

De plenitud y de carencia: lectura de algunos textos líricos hispánicos contemporáneos

Francisco Aguilera Gajardo

Universidad Andrés Bello

faguilera@unab.cl

Resumen

En este trabajo se propone una modalidad de lectura que integra, sobre la base de una pragmática textual, los estratos ficcionales y fictivos de algunos textos líricos contemporáneos. Se aplica un modelo hermenéutico para constatar la persistencia, en el nivel fictivo de los poemas seleccionados, de dos experiencias cosmificadoras de los hablantes líricos, la de la carencia y la de la plenitud. Previamente, se reflexiona acerca de la condición de la literatura como habla espectacularizada.

Palabras claves: habla lírica; tropos; ficcional; fictivo; círculos hermenéuticos.

Abstract

This work proposes a means of reading that integrates fictional and fictitious strata into certain contemporary lyrical texts using a basis of textual pragmatism. On the selected poems' fictitious level, a hermeneutic model is applied to justify two lyrical speakers' imaginary experiences of plenty and lack. Prior to this, a reflection on the condition of literature as spectacularized speech is provided.

Key words: lyrical speech; tropos; fictional; fictitious; hermeneutic circles.

Resulta necesario señalar que la poesía aparece, cuando sus voces alcanzan alto vuelo, como realización plena de la lengua. En el habla lírica confluyen recursos del lenguaje llevados, cada uno de ellos, a su mayor efectividad. De esta manera, ocurren tanto una intensa

densificación semántica cuanto una flexibilización sintáctica muchas veces sorprendente. A estas dimensiones se suma una tensa relación de modalidades del *legein*, de la que resulta la constitución de tropos, por una parte, y una fuerte metabolización léxica de los discursos líricos por otra. Ritmo, melodía y armonía atemperan el habla en la singularidad de cada poema, para que éste sea interpretado por el lector, como quien ejecuta una muy compleja partitura.

Suelen construirse los textos líricos al modo de un retorno hacia las fuentes mismas del lenguaje, en su realización en cada hablante singular, pero este retorno a las matrices originarias¹ sólo puede ocurrir en el lenguaje mismo, como si se tratara de un dramático intento del poeta por deshacerse del lenguaje que lo acoge y acceder a un discurso en el que la mayor elocuencia se alcanza en el silencio. Pero, ¿de qué silencio se trata, si en su búsqueda se generan múltiples sentidos que resultan de variadas polisemias a partir de ambigüedades iniciales, frecuentes en los textos líricos? Cabe señalar que lo buscado por el poeta es esa semiosis que vincula entre sí todos los datos de un objeto, es decir, una fuerza articuladora capaz de hacer de una enorme masa de agua el mar, de un trozo de madera una mesa, de un conjunto de colores una obra de arte..., todo ello gatillado por la posibilidad de otorgarles condición de signo².

El poema otorga al habla una gran capacidad para desarticular articulando, para hacer aparecer en el lenguaje situado un discurso próximo a lo que Vico³, en la línea platónica de reflexión llamó *lingua natural*, hecha de sustancia mental, pero que por imperio de la naturaleza humana requiere objetivarse y hacerse disponible para otros en el habla, iniciando un viaje hacia el sonido, la articulación, el dibujo..., en suma, un viaje hacia el texto y la comunicación⁴ para adquirir otro espacio de existencia que la acoja. Este anagónico paso se construye de silencios.

1 Michel Riffaterre, en *Semantic of poetry*, propone una interesante definición de matriz de sentido: "El poema resulta de la transformación de una afirmación simple y literal a una perífrasis compleja, más larga y no literal (...). A esta unidad básica de sentido actualizada por el poema la llamaré matriz (...) la función nuclear de esta palabra mantiene unido lo que su significado engloba y organiza los significados de las palabras satélites (...) la matriz es así el motor, el generador de la derivación textual". Michel Riffaterre. *Semantic of poetry*. Bloomington: U. Press, 1978.

2 *Vid.* "Más allá de las palabras, la poesía". En: *La flor del bien*. M. Veloso. Stgo. De Chile: Ediciones Unab-Cuarto Propio, 1998.

3 Vico, Juan Bautista. *Principios de una ciencia nueva para la común naturaleza de las naciones*. Madrid: Aguilar, 1963.

4 Aaron Kibedy V. analiza con lucidez este punto, separando dos funciones

Si la *lengua natural* corresponde a un cosmos u ordenamiento imaginario, será este ordenamiento la referencia primaria a la cual se orientan los signos del lenguaje, ya que el lenguaje natural existe como un sistema ordenado de imágenes de representaciones por las cuales los signos van a estar. Este nivel primordial de representaciones es visto por J. B. Vico como el plano mental del discurso. Hay, en consecuencia, un proceso de transformaciones que se inicia cuando la variada expresión del ser se trasunta en imágenes que luego mutan en equivalentes, a su vez representables, que denominamos signos. Esta migración de la imagen al signo está regida por el *mutus*. De aquí que existiría un sistema de representación transitorio entre el sistema imaginario y el signo. Se produce una segunda derivación, de carácter modal, desde una matriz de sentidos, en el *mutus*, a plasmaciones conceptuales a las que corresponde el lenguaje.

A partir de esta instancia, el viaje hacia el lenguaje continúa al imponerse el *logos* con toda su potencialidad, descontextualizando aquello que se da de una manera en el *mutus* e instalándolo de acuerdo con distintos ordenamientos según la operación del *legein*, ya sea por caminos regidos por la inferencia, o por vía simbólica o por modalizaciones.

Estas transformaciones de un contexto en otro es un proceso visto por algunos poetas que reflexionan sobre su hacer poético y por teóricos de la literatura como una separación entre el conocer producido por el *legein* y el saber producido por el *mutus*. De esta manera, se han establecido dos caminos, cuya culminación es el conocimiento crítico (científico-filosófico) y el saber poético. Este último representa una forma de regreso desde el lenguaje conceptual a la *lengua natural* (saber pre-mítico).

A medida que se requiera mayor eficacia de la comunicación lingüística, es decir, en la que se solicite una respuesta condicionada del receptor en actos de habla determinados, se camina en la dirección que el *legein* impone, como curso paralelo al lenguaje. Así, se aspira a la univocidad y a la mayor formalidad sintáctica, es decir, a la mayor transparencia del lenguaje en relación con su curso paralelo. Por esta vía,

interdependiente del lenguaje, la nominación y la comunicación, las que sin embargo se originan en fuentes divergentes. *Vid.* "Retórica y producción del texto". En: *Teoría Literaria*. Marc Angenot, Jean Bessiere, Douve Fokkema y Eva Kushner. México: Siglo XXI, 1993.

se produce el más amplio distanciamiento de los hablantes en relación con la *lengua natural*; se origina el habla desde lo otro para los otros.

La poesía camina en dirección contraria. Ella, teniendo como materia propia el lenguaje conceptual, navega a contra-corriente, poniendo en tensión su gramaticalidad, perturbando las significaciones, recomponiendo la sintaxis e incluso imitando situaciones de comunicación hechas ellas mismas de puro lenguaje, en condición de comunicaciones reales imaginarias. ¿Cómo ascender a las fuentes de este río de los signos, si no se dispone, como medio de realización, de otra cosa que de los signos mismos? Sin embargo, esta suma dificultad actúa en la poesía a la manera de la paloma de Kant, acicate para traspasar el lenguaje en su fase comunicacional, con sus regulaciones y normas, mediante otras lógicas; una protogramática que opera a la manera de un ordenador interno que obliga a una diferente lectura, constituido el poema como un monumento de palabras diferente que las palabras que lo integran, hecho de tropos resultantes de múltiples metabolizaciones, de sustitución (metafóricas) o de contigüidad (metonímicas)⁵. De esta manera, opone su opacidad de acercamiento a la lengua natural a la transparencia de distanciamiento propia del discurso no poético. Para muchos poetas este tenso retorno se constituyó en la búsqueda de la poesía pura hecha de la palabra poética y que sólo se da a través de ella; para algunos otros, se da constituida por el pleno recogimiento del alma del poeta, en íntimo coloquio con lo santo, en la plegaria. Los rasgos señalados determinan tanto la producción de los textos líricos como su recepción, abriendo horizontes de lectura que orientan a los actores de la operación de leer, para acompañar al texto en el viaje desde la ocasionalidad histórica de la acción comunicativa concreta hacia la comunicación imaginaria y a la apertura que ésta última hace de mundos posibles, los que se perciben en la concreción estética. En consecuencia, parece necesario distinguir en la capacidad de lectura de textos literarios, una progresión hermenéutica que considere circularmente un plano histórico, un plano ficcional y un plano fictivo.

El análisis de la competencia en lectura de textos literarios ha tenido actualmente un desarrollo vigoroso a partir de la innovación teórica

⁵ En relación con este aspecto, resultan esclarecedores los trabajos de Joaquín Barceló: "Función cognoscitiva de la metáfora antigua". *Boletín de Filología*, Volumen I, Tomo XXXII. Santiago: Universidad de Chile, 1982; George Lakoff. "The contemporary theory of metaphor". En Ortony. *Metaphor and Thought*. Cambridge: U. Press, 1993; E. Rivano Fischer. *Metáfora y lingüística cognitiva*. Santiago: Bravo y Allende editores, 1997.

suscitada por los hallazgos de la teoría del discurso. Ésta ha traído un renovado interés por la determinación eficaz de las unidades de sentido de los textos, llamando la atención sobre las articulaciones de dichas unidades en macroestructuras pragmáticas.

El fluir de la construcción de sentido en sus instancias mentales, comunicacionales y referenciales, por una parte, y el carácter *entrópico* de las relaciones entre estos planos de realización, han permitido convocar interdisciplinariamente a estudiosos provenientes desde la filosofía del lenguaje, de especialidades lingüísticas, de teorías literarias, junto con disciplinas de la cognición, hasta investigadores de la nueva hermenéutica contemporánea (notoriamente con los trabajos de la llamada escuela de Constanza). Por otra parte, han dado ocasión para fijar tareas nuevas a viejas disciplinas como es el caso de la retórica, en tanto especialización cognitiva, la que organiza sus recursos teóricos y técnicos para dar cuenta del fenómeno de la metabolización que resulta del carácter entrópico señalado y que origina las tensiones y desplazamientos sintácticos, semánticos y lógicos de los tropos.

Es necesario consignar que los textos literarios se constituyen como tales con un carácter de lengua situada⁶. La literatura, *sensu stricto*, se produce en el habla, en el plano de la acción comunicativa, la que sucede cuando un hablante genera un enunciado en una lengua natural (uso actual del término) y en un tipo específico de situación comunicativa. Los actos de habla operan como convocatorias de hablantes en la producción y recepción de discursos, y al mismo tiempo como realizaciones concretas de la lengua. La lectura de un texto literario invita a contemplar un espectáculo del lenguaje en el habla. Surge necesariamente la pregunta acerca de qué tipo de actos de habla constituyen los textos literarios, dado que en la comunicación literaria no sólo se tiene un texto sino a la vez tanto la producción cuanto la recepción interpretativa de dicho texto, como elementos de una situación comunicativa concreta. Sin duda, esta pregunta genera múltiples complicaciones; los trabajos de S. Schmidt, Kuroda, S. Levín y especialmente los planteamientos fundamentales de Félix Martínez Bonati⁷, han esclarecido en buena medida esta cuestión.

⁶ Paul Ricoeur, H. Eco, T. Van Dijk, Samuel Levin, entre otros, han trabajado este tema con esclarecedores aportes, a partir de las descripciones de los actos de habla desarrolladas por Austin y por Searle. Resultan de particular interés los ensayos de Paul Ricoeur, “La estructura, la palabra, el acontecimiento”, “La cuestión del sujeto: el desafío de la semiología”. En: *El conflicto de las interpretaciones*. México: F.C.E., 2003. (1° ed. *Le conflit des interpretations*, Paris: Seuil, 1969).

⁷ Este fenómeno de autocristalización permite que el objeto literario se exponga a la contemplación, provocando un estado de clausura de la comunicación

Desde un punto de vista pragmático, el objeto literario configura un macro-acto de habla ritualizado cuya condición es la de no imponer al lector obligaciones inmediatas en relación con acciones sociales a la manera de órdenes, peticiones, consejos o llamados, salvo la de percibir, inteligiendo, pseudo- frases textualizadas en actos de habla no concretos pero que, aunque mediatos, cumplen con sus funciones cabalmente en el nivel imaginario. Por lo tanto, desde el punto de vista semántico, el control de lo verdadero o falso y las intenciones comunicativas operantes en situaciones de comunicación concreta, se han desplazado al “interior del texto”, proveyendo así de información pertinente a otro plano, el de lo imaginario. El texto demanda en esta condición el cambio de actitud del lector con respecto al enunciado en sí, condicionando su competencia a la apreciación estética.

Se ha dicho que desde sus orígenes surgió en el hombre el afán por contemplarse a sí mismo en su condición de estar aprehendiendo la naturaleza, en el acto del conocimiento, actividad de semiotización por la que convierte todo en signo; mimesis que, en última instancia, es siempre de sí mismo, según pensó Aristóteles, ejerciendo el ser humano el valor inicial de toda constitución de su experiencia. Es el arte que, plasmado en habla, adquiere el espléndido dramatismo de exigir la ampliación y rearticulación de la inferencia, dinamizar las posibilidades del *legein* y de alterar prácticamente todas las articulaciones regulares del lenguaje, apareciendo incluso como la realización de un mundo que para aflorar tiene que hacerlo doblegando el lenguaje, ámbito único en el que puede residir. El ser humano, trasmutado ficcionalmente en lenguaje, se muestra como espectáculo al aparecer sustanciado fantásticamente en mundos que su fantasía provee.

De lo dicho -en apretada síntesis- se puede deducir que la operación de leer un texto literario atendiendo al protagonismo del texto y sin tener como objeto la búsqueda de homogeneidades propia de la teoría, requiere de una hermenéutica constructiva cuyos fundamentos podrían derivar de los trabajos de Gadamer, Jauss, Iser entre otros⁸.

lingüística en el plano imaginario del discurso-texto. Este fenómeno tipifica la ficcionalización y enmarca el círculo artístico de la hermenéutica del texto literario. Vid. Martínez Bonati, Félix. *La ficción narrativa*. Santiago: LOM, 2001.

⁸ Iser, Wolfgang. “Fictionalizing: the anthropological dimension of literary fictions”. En: *New literary history*, NLA, Vol XXI, 1990. H. R. Jauss. *Pequeña apología de la experiencia estética*. Barcelona: Paidós, 2002. Schmidt, S. “Towards a pragmatic interpretation of fictionalizing” En: Van Dijk (ed.) *Pragmatics of language and literature*. Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1976.

La interpretación requiere recorrer a manera de círculos tres planos del texto-habla literario: el plano histórico de la situación de comunicación concreta, el plano artístico-ficcional del pliegue hacia la situación de comunicación imaginaria y el plano estético o de la construcción de la estructura de conjunto referencial del discurso imaginario, de carácter fictivo.

Para Gadamer, la experiencia artístico-estética se incorpora en el primer nivel de realización que es de carácter histórico⁹. Pero, como bien apunta Forestieri¹⁰, la lectura de textos literarios es una modalidad realizativa centrada en la transmisión más que en la tradición, se constituye así como acciones de transferencia del sentido en el acontecimiento. En esta línea de pensamiento, para Ernesto Grassi¹¹ la *empeiria* resulta ser la materia prima para el arte. Es en este plano hermenéutico que la lectura demanda acciones que la retórica y la teoría literaria han identificado, tales como los correlatos objetivos, elaboración de las fábulas, reconocimiento de asunto, formas exteriores y disposiciones textuales de cada obra literaria, etc. No obstante, estas operaciones son propias de todo acto de habla, no sólo de los literarios. En estos últimos se invita al lector a asumir un pacto de lectura que lo instala en su proyección *liminar*, juego que le permite distinguir al texto como yendo más allá de la condición documental de éste.

Como resultado de la proyección señalada, el lector se enfrenta al texto develando un artístico despliegue del habla con actores cuya onticidad es homogénea (sólo lenguaje) enfrentada a la heterogeneidad de los actores del habla concreta. La construcción de sujetos, tanto de la enunciación como del enunciado, la interacción discursiva de ellos, la hipercodificación resultante, etc., constituye el carácter ficcional de los textos literarios.

La invitación que el discurso literario realiza no se cumple sólo como el despliegue artístico-técnico de la ficcionalización, sino que ésta mediatiza la experiencia estética del lector, el que ahora es invitado a la contemplación de lo que Duffrene definió como la realización espléndida de lo sensible y Grassi calificó como la percepción (aestesis) de lo *único*. La estructura del conjunto referencial¹² del discurso se cosmifica en

⁹ Vid. Gadamer, H. G. *El giro hermenéutico*. Madrid: Cátedra, 2001.

¹⁰ Forestieri, E. "La base hermenéutica del conocimiento literario". En: *Dispositio*, Vol. 3, n° 7-8, pp. 103 – 125.

¹¹ Grassi, E. *Arte y mito*. Buenos Aires: Nueva Misión, 1978.

¹² Denominación que utiliza Tomás A. Mayordomo en *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Alicante: Secretariado de Publicaciones,

este plano de la lectura, permitiendo reconocer mundos posibles, sus situaciones desencadenantes (motivos) y sus articulaciones.

Michel Riffaterre describió la conveniencia de elaborar modelos hermenéuticos¹³ para comprender adecuadamente la operación de leer textos literarios, rescatando tanto la producción cuanto la recepción de ellos.

Dentro de los tipos literarios, es el lírico en el que se despliegan matrices de sentido que demandan con urgencia su identificación, ya que la condición de estas últimas de ser portal hacia la *lingua natural* (en la concepción de Vico) permite al lector comprender su concreción estética del texto.

Los planteamientos señalados sucintamente dan pie para proponer, en la tradición que se genera en estos tiempos, algunas lecturas de textos líricos de autores contemporáneos. En ellos se convoca a sus lectores a la contemplación de situaciones de existencia en la frontera de la experiencia, que parecen intraspasables por el hombre y que afloran a través de algunos filosofemas que “están en boca de todos”. Se trata de la carencia y la plenitud contextualizadas con el devenir y el ser inmóvil.

Debido a la limitada extensión de estas páginas se centra la interpretación en el círculo estético, recurriendo al plano heurístico sólo cuando las señales textuales no parecen evidentes.

La carencia, entendida como estado existencial, aparece con una recurrencia persistente en la lírica hispánica contemporánea. Se realiza básicamente en discursos que se despliegan desde matrices, ya sea de la nostalgia o del deseo. En ambas vertientes es posible constatar la idea hegeliana de la “conciencia desdichada”, que subyace en barroquismos notables que se dan en el plano ficcional de los textos.

El poema de Jorge Guillén, el gran poeta valisoletano, titulado “Cima de la delicia” nos enfrenta a una lectura desafiante. Dice Guillén: “poesía pura, como objeto estético, es todo lo que permanece en el poema después de haber eliminado todo lo que no es poesía”¹⁴, pero agrega “me

Universidad de Alicante, 1986.

¹³ Riffaterre, M. “Hermeneutic models”. En: *Poetics today*. Vol. 4:1 (1983), pp. 7-16. Un ejemplo cabal de hermenéutica textual que da cuenta, con gran rigor, de la articulada dinámica del plano histórico, el plano artístico y el plano estético del objeto es el libro de J. Barceló. *Para leer La Divina Comedia*. Santiago: Biblioteca Americana, U. Andrés Bello, 2003 (1° ed.).

¹⁴ En carta a Fernando Vela, 1926.

decido resueltamente por la poesía compuesta, compleja, por el poema con poesía y otras cosas humanas”. Son precisamente estas “otras cosas humanas” las que se espectacularizan en el nivel fictivo de sus poemas.

Este texto pertenece al libro publicado con el título *Cántico*:

“Cima de la delicia”

¡Cima de la delicia!
 Todo, en el aire, es pájaro.
 Se cierne lo inmediato
 Resuelto en lejanía.

¡Huestes de esbeltas fuerzas!
 ¡Qué alacridad de mozo
 En el espacio airoso,
 Henchido de presencia!

El mundo tiene cándida
 Profundidad de espejo:
 Las más claras distancias
 Sueñan lo verdadero.

¡Dulzura de los años
 Irreparables! ¡Bodas
 Tardías, con la historia
 Que desamé a diario!

¡Más, todavía más!
 Hacia el sol, en volandas,
 La plenitud se escapa.
 ¡Ya sólo sé cantar!

El poema nos remite primariamente a un correlato objetivo enunciado de manera indirecta, se trata de una bandada de pájaros que alza el vuelo ante un sujeto absorto y dolorosamente conmovido, el que se

enuncia recién en el verso dieciséis de un total de veinte. Este correlato está velado tras metonimias y metáforas que simultáneamente develan como condición del mundo ser una encrucijada de tiempos y distancias, cuya realidad se le escapa al hablante. La convergencia de opuestos que coinciden (*coincidentia oppositorum*): “Se cierne lo inmediato/ resuelto en lejanía”, junto con la constatación del no vacío, “en el espacio airoso,/ henchido de presencia”, hacen un temple ansioso que luego deviene casi en un lamento, en virtud del quiasmo, que soporta la estructura del poema. En efecto, la tercera estrofa opera como el punto de cruce de la experiencia del yo lírico, que pasa de la proclama inicial de aquello que se le ha mostrado como condición del mundo: “el mundo tiene cándida/ profundidad de espejo:/ las más claras distancias/ sueñan lo verdadero”, a verificar su propia condición, de haber dejado pasar esa plenitud del vuelo vital: “Bodas tardías” con la historia. Finalmente, el yo como la cara desencantada de esta maravillosa experiencia, proclama: “Hacia el sol, en volandas,/ la plenitud se escapa”. La nostalgia de lo pleno se le realiza en una carencia, cuya huella es el canto: “¡Ya sólo sé cantar!”

Los horizontes de lectura se fusionan en la concreción estética que se resuelve en la figura del sujeto que emerge constatado y se hace espectáculo.

El mismo Jorge Guillén es autor de un poema notable en cuyo texto se espectaculariza un sujeto que hace la experiencia del “estar pleno”. Pero esta condición solo se configura en él como la de ser testigo admirador de la fusión energizante del fluir del tiempo en su presente:

“Cercos del presente”

Cantan grillos. Cantan, quieren
 Durar sonando.
 La noche quiere más cielo
 De su verano.

En un constante fluir
 Se encauza y murmura, manso
 Un rumbo de oscuridad
 Que se dirige hacia el canto.

Croan, perdidas, las ranas.
Noche de charcos.
¿Tinieblas difusas? Unen
Los grillos. ¡Tantos!

Mana tiempo del presente,
Susurro sin intervalo.
Lo que fue, lo que será
Laten, ahora inmediatos.

Actualidad infinita
Dura creando
Grillos sonantes. La noche
Tornea campo.

La euforia del hablante se plasma rítmicamente mediante la trabazón fonética y la distribución de los acentos, reforzada por las pausas sincopadas que produce la articulación sintáctica del discurso, todo lo cual genera la intensa musicalidad del texto. Nuevamente, en este poema la única reacción posible del hablante es viajar hacia el canto.

Si comparamos los textos anteriores con el poema titulado “La Rosa”, del mismo autor, verificaremos la presencia de matrices asimilables:

“La Rosa”

Yo vi la rosa: clausura
Primera de la armonía
Tranquilamente futura.
Su perfección sin porfía
Serenaba al ruiseñor,
Cruel en el esplendor
Espiral del gorgorito.
Y el aire ciñó el espacio
Con plenitud de palacio,
Y fue ya imposible el grito.

Los diez versos se acoplan¹⁵ monolíticamente en una sola estrofa, soldados mediante un nuevo acoplarse poéticamente en la rima consonante. El texto se articula sobre la base de predicaciones desplazadas, las que recuperan su pertinencia en el seno del símbolo *rosa*. El texto construye un sujeto que se anuncia como testigo de un prodigio, en el cual confluye la manifestación primera del ser inmóvil, cuya presencia ahoga el grito (enmudece el canto), en oposición con el poema comentado anteriormente. La rosa se sobredetermina semánticamente¹⁶ derivando los alcances tópicos del término *rosa*, hasta conseguir una polisemia que rescata el sentido otorgado por Silesius (la “rosa sin por qué”), hasta el de una clave metafísica en que se consolidan “dominados” el tiempo y el espacio. El hablante confiesa su experiencia, pero la euforia esperada y el grito exultante se sofocan por el peso del asombro. Nuevamente, la plenitud se escapa, está en lo otro, mas no en el sujeto que la busca afanosamente.

Se podría decir que la concreción del texto en la lectura evoca lejanamente a Parménides.

La carencia alcanza una expresión distinta, ficcionalizada en dirección a lo fragmentario y a la disolución del sujeto del enunciado por el peso que el tiempo impone. Se trata del poema de Rafael Alberti “El día de su muerte a mano armada”:

Decidme de una vez si no fue alegre todo aquello
 5 x 5 entonces no eran todavía 25
 ni el alba había pensado en la negra existencia de los malos
 cuchillos.

Yo te juro a la luna no ser cocinero,
 Tú me juras a la luna no ser cocinera,
 Él nos jura a la luna no ser siquiera humo de tan tristísima
 cocina.

¿Quién ha muerto?
 La oca está arrepentida de ser pato,
 El gorrión de ser profesor de lengua china,
 El gallo de ser hombre,

15 Samuel Levin utiliza esta noción (*couplings*) con particular efectividad. *Vid. Estructuras lingüísticas en la poesía*. Madrid: Cátedra, 1991.

16 *Vid.* Michel Riffaterre: “Sobredeterminación semántica en poesía”. En: *Semantic of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1978.

Yo de tener talento y admirar lo desgraciada
 Que suele ser en el invierno la suela de un zapato.
 A una reina se le ha perdido su corona,
 A un presidente de república su sombrero,
 A mí...

Creo que a mí no se me ha perdido nada,
 Que a mí nunca se me ha perdido nada,
 Que a mí...
 ¿Qué quiere decir buenos días?

Este poema pertenece a una antología de circulación confidencial que Alberti denominó “Tontos”, de 1931. El texto sorprende por la intensa correspondencia de los planos ficcional y fictivo, de modo que el carácter incohesivo derivado especialmente de las predicaciones impertinentes se recupera en una coherencia dada por el sentido del discurso, fundado tanto por la disposición estrófica cuanto por la unidad temática.

El texto nos presenta un yo lírico que ofrece, mediante los fragmentos de la memoria, y en un punto distante respecto de la infancia, la dispersión del yo en el tiempo. La evocación de la infancia se hace evidente en la primera estrofa, en la que el estadio primario de la vida se asocia con una condición edénica de luminosidad y de ausencia de todo rasgo amenazante. Refuerza este primer estadio mediante la utilización de metaplasmos numéricos. A partir de la constatación de este instante, utilizando una libertad proporcionada por la asonancia en la rima y la variación estrófica refuerzan en el texto la fragmentariedad de la memoria. De esta manera, los juegos juveniles se desplazan en la segunda estrofa: “Yo te juro a la luna no ser cocinero,/ tú me juras a la luna no ser cocinera,/ él nos jura a la luna no ser siquiera humo de tan tristísima cocina”. En las estrofas siguientes las etapas de madurez de la vida se desgranán hacia el deterioro que culmina con la pregunta “¿Qué quiere decir buenos días?”, tras haber afirmado el hablante que nunca se le ha perdido nada.

De pronto, irrumpe la pregunta crucial “¿quién ha muerto?”, la que opera como umbral entre la juventud y la vida posterior. La expectativa

vital se frustra marcada textualmente por una enumeración caótica articulada por la expresión “arrepentido de ser”, situación que deviene en la pérdida, una especie de carencia del ser, a la que se enfrenta el sujeto con la esperanza de no haberla experimentado: “creo que a mí no se me ha perdido nada/ que nunca se me ha perdido nada”, pero que dramáticamente, en el discurso mismo, por implicación, se hace evidente que ya lo ha perdido todo. El devenir se realiza en la muerte misma. Acaso el fantasma de Heráclito se asoma a la distancia.

Gerardo Diego, el gran poeta cántabro, escribió un poema magistral en que se unen, vinculadas no dialécticamente, las dos expresiones de carencia que hemos señalado. En la quinta estrofa de este poema apostrofico, titulado “Romance del Duero”, el hablante dice al río-tiempo, en cadenciosos octosílabos: “quién pudiera como tú, / a la vez quieto y en marcha,/ cantar siempre el mismo verso/ pero con distinta agua”. Con un temple melancólico que corresponde a una disforia del sujeto del enunciado, culmina el poema con una declaración en la que la carencia se realiza como falta de amor, constatada por la existencia de quienes sí conocen el canto del río, hecho de “palabras de amor, palabras”. Mediante reiterados paralelismos, el texto opone la sordera de todos a la excepcional condición de quienes cantan con el río, sólo “los enamorados que preguntan por sus almas”.

En comparación con los poemas comentados, las letras hispánicas contemporáneas nos ofrecen expresiones líricas de plenitud entendida como la voz de quien descansa, trascendido el sujeto, en espacios que exceden los límites de la experiencia personal de cada uno. Se trata de un encuentro “religioso” en la palabra. En alguno de estos textos los hombres y las cosas aparecen trascendidos en la mirada del poeta, quien concentra en la palabra diversos órdenes que arquitecturan en compleja red la experiencia. Ejemplo de este tipo de discurso lírico resultan algunos textos del poeta chileno Mario Veloso, varios de cuyos poemas configuran un hablante que más allá de toda cualidad aparece como el ser mismo que se nutre del ser de Dios, Yahvé, Aní We Hú, “Dios único que sustenta en el ser y da la vida”.

Del volumen titulado “El libro del ser y las memorias”, extraeremos el siguiente texto:

“Y Tú eres una luz
Con su armonioso conjunto de raíces
Pasando por mi cuerpo.
Y buscas tierra, mi horno seco de dolor,
Para encenderle el fuego de la vida
Con la fragua original
Y las estrellas.

Mi propio sentimiento
Se viste de alas transparentes
Volando los espacios
Del límite y las sombras; soy.”

El yo lírico aparece como un peregrino buscado por un Tú divino, configurando en el apóstrofe lírico una experiencia singular, la de quien, desde la tenebrosa condición abisal del paisaje, se extiende hacia el refugio divino. Declara:

“Yo soy tu sueño acompañado
De la noche
Sin nunca repetir
La triste grandeza negativa
Del abismo.
Yo soy un poco menos que tu huella.
Una imagen que se borra con las olas,
En silencio.
Un grito de las rocas
Grabándome en los siglos sus arenas
Con el viento.”

El tedio encarcelador, la noche del tiempo frente a la luminosa posibilidad de lo eterno, la experiencia del vacío o el temor de ser olvidado producen versos notables. El sujeto lírico que habla, con la oralidad propia de una plegaria, constata en el dolor el fundamento de sus temores: “Nada se parece a la ruina mojada / que empapa el corazón/ de los que viven tristes”. Pero, a partir de la carencia inicial, despliega

en una proclama el hallazgo de un camino en el que los hombres y las cosas son rescatados del tiempo y la distancia. El poema deviene en un salmo con temple elevado, casi en la euforia, y desplegado en una sucesión de metáforas con fuertes resonancias bíblicas, las que desocultan-ocultando una experiencia extraordinaria, la proveedora presencia del Tú divino. Dice el hablante: “Y Tú me escuchas sin mirar la pequeñez de mi palabra,/ sin despreciar la forma de mis manos rotas,/ sin agrandar la herida de mis soledades,/ sin deshacer la ofrenda de mis preces tristes.”

El sujeto hablante de estos versos hace la experiencia del apego, el acogimiento del Tú divino, que en su condición de eterno rescata al ser sufriente de estar en la disolvente temporalidad del mundo. Cabe señalar que el poema comentado está contextualizado con otros textos, los que configuran un viaje que atraviesa ciudades y geografías por las que se peregrina traspasándolas, haciendo que se muestren espejadas en dos paisajes, el de la naturaleza y el del espíritu.

El texto comentado desarrolla con plausible resultado procesos de densificación semántica, muy propios de la lírica actual, pero sin llegar a enciframientos que terminan por cancelarse a sí mismos. No desdeña la utilización de recursos musicales (metaplasmos) cuando estos impulsan y fortalecen el sentido fundado por el texto. En este orden recurre, inesperadamente, a la trabazón de la rima, transformada en un soporte justo y eficiente de la estrofa, o al vuelo del verso libre.

Los rasgos señalados se hacen muy constantes en los discursos líricos de este autor. Nos llama la atención el poema titulado “Ninguno hay como Tú”:

“Ninguno hay como Tú cuando tu mano extiendes:
 Una viña con mil uvas de gracia repetida;
 Un trigal con espigas de justicia acompañado;
 Un río con solemnes aguas de esperanza inagotable,
 Un blando firmamento de abiertas verdades fascinantes;
 Una dádiva de amor, una vendimia.

(...)

Tú tienes la verdad, yo la quiero.
 Me siento como un árbol creciendo de la tierra.
 Me veo como un cerro vestido con la nieve.
 Me extiendo como un lago de blancos plenilunios.
 Me vivo con tu vida, como si fuera un reflejo
 De tu temprana gloria y un fruto de tu gracia. Pleno.”

El estar en el mundo, a partir de una circunstancia que demanda la respuesta a acuciantes preguntas acerca de cómo y por qué se vive humanamente, configura una experiencia existencial extrema que los textos señalados ponen en evidencia.

Rasgos comparables a los comentados se encuentran en numerosos de los poemas del escritor hispano-chileno Ángel Rodríguez. El profesor Rodríguez, además de sus trabajos ensayísticos y de sus estudios críticos, ha producido interesantes textos líricos, inéditos aún; uno de estos poemas se titula “Partida”:

Porque nací, me marcharé algún día.
 Porque busqué la luz, me cubrirá la sombra,
 Y nadie se acordará de mi ademán postrero.
 Como un fulgor azul y transparente,
 sumergido en el alma o en el aliento,
 el fugaz momento de mi vida avanza
 hacia el instante de la noche oscura.
 Como un leve susurro de esperanzas
 se teje el tapiz profundo de esa hora.
 Como el son de un cristal lanzado al viento
 se sumerge mi alma rota y destemplada
 en la irresistible atracción de nueva aurora.

Sujetos basculantes que habitan una angostísima estancia en el tiempo, afilado éste y ominosamente cercenador son los que construye Ángel Rodríguez en algunos de sus poemas. El sujeto lírico enunciado en este texto fija su punto de hablada como el término de un desplazamiento hacia el umbral agónico de la vida. Es justamente la conciencia del ser-aquí lo que incorpora la experiencia de la transitoriedad como armazón

de la existencia. La tensa relación así concebida progresa en el poema transcurriendo hacia el umbral (“la noche oscura”) a partir de los dos primeros versos, en los que la paradoja ya anuncia una causalidad inevitable: lo que comienza inexorablemente termina. Sin embargo, sostenida por una arquitectura anafórica en los versos siguientes crece, dotando anagógicamente el momento constatado por el texto, la esperanza de “una nueva aurora”, en la que la finitud de la existencia pierde su carácter ominoso ante la expectativa del ser que amanece. Esta dinámica se desarrolla paralelísticamente con el peregrinaje hacia lo luminoso que, como historia personal, realiza el yo lírico, que se “sumerge” en un soplo de espíritu para escapar del disolvente peso de la sombra, cuya particularidad esencial es diluir en sí misma todo lo que cubre. Los versos octavo y noveno de este poema configuran un modelo de consistencia lírica en éste, el más riesgoso de los viajes. En ellos la metaforización del gemido apagado en su propia intensidad se instala no sólo semánticamente (metabolizaciones sémicas), sino mediante aliteraciones felizmente logradas y por el llamado *simbolismo de los sonidos*, lo que refuerza el carácter de claroscuro del sentido del texto.

El sujeto lírico se sustrae del peso de la noche llevado por “la irresistible atracción de nueva aurora”. La plenitud se asoma sostenida por la esperanza.

En otro breve texto se constata un sujeto situado acaso en un estadio anterior al del poema comentado:

“Sin destino”

No me digas tu nombre,
no lo necesito.
Eres sólo un camino sin ruta fija
abierto al porvenir.
Todos los días trato de evitarte
y olvido mi nombre.
Sólo encuentro un silencio oscuro
que no tiene calendario.
Si supiera dónde está el límite del infinito
trataría de caminar

hasta encontrarte, esperando en la frontera del tiempo,
y alargaría mi mano
hasta tocar tu cuerpo o la sombra que dejas al partir.

Conclusión

El espectacularizado espacio fictivo, que constituye el círculo estético en una aproximación hermenéutica, se hace accesible desde los círculos histórico y ficcional que articulan un pacto de lectura y una elaboración artística del texto, respectivamente.