez más laxa para, finalmente, anularse: el hecho individual va proyectándose a una dimensión universal hasta llegar a una especie de descontextualización o vacío histórico para celebrar emblemas absolutos o el acercamiento a Dios. La tierra prometida constituye una exaltación de esta última fase.

"Veloz juventud de los sentidos/que me tienes en lo oscuro de mí mismo y concientes las imágenes al eterno,/ ¡no me dejes, quédate, sufrimiento!". Son éstos los últimos versos de un poema de Sentimiento del tiempo de 1935, que según el poeta, le sugirieron la idea de La tierra prometida. Esta en su edición original fue publicada en 1950 y luego incluida en Muerte de las estaciones junto con El calendario del viejo, en 1967. Desde esa primera sugestión hasta la escritura de los poemas, Ungaretti estuvo dedicado al estudio y traducción de diferentes poetas y filósofos que determinaron la definitiva configuración de su propia poética. Como en general reconoce la crítica, Góngora, St. John Perse, Blake, Mallarmé, Shakespeare, Racine, Platón, Zenón de Elea, contribuyeron al "alto ejercicio formal y estilístico que se concreta en La tierra prometida" (22). De igual modo sirven como base para comprender la construcción del sentido de esta obra, que representa un rescate y una fe en los valores esenciales de la palabra poética según el modelo clásico de la lírica italiana en la línea Petrarca-Leopardi- D'Annunzio. Ciertos ensayos escritos por Ungaretti en esta época como Defensa del endecasílabo, de 1938, Imágenes de Leopardi y nuestras de 1943, o El poeta del olvido del mismo año, demuestran este original acercamiento a la tradición. Porque La tierra prometida es clásica en su búsqueda de una lengua depurada que recoja lo esencial y perdurable, pero también moderna y cercana a la vanguardia por la creación de una imagen subjetiva que tiende a "evaporarse dejando en su lugar la presencia de una voz" (23).

La forma en que se manifiesta la subjetividad en este libro de poemas, es producto de un alejamiento en distintos grados entre la situación enunciativa interna y externa. Señalaremos aquellos aspectos que, a nuestro criterio, permiten lograr ese efecto.

A) La intertextualidad. La tierra prometida dialoga con **La Eneida** construyendo un discurso caracterizado por la duplicidad: orientado hacia el objeto referencial y simultáneamente hacia un contexto de discurso, hacia el acto de habla de otro emisor (24). El hecho de que una emisión contenga dos voces, dos intenciones, ofrece una primera limitación para que pueda ser considerada directo acto de habla del poeta, o emergencia de un sujeto “no ficcional” (25).

La imbricación de ambos textos es fuerte y ejercida en dos sentidos. Por una parte, **La Eneida** penetra **La tierra prometida** paradigmática y sintagmáticamente. No sólo es guía en la selección de situaciones y personajes, sino también en su combinación. Aunque éstos asuman carácter simbólico, mantienen del texto clásico, el orden de aparición y de relaciones. Por otra parte, la penetra en superficie y profundidad. Porque cubre gran parte del corpus lírico, y lo abarca tanto en el plano semántico (conflictos, jerarquía de valores) como formal.

Equivalencia a nivel semántico en los Coros descriptivos del estado de ánimo de Dido:

1. El pudor y la culpa

La Eneida: “Por tí, he sacrificado mi pudor y perdido mi primera fama, único bien que me remontaba hasta los astros”.

“Pues desde entonces nada le importa de su decoro ni de su fama: ya no oculta su amor, antes le da el nombre de conyugal enlace, y con este pretexto disfraza su culpa”

La tierra prometida: “Todos sus engaños ha perdido el misterio/usual corona para una larga vida/ y, cambiado en sí mismo/ concede gota a gota la hiel de los remordimientos”(26).

“Desierta no verías más que tus errores” (27).

2. El anhelo de muerte

La Eneida: “Entonces la desgraciada Dido, consternada ante su cruel destino, implora la muerte”.

La tierra prometida: “Esta tarde embelleceré mi caída. /A hojas secas se verá ligado/ un resplandor rosáceo”(28).

3. El delirio y el sueño

La Eneida: “Siempre se imagina verse abandonada y sola, y de ir siempre por un largo camino, de nadie seguida, buscando a sus tirios por un país desierto”. “Párase al fin y hablando consigo misma revuelve en su mente estos pensamientos”.

“Delirante Dido”.

La tierra prometida: “Y volvía a extenderse la noche/ con suspiros que se esfuman en prado/ y a los primeros dorados te desflecabas, /incierto, furtiva, en duermevela” (29).

4. La violencia de la pasión

La Eneida: "Clavados lleva en el pecho su imagen, sus palabras, y el afán no le consiente dar a sus miembros apacible sueño".

La tierra prometida: "Grito de amor, grito de vergüenza/ de mi corazón que arde/ desde que te miré y me has mirado / y ya no soy más que un objeto débil" (30).

5. La naturaleza como refugio de Dido

La Eneida: "Ella recorre en su fuga las selvas y los montes dirteos"

La tierra prometida: "En las tinieblas, muda/ caminas por campos vacíos de todo trigo" (31).

Equivalencia a nivel semántico en Recitativo de Palinuro: En **La tierra prometida** se marcan los mismos pasos enunciados en la **La Eneida**: seducción, resistencia, sueño y caída.

"No me di cuenta que el sueño se acercaba" (32)

"y, astuta, amnesia, afónico sueño,/desde ecos remotos enconaba paz/ sólo olas acordando a la extenuación". (33).

"Fui, por artes virginales, ángel en el sueño: / de ciencia aumentó la ansiedad mortal; / fue aún al beso en el corazón carcoma en furia. / Caí ya sin más dudas ni más paz". (34)

Equivalencia formal: Son tres las posibilidades expresivas empleadas por Ungaretti que remiten especialmente al intertexto, las dos primeras comunes al discurso latino en general.

1 - Construcciones absolutas: "Sceso dall'incantevole sua cuspide/se ancora sorgere dovesse/ il suo amore, impassibile farebbe/numerarc .." (35).

2 - Verbo al final del período: "E senza darsi quiete/poiché lo spazio loro fuga d'una/ nuvola offriva ai nostri intimi fuochi,/covandidi a vicenda le ingenue anime nostre/ gemelle si svegliarono, gia in corsa". (36)

3 - Interrogaciones y exclamaciones: "Le immagini a che pro/ per me dimenticata?" (37).
"Il cuore roso,sgombra!" (38).

Según Bachtín en las emisiones a dos voces se incluyen la estilización, la parodia y el skaz. En este caso la bivocalidad conforma una estilización que implica, como se ha tratado de demostrar, una cierta coincidencia o conformidad entre las dos voces involucradas: "al penetrar la intención del autor en otro acto de habla y estar enclavada en él, no choca con la otra intención, la sigue en su propia dirección, sólo que convirtiéndola en convencional" (39). Este punto será nuevamente considerado cuando se precise el carácter simbólico que asumen en **La tierra prometida** los personajes y situaciones de **La Eneida**.

B) La polifonía intratextual: Inscripta en el intertexto, primer nivel de diálogo, la subjetividad se plasma en una imagen textual plurisémica quebrada en distintas voces. Dido, Palinuro, el Poeta son proyecciones o refracciones diferentes de un sujeto cuya representación única y definitiva siempre se escamotea: ya que la enunciación no está a cargo de un emisor que describa indirectamente el estado de ánimo de Dido o las peripecias sufridas por Palinuro; son ambos personajes los que, por medio de monólogos, hablan de sí mismos, y proponen sus discursos como propios. El poeta rompiendo el esquema mítico impone también su voz y se convierte en sujeto de la enunciación a través del título de una de las composiciones, “Secreto del poeta”, y el empleo en ella de la primera persona.

Dido

sólo tengo en el alma ocultas heridas. (40).

Palinuro

Por el huracán en lo máximo de su furia
no me di cuenta que el sueño se acercaba. (41).

El poeta

Sólo la noche es mi amiga
siempre podré transcurrir con ella
instante tras instante, no vanas horas. (42).

Esta polifonía a la que se suman otras voces no muy definidas establece un segundo nivel de diálogo que parece infringir uno de los principios del género lírico: éste “al evitar la narratividad o reducirla al mínimo, privilegia el plano del discurso en oposición al plano de la historia y en consecuencia acentúa la sensación de que estemos frente a un acto de habla y no frente a personajes y acciones”. (43). La tierra prometida, a través de esta voz múltiple, que en algunos casos describe sentimientos y en otros narra situaciones, crea la ilusión contraria: estamos frente a distintos actos de habla, de distintos personajes que presentan además sus conflictos en un particularísimo “tempo” de tipo narrativo. Los coros descriptivos se inician en presente, y tras una continua oscilación entre presente y pasado, culminan con un pretérito indefinido que sugiere la idea de un devenir temporal en el desarrollo de los poemas: “La tarde se prolonga” (Coro I)...“En los horrores depusiste tu soberbia” (Coro XIX). En el recitativo de Palinuro se emplea desde el comienzo hasta el final el tiempo pasado (indefinido e imperfecto) como es común a una narración no simultánea: “Así devine furia no mortal”.

Estas “infracciones” a “la liricidad” son consideradas por K. Stierle como “rasgos constitutivos” de la lírica, ella es precisamente una manera específica de transgredir cualquier tipo de esquema discursivo: narrativo, descriptivo, argumentativo, etc. Desde esta perspectiva la cuestión se revierte: no infracción a la lírica, sino lírica como infracción, que, en este caso, no se comete directamente sobre un discurso pragmático por la mediación del intertexto. La tierra prometida se convierte en un anti-discurso que transgrede lo narrativo y lo dramático (Monólogos en relación dialógica-coro).

C) **El Coro:** A estos tres hablantes identificados se añade, en los coros descriptivos, una ambigua alternancia de voces en primera, segunda y tercera persona que se suceden en forma irregular. Si se considera que este corpus constituye un monólogo de Dido, el empleo de la segunda persona podría interpretarse como la corporización de un yo que escucha y actúa, interpelando al yo locutor. El monólogo según Benveniste no es más que una posibilidad del diálogo, un diálogo interiorizado que exige un tú: El yo que escucha siempre está presente en un monólogo puro, en primera persona, pues es necesario para dar significado a la enunciación del yo locutor, pero a veces también interviene, a través de la segunda, con una objeción, duda, pregunta, etc. El lingüista aclara que “esta trasposición de diálogo a monólogo donde ego ora se escinde en dos, ora asume dos papeles, se presta a figuraciones o trasposiciones psicodramáticas: conflictos del “yo profundo” y de “la conciencia”, desdoblamientos provocados por la inspiración” (44).

De esta manera la primera persona correspondería al yo profundo de Dido y la segunda a su propia conciencia que lo observa y juzga: “Grito y arde mi corazón sin paz” ... “Desierta no verías más que tus errores” (45).

Sin embargo este juego vocal admite otra interpretación: un monólogo, que emplea sólo la primera persona, enfrentado a un coro que, a modo trágico, emplea las tres. Así puede explicarse la presencia de una tercera persona que no podría adscribirse a Dido como la segunda. Las funciones del coro según las personas en el modelo clásico, se adaptan a las posibilidades que ofrece este grupo de poemas:

Primera persona: Expresa como otro personaje sus sentimientos y pensamientos sobre los hechos.

“No sé quién fue más vivo, / el susurro hasta el río ebrio/ o la atenta que tierna se calló”. (46).

Segunda persona: Establece un diálogo con los personajes

“¿No oyes, no oyes crujir/ de repente una hoja de plátanos/ que cabe a lo largo del río, sobre las piedras?”. (47).

Tercera persona: Se refiere en forma indirecta, como intermediario entre la acción y el público, a los hechos y personajes.

“En la tormenta se ha abierto un puerto, en la oscuridad que consideraron seguro”. (48).

El coro aquí además, como en la tragedia, eleva y objetiva las *πάθη* y sanciona *γνώμῃ*. La primera función se realiza a través de la tercera persona del modo indicativo, revelando los sentimientos de Dido y sus consecuencias, o vinculando la interioridad del personaje con la naturaleza; la segunda, a través de la segunda y la tercera persona y el modo potencial, cuyo empleo prevalece a partir del coro XV pasando de una atmósfera de suspendida emoción a la sequedad epigramática de la sentencia:

“desierta, no verías más que tus errores”. (49)

“no desembocarían sombras desde el verdor”. (50)

“traerías del crepúsculo un ala interminable”. (51).

Esta segunda interpretación se sostiene también por la insistencia manifiesta en el remordimiento y el castigo de Dido. La pasión del personaje se inscribe en el esquema ideológico clásico pues se presenta como si desencadenara no sólo su propia caída sino una especie de desorden cósmico, evidente en el coro XVIII donde se describe la destrucción de la ciudad:

“La ira dejó los campos enemigos a las espigas, /y la ciudad, poco más tarde./ también sus escombros perdió/ Cinéreas árdeas sólo veo errar entre pantanos y matas, aterrorizadas aullantes junto a los nidos/ y los excrementos de sus voraces hijos/ aunque aparezca sólo una comeja./ En hedores se prolonga la fama que te queda,/ y ya otro signo de tí no muestras/ sino las paráliticas/ formas de la cobardía/ si por tus desagradables gritos te miró”. (52).

La presencia del coro y sus funciones es, según hemos insinuado, otro de los elementos empleados por el autor para objetivar la experiencia subjetiva que se presenta.

D) La descontextualización por el mito: Un aspecto importante para tratar la subjetividad es la relación que se establece entre el sujeto y el espacio y el tiempo en los que se inserta para constituirse. La situación enunciativa interna de *La tierra prometida*, a través de la intertextualidad, se proyecta hacia un discurso peculiar, el mítico, que por sus características propias, le otorga un efecto de indeterminación. La polifonía, que recrea los conflictos de Dido, de Palinuro e implícitamente de Eneas, recoge gestos y actitudes de carácter paradigmático, cifra experiencias esenciales producidas en un tiempo y un espacio imprecisos. El tiempo mítico, abierto y repetitivo, consume un hecho que se realiza de una vez para siempre; el espacio mítico, ambiguo, ubica personajes y situaciones en lo definitivo de su inespecificidad. Las dos coordenadas rechazan lo individualmente único y en su indeterminación evocan todos los lugares y todos los espacios. Este movimiento de universalidad envuelve también al sujeto que definen: resultante de voces ejemplares, no sólo por la multiplicidad, sino por los valores del mito, pierde lo que podría tener de un particular y específico para obtener, lo esencial y común a la naturaleza humana.

La descontextualización de la situación enunciativa interna, instaura un sujeto ideal, liberado de lo contingente. Esta característica se presenta también en las poesías no afectadas por el esquema dramático-mítico. Las modalidades empleadas por el autor además de la intertextualidad son las siguientes:

1) Expresiones directas o perifrásticas que aluden al mundo mitológico:

“Desnudos, los brazos saciados de secretos,/ a nado han revuelto el fondo del Leteo”. (53).

“Y si todavía fuego de aventura,/ vueltos los instantes de la angustia al anhelo/
De Itaca atravieso los huidizos muros”. (54).

2) La elisión rotunda de referencias espacio-temporales en poesías que sólo describen un proceso como **Variaciones sobre nada** donde se reproduce mecánicamente el paso del tiempo, a través del movimiento continuo de un reloj de arena:

“Esa nonada de arena que fluye”. (55).

“Luego una mano que vuelca la clepsidra”. (56).

“Y la nonada de arena que fluye”. (57).

3) El carácter simbólico de algunos espacios que objetivan estados interiores; por ejemplo, la ruta que en **Canzone** expresa el sentimiento de la nada:

“Nada está más mudo que la extraña ruta/donde hoja no nace, cae o inverna/
donde nada apena, donde nada place, / donde la vigilia nunca, nunca el sueño alterna”. (58):

4) La imbricación espacio-estado de ánimo: proyección del segundo sobre el primero y viceversa:

“En las tinieblas, muda/ caminas por campos vacíos de todo trigo”. (59).

“Sólo tengo en el alma ocultas heridas/ ecuadores selváticos, sobre pantanos/
invernales grumos de bruma”. (60).

5) El empleo de un presente que, despojado de un espacio preciso, de un sujeto concreto al que ubique o de otras marcas cronológicas (pasado o futuro) se vuelve atemporal:

“No brama más, no susurra el mar, / el mar”. (61).

6) La oscilación continua de pasado y presente para referir una misma experiencia. En los coros descriptivos del estado de ánimo de Dido se torna ambiguo el tiempo de enunciación del discurso porque el personaje, por momentos, parece recordar un tiempo muy lejano; otras veces, un tiempo pasado inmediatamente anterior; o, por medio del presente, actualiza el ayer vivificándolo:

**“Deshaciéndose la sombra/ a la lejanía de los años/ cuando no laceraban los
anhelos/ El de entonces pecho pueril/ oyes erguirse deseado”. (62).**

“De mi corazón que arde/desde que te miré y me has mirado”. (63).

**“Nada más contienen nuestros ojos/ y, desesperado, nuestro amor efímero/
eterno se agita con sus velas deseando una demora”. (64).**

7) Un impulso denominativo que exalta lo abstracto y lo genérico en detrimento de sus contrarios: sustantivos de gran amplitud sémica como “paisajes”, “tarde”, “noche”, “tinieblas”, etc., que aparecen solos o calificados a través de adjetivos también vagos y de intenso poder evocativo: “paisajes errantes”; “fuego suspendido”; “arcano sueño”.

E) La resemantización del intertexto: si bien la intertextualidad, tal como fue descripta, supone una “cierta coincidencia entre las dos voces involucradas”, surge en el enunciado una nueva intención, reflejada en este caso por la transmisión simbólica de los personajes y situaciones de *La Eneida*. El significado del texto clásico se convierte en el significante de un nuevo significado creado en *La tierra prometida*. (65).

Esta incluye composiciones de diversa índole (algunas orientadas hacia el texto clásico y otras no) (66). pero todas están vinculadas temáticamente porque las primeras se convierten en polos de atracción de las segundas y las explican. Puede afirmarse por lo tanto que el libro presenta fundamentalmente dos protagonistas, Dido y Palinuro, y ambos son refracciones emblemáticas según los presenta el poeta en la introducción a la obra de Leone Piccione: “Dido viene a representar la experiencia de quien en el tardío otoño, está por sobrepasarlo; el momento en que la vida está por volverse desierta; el momento en que de una persona está por separarse, tremendo, horrible, el último temblor de la juventud. Dido representa la experiencia física del drama, (la experiencia de la natura), frente a la moral de Palinuro”; “el escollo de Palinuro, casi delante de Elea, después de Pesto, es aquel escollo agitado en el cual la desesperada fidelidad de Palinuro encontró forma para los siglos”. También, aunque no aparezca en los poemas como personaje, está presente Eneas, la figura que se une en una doble relación a las otras dos dándoles sentido en la dimensión simbólica. El es “belleza, juventud, ingenuidad en busca siempre de una Tierra prometida, donde hace sonreír y encantar en la belleza contemplada y fugitiva, la propia. Pero no es el mito de Narciso; es unión animadora de la vida de la memoria, de la fantasía y la especulación: de la vida de la mente; es unión también de la vida carnal en el largo sucederse de las generaciones”.

Dido se liga a Eneas en la pasión, y el dolor que expresa por el abandono del amado, es, en verdad, por el lento extinguirse de un sentimiento que al agotarse, consume la juventud. Palinuro, en cambio, es leal al héroe con la mente y el espíritu, aquellos valores que más intensamente se desarrollan en la madurez. Peor además debe recordarse que el fin de Dido es la destrucción, la soledad y la culpa (“En los horrores depusiste tu soberbia/ en los desolados errores”); el de Palinuro, la pervivencia de una “furia no mortal”. En este sentido ella es lo relativo, él lo absoluto.

Según nuestra interpretación, por el carácter simbólico de los personajes, el título del libro adquiere una doble significación y la obra puede ser a la vez el "canto de una experiencia agotada" y la "hazaña loca de alcanzar un lugar armonioso, feliz, de paz: un país: un país, inocente". Porque, creemos, el término "prometida" funciona aquí como bisémico: implica, por una parte, la fatalidad en el trapaso de la esfera del sentimiento a la esfera intelectual, que se produce con el transcurrir de los años; y, por otra, la esperanza en un espacio ideal, de valores no contingentes. El primer sentido se ejemplifica con los "Coros descriptivos", el segundo con "Recitativo de Palinuro" y "Canción", poesía con la que se inicia el libro de poemas y clave de su interpretación. En ella al principio se describe, en forma impersonal y con la imagen de la aurora, el despertar de una nueva realidad, la intelectual: "Todo se asomó luego entre transparencias,/ en la hora crédula, cuando, cansada/ la quietud, medida de las metas/ desde frondas desenterradas se extendió..." (67). La aurora al propagarse va revelando una verdad eterna, la "primera imagen", de sesgo idealista-platónico, que la historia aleja cada vez más; "Presa de la impalpable rama/de muros, eternos herederos de los/ minutos,/ la primera imagen nos excluye más/ pero el hielo a lampos rompe y nos reconquista" (68). Más adelante, en primera persona, surge una voz que promete no abandonar su "obsesiva meta", esa idea arquetípica que es difícil alcanzar: "Nunca alejaré de ella el ojo fijo/ aunque horrible en despojado abismo/ no se conozca forma fuera de la fama" (69).

La tierra prometida es entonces, a un tiempo, fatalidad dolorosa (predominio de lo mental en detrimento de los sentidos en la edad avanzada) y la esperanza que deviene, según el último ejemplo, de una elección y compromiso del hablante (valores absolutos en oposición a la relatividad).

La decodificación del proceso simbólico es compleja. Como ya se ha demostrado, la penetración de *La Eneida* es fuerte y, por lo tanto, no abundan las señales que facilitan el tránsito de la estructura superficial a la profunda. La significación del intertexto no decae fácilmente manteniéndose en tensión con la simbólica. El triunfo de la segunda dependerá, en todo caso, de la competencia cultural del lector y no de las marcas de impertinencia brindadas por el texto.

CONCLUSIONES

Retomaremos ahora las tres instancias mencionadas al comienzo del trabajo.

- a) Todos los aspectos enumerados se unen para construir una situación interna de enunciación irreconciliable con la situación de escritura. El sujeto de este texto, a diferencia del de *La alegría* que tiende a la categoría "no ficcional" (70), se presenta como una voz ficticia. Si se consideran los tres términos, hombre, realidad, misterio, se comprueba que en *La tierra prometida* la realidad objetiva no se contextualiza y el misterio no aparece relacionado con la divinidad sino simplemente con lo absoluto. Pero, y esto es lo fundamental, no es que lo absoluto constituya otra dimensión que el sujeto percibe, como en *La alegría*: absoluto es el sujeto y precisamente por la forma en que se presenta y que hemos tratado de caracterizar: porque su ámbito es ideal, porque no hay una imagen única y definida sino múltiple y, en algunos casos, imprecisa, y porque sus conflictos son esenciales y, por lo tanto, de orden universal.

b) **El sujeto es resultado del cruce y variación de distintos tipos de discursos: clásico (intertextualidad explícita), simbolista y vanguardista (intertextualidad implícita), narrativo y dramático (transgresión). Con respecto al metatexto, si bien se conserva un fondo metafísico, el sujeto no se anula como en Mallarmé, se sublima en una instancia ideal, por medio de la descontextualización. Con respecto a la vanguardia, el sujeto no se deshumaniza, como lo sostienen algunos críticos, se despersonaliza o desparticulariza, a través de la polifonía y la mitificación.**

c) **La tierra prometida, por la polifonía que presenta y el carácter simbólico de los personajes, ofrece la posibilidad de discutir la índole monológica o dialógica del género lírico. M. Bachtín ha definido este género como monológico oponiéndolo a la novela que al incorporar el plurilingüismo en forma significativa y expresiva, crea un verdadero diálogo: "la idea de una multitud de mundos lingüísticos, a la vez significativos y expresivos es orgánicamente inaccesible para el estilo poético" (71). Según Bachtín en poesía hay sólo una conciencia lingüística y un solo lenguaje que surge desde el interior del artista a medida que va elaborando sus intenciones y no desde el exterior en su especificidad y sus limitaciones objetivas. Si el plurilingüismo es integrado, lo es en las palabras de los personajes, pero aparece objetivado como cosa, no en el mismo nivel que el lenguaje real de la obra.**

Los puntos fundamentales de la teoría de Bachtín que serán tenidos en cuenta para analizar la polifonía de la obra son: 1) los dialectos son puntos de vista específicos sobre el mundo, formas de su interpretación verbal, y perspectivas objetales, semánticas y axiológicas; 2) el lenguaje poético no incorpora otros dialectos sociales no literarios; 3) la poesía se caracteriza por la unidad de lenguaje y estilo dadas por las intenciones de sentido y de expresión del autor; si hay disenso, éste no pasa a nivel de lenguaje.

Postulamos que lo que el sujeto expresa en *La tierra prometida* es la tensión entre lo relativo y lo absoluto; debe demostrarse si esta tensión constituye o no un diálogo. Aunque no hay incorporación de lenguajes sociales no literarios, si los dialectos son puntos de vista sobre el mundo, podríamos considerar que los discursos de Dido y Palinuro son dialectos. Por otra parte, ya por la estilización, ya por el rescate de la tradición lírica italiana se respeta la unidad general de lenguaje y estilo. Sin embargo, se percibe una cierta diferencia entre el discurso de Dido que tiende a lo emocional y a la inmediatez y el de Palinuro o el empleado en "Canción", más abstracto, intelectual y depurado. No son, es cierto, discursos socialmente tipificados, pero si el de Dido es diferente no está tratado como cosa representada. La unidad, dice Bachtín, está dada por la intención semántica y expresiva del autor. En *La tierra prometida* la intención consiste en ubicarse en una plataforma metafísica para superar lo contingente, pero el resultado, creemos, es diferente: aunque el hablante se comprometa a no abandonar la "primera imagen", Palinuro lo confirme y Dido sea culpada, algunas de las otras composiciones se agrupan en torno a Dido acentuando el término de la tensión que se opone a lo que el hablante intenta:

“Variaciones sobre nada” presenta sólo el movimiento constante de una clepsidra para indicar la pervivencia del tiempo más allá de las personas (“Y la nonada de arena que fluye silenciosa, es la única cosa que ahora se oye, y al ser oída, no desaparece en la oscuridad”); “Final”, con la muerte del mar, imagen que tradicionalmente sirve para expresar lo eterno e infinito, acentúa con rotundidad la relatividad de todo (“Ves, también ha muerto el mar”). En ninguna de las poesías hay alusión a la posibilidad de trascendencia. Además, la lucha entre los términos opuestos se registra en el interior de una misma estrofa en distintas composiciones: “Y, desesperado, nuestro efímero amor eterno encrespa sus velas desando una demora” (Dido); “Postrando desde la nuca con efusión infinita el fingido emblema mortal” (Palinuro); “Por tus gestos terrenos/ tan amados que parecían inmortales, Luz” (el poeta).

Tensión en el título, entre los personajes, las composiciones y en el interior de las mismas: ¿hay diálogo o vence una sola conciencia lingüística? Si bien no se trata de un diálogo socialmente determinado, porque el sujeto es absoluto, hay un diálogo esencial que implica perspectivas semánticas y axiológicas distintas y que quizás escape a la intención del autor: no es tan fácil, como sostiene Bachtín, dominar cada palabra, depurarla y someterla conscientemente a un proyecto, para que lo exprese sin más.

En **La tierra prometida**, la tensión no se resuelve, el sentido de ruptura siempre queda. El hablante no ficcional de **Sentimiento del tiempo**, pedía: “¡Veloz juventud de los sentidos... ¡No me dejes, quédate, sufrimiento!”. Y se queda, en la obra posterior, tras el grito de Dido, demasiado fuerte y desgarrado como para que la firme lealtad de Palinuro lo aplaque totalmente.

NOTAS

- 1- Lotman, Yuri: "El texto es uno de los componentes de la obra literaria, por cierto un componente extremadamente importante, sin el cual la existencia de la obra literaria no es posible. Pero el efecto artístico en su totalidad surge de la confrontación comparativa del texto con el complejo pluriestratificado de las concepciones sobre la vida y lo ideal estético". **Estructura del texto artístico**. Madrid, Istmo, 1978.
- 2- Mignolo, Walter. **El poeta en la lírica de Vanguardia**. Revista Iberoamericana, XLIII, Pittsburg, 1982.
- 3- Es importante en este sentido considerar las distintas reflexiones de la Escuela de Frankfurt sobre la Institución arte y el rol del escritor en esta época. Tomamos como ejemplo la desmitificación del concepto de genio llevada a cabo por Theodor Adorno en su **Teoría estética**, pues conviene estrictamente a nuestro propósito: "En el concepto de genio, la idea de creación se transfiere con Hybris idealista del sujeto trascendental al empírico, al artista que crea la obra. Esto agrada a la conciencia burguesa vulgar tanto por el ethos del trabajo que glorifica la pura creación del hombre sin atender al objetivo de la misma, como por evitar a quien contempla el arte todo esfuerzo para entender la cosa: se le ceba con la personalidad del artista que forma parte culminante del pastiche de su biografía". **Teoría Estética**. Madrid, Hispamérica 1984.
- 4- Walter Mignolo en el artículo antes citado afirma que la configuración del sujeto en la lírica de vanguardia se caracteriza por sobrepasar los "límites de lo humano" (en oposición al romanticismo) y tiende a evaporarse dejando en su lugar "la presencia de una voz"; este rasgo según el crítico es producto del empleo de determinadas técnicas originadas en "un pensamiento que privilegia el lenguaje sobre el hombre". Susana Reisz de Rivarola en "¿Quién habla en el poema?". En: **Teoría y análisis del texto literario**. Bs. As. Hachette, 1989, se pregunta por el particular estatuto del sujeto lírico. Desde otra perspectiva y con el aporte de ciertos conceptos de la pragmática del discurso, coincide en parte con Mignolo cuando ejemplificando con Vallejo admite que "la idiosincrasia de un discurso tan extraño tal vez sólo pueda expresarse mediante una metáfora: lo que habla en el poema es la escritura de Vallejo y, en ella y a través de ella, un concierto de voces naturales e impostadas que articulan un mosaico de palabras propias y ajenas". Finalmente recordamos que en el ámbito de la filosofía es Michel Foucault quien proclama la desaparición del autor en la escritura contemporánea: la estrecha relación entre el ejercicio verbal y la muerte se "manifiesta también en la desaparición de los caracteres individuales del sujeto que escribe"... "la marca del escritor no es más que la singularidad de su ausencia". **Conjetural IV**, agosto, 1984.
- 5- En efecto, a partir de Contini, la crítica italiana, ante la novedad que representa la poesía de Ungaretti con respecto a la tradición lírica de la península, busca sus causas en los poetas simbolistas y hasta reconoce en ella rasgos de Apollinaire y Breton. Admitimos, por otra parte, como Gianni Pozzi en **La poesía italiana del '900**, y

Marcel Raymond en **De Baudelaire au Surrealisme** que, más allá de las divergencias metodológicas entre Mallarmé y Rimbaud, subsiste “una global identidad trascendente en el simbolismo” y en está la que, según el crítico italiano, influye en la poética de Ungaretti. En él se funden armónicamente el poeta vidente de la inspiración y el poeta místico de la técnica expresiva; si más adelante sólo consideramos algunos conceptos de Mallarmé es porque éste explícitamente propone la anulación del Yo subjetivo en la Objetivación artística.

- 6- Carta a Cazalis del 14 de marzo de 1866.
- 7- Como es sabido, Hugo Friedrich y Ortega y Gasset se han referido a esta característica de la poesía de Mallarmé como “deshumanización”.
- 8- La teoría literaria ha desarrollado esta idea convirtiéndola en un rasgo distintivo del discurso literario. A partir del Formalismo ruso se ha insistido en la “opacidad” de la lengua poética en oposición a la “transparencia” de cualquier otro tipo de discurso. De distintos modos lo sostienen Jakobson, Todorov, Frye, etc. Esta densidad autosignificante que pasa a ser la literatura se conecta, según estos teóricos, con la “suspensión” de la función referencial.
- 9- Ungaretti, G. Entrevista de G. Angioletti para “L' Italia letteraria”, 16 de junio de 1929: “efectos notables se han obtenido haciendo, por ejemplo, que el sentido de las palabras no acompañase como un eco su sonoridad y viceversa, o recurriendo a alguna discordancia en el ritmo. La gramática misma puede ofrecer la ocasión para hallazgos oportunos: trasposos bruscos de la realidad al sueño; uso ambiguo de palabras según su sentido concreto y abstracto; transporte imprevisto de un sujeto a la función de objeto, o viceversa; cambio constante y ágil de propiedades entre las distintas partes del discurso, etc.”.
- 10- Ungaretti, G. **Les cinq livres**. París, Minuit, 1953. También en la entrevista antes citada se reafirma esta idea: “menos aún nos parece que el Universo sea una creación del yo, como pretendía el Ochocientos. Aunque agresivo nuestro anhelo de vida (¿acaso no se trata sobre todo de una tendencia a la metafísica?), el mundo objetivo para nosotros existe, también por su cuenta”. Pretendemos con estas dos citas destacar, por una parte, la creencia en la realidad, más allá del sujeto que la percibe y aclarar, por otra, que el misterio se va identificando progresivamente en la obra del autor con una ontología cristiana.
- 11- Ungaretti, G. Nota introductoria a **La Alegría**. Milano, Mondadori, 1942. Esta edición incluye distintos libros de poemas antes publicados: *Ultimas*, *El puerto sepultado*, *Náufragos*, *Vagabundo* y *Primeras*.
- 12- *Alegría de Náufragos*. En: *Náufragos*. E subito riprende/ il viaggio/ come/ dopo in naufragio/ un superstite/ lupo di mare,

- 13- **Vagabundo.** En: **Vagabundo.** E me ne stacco sempre/ straniero.../ cerco un paese/ innocente.
- 14- **Noche en vela.** En: **El puerto sepultado.** Un 'intera nottata/ buttato vicino/ a un compagno/ masacrato/ con la sua bocca/ digrignata/ volta al plenilunio/ con la congestione/ delle sue mani/ penetrata/ nel mio silenzio/ ho scritto/ lettere piene d'amore/ Non sono mai stato/ tanto/ attaccato alla vita.
- 15- **Soy una criatura.** En: **El puerto sepultado.** Come questa pietra è il mio pianto/que non si vede.
- 16- **Los ríos.** En: **El puerto sepultado.** Questo è L'Isonzo/e qui meglio/mi sono riconosciuto/una docile fibra/dell'universo.
- 17- **In memoriam.** en: **El puerto sepultado.** E forse io solo/so ancora/ che visse.
- 18- **Peregrinaje.** En: **El puerto sepultado.** Ungaretti/hombre de pena/ te basta una ilusión/ para hacerte corage. Ungaretti/uomo di pena/ti basta un ' ilusione/per farti coraggio.
- 19- **Vanidad.** En: **Náufragos.** D'improvviso/; è alto/sulle macerie/il limpido/stupore/ dell'immensità.
- 20- **Goce.** En: **Náufragos.** Mi sento la febbre/ di questa/ piena di luce".
- 21- **Sereno.** En: **Vagabundo.** Mi riconosco/immagine/ passeggera/presa in un giro/inmortale.
- 22- **Portinari, Folco.** "G. Ungaretti". En: **Novecento.** Milano, Marzorati, 1982.
- 23- **Recurrimos a expresiones ya citadas al comienzo del artículo para caracterizar el sujeto en la poesía de vanguardia.**
- 24- **Bachtín ha denominado este fenómeno "palabra bivocal". La Poética de Dostoievski.** México, Fondo de Cultura, 1986.
- 25- "Un texto es ficcional si emana de un productor ficticio y/o se dirige a un receptor ficticio y/o si se refiere a objetos y hechos ficticios. Ficticios son todos aquellos objetos y hechos a los que un individuo adjudica transitoriamente y en forma intencional una modalidad distinta de la que tiene vigencia para él -y para otros individuos de su mismo ámbito cultural- en determinado momento histórico" **Susana Reisz de Rivarola.** Op, cit., página 202.
- 26- " Tutti gl'inganni suoi perso ha il mistero/a vita lunga solita corona,/e, in se stesso mutato, / concede il fiele dei rimorsi a gocce".

- 27- “Non vedresti che torti tuoi, deserta”.
- 28- “Il mio declino abbellirò, stasera; A foglie secche si vedrà congiunto/ un bagliore roseo”.
- 29- “E tornava a distendersi la notte/con i sospiri di sfumare in prato/e prime dorature ti sfrangivi, / incerta, furtiva, in dormiveglia”.
- 30- “Grido d’amore, grido di vergogna/del mio cuore che brucia/da quando ti mirai e m’hai guardata/ e piú non sono che un oggetto debole”.
- 31- “Nella tenebra, muta/ cammini in campi vuoti d’ogni grano”.
- 32- “Vicino non intesi farsi il sonno”.
- 33- “Ed, astuta amnesia, afono sonno/da echi remoti inviperiva pace/ solo accordando a sfinitezze onde”.
- 34- “Fu, per arti virginee, angelo in sonno/di scienza accrebbe l’ansietà mortale;/ fu al bacio, in cuore ancora tarlo in furia/senza piú dubbi caddi né piú pace”.
- 35- “Descendido de su encantadora cúspide, /si aún debiera surgir/ su amor, impasible haría contar”.
- 36- “Y sin darse calma/ya que su espacio fuga de una/nube ofrecía a nuestros íntimos fuegos, /invubándose recíprocamente/nuestras ingénuas almas/gemelas se despertaron, ya en camino”.
- 37- “De qué me sirven las imágenes, a mí olvidada”.
- 38- “Desaloja el corazón roído”.
- 39- Bachtín, Michail. Op. Cit.
- 40- “Solo ho nell’anima coperti achianti”.
- 41- “Per l’uragano all’apice di furia/vicino non intesi farsi il sonno”.
- 42- “Solo ho amica la notte/sempré potrò trascorrere con essa/d’attimo in attimo, non ore vane”.
- 43- Mignolo, Walter. Op. Cit.
- 44- Benveniste, Emil. **Problemas de lingüística general**. Madrid, Sig. XXI, 1984.

- 45- "Grido e brucia il mio cuore senza pace"... "Non vedresti che torti tuoi, deserta".
- 46- "Non so chi fu piú vivo,/ il sussurrio sino all'ebbro rivo/o l'attenta che tenera si tacque".
- 47- "Non odi del platano,/foglia non odi a un tratto scricchiolare/ cha cade lungo il fiume sulle selci".
- 48- "A bufera s'è aperto, al buio, un porto/che dissero sicuro".
- 49- "Non vedresti che torti tuoi, deserta".
- 50- "Non sfocerebbero ombre da verdure".
- 51- "Trarrestri dal crespusco/un'ala interminabile".
- 52- "Lasciò i campi alle spighe l'ira avversi,/ E la città, poco piú tardi,/ Anche le sue macerie perse. / Ardee errare cinerree solo vedo/tra paludi e cespugli,/Terroizzate urlanti presso i nidi/ Egli escrementi dei voraci figli/Anche se appaia solo una con-nacchia/Per fetori s'estende/ La fama che ti resta/ Ed altro segno piú di te non mostri/ Se non le paralitiche/ Forme della viltà/ Se ai tuoi sgrdevoli/gridi ti guardo".
- 53- "Nude, le bracci di segreti sazie,/ a nuoto hanno del Lete svolto il fondo".
- 54- "E se, tuttora fuoco d'avetura,/ tornati gli attimi da angoscia a brama, /D'Itaca varco le fuggenti mura".
- 55- "Quel nonnulla di sabbia che tascorre".
- 56- "Poi mano che rovescia la clessidra".
- 57- "E, di sabbia, il nonnulla che trascorre".
- 58- "Nulla e muto piú della strana strada/dove foglia non nasce o/cade o sverna,/dove nessuna cosa pena o aggrada,/dove la veglia mai, mai il sonno alterna".
- 59- "Nella tenebra, muta/cammini in campi vuoti d'ogni grano".
- 60- "Solo ho nell'anima coperti schjianti,/equatori selvosi, su paludi/brumi di vapori dove".
- 61- "Piú non muggisce, non susurra il mare,/el mare".
- 62- Coro I: "Dileguandosi l'ombra, in lontananza d'anni,/quando non laceravano gli affani, l'allora, odi, puerile/petto ergersi bramato".

- 63- "Coro III: "del mio cuore che brucia/da quando ti mirai e m'hai guardata".
- 64- Coro VIII: "Nulla contengono di piú i nostri occhi/e, disperato, il nostro amore effimero/eterno freme in vele d'un indugio".
- 65- Le Guern, Michel. **La metáfora y la metonimia**. Madrid, Cátedra, 1985.
- 66- Las poesías vinculadas con **La Eneida** son: "Coros descriptivos del estado de ánimo de Dido", "Recitativo de Palinuro", e indirectamente "Canción"; las otras: De una persona muerta de la que me encariñé al oír hablar de ella, "Variaciones sobre nada", "Secreto del poeta" y "Final".
- 67- "Canzone": "Tutto si sporse poi, entro trasparenze,/nell'ora credula, quando, la quiete/stanca, da dissepolde arborescenze/riestasi misura delle mete,/estenuandosi..."
- 68- "Canzone": "Preda dell'impalpabile propagine/di muri eterni dei minuti eredi,/sempre ci esclude piú, la prima immagine/ma, a lampi, rompe il gelo e riconquide".
- 69- "Non distratto da lei mai l'occhio fisso/sebbene, orribile da spoglio abisso,/non si conosca forma che da fama".
- 70- Remitimos a la cita 25.
- 71- Bachtín, Michail. **Esthétique et teorie du roman**. París, Gallimard, 1975.

