

Ana María Rodríguez Francia¹

ENSAYOS BREVES DE LITERATURA ARGENTINA

CENTRO DE INVESTIGACIONES DE LA FACULTAD DE FILOSOFIA Y
HUMANIDADES DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL DE CORDOBA (CIFYH)

EDICION VIRTUAL

¹ La autora ha firmado obra poética y ensayística tanto como Ana María Rath, como Ana María Rodríguez Francia

A manera de prólogo

Los ensayos breves que se presentan a continuación fueron escritos en ocasión de asistir como Expositora a diversas Jornadas que se dedicaron a distintos escritores argentinos, o como colaboradora de revistas académicas. La finalidad de los mismos ha sido la de prestar un servicio a colegas y estudiantes.

Está dedicado muy especialmente a mis hijas Ana, Verónica y Belén.

A.M.R.F.

Balance y perspectiva de la poesía argentina de fin de siglo*

Introducción

Si con Tamara Kamenzain compartimos la afirmación acerca de que los poetas argentinos nacimos huérfanos, porque no tuvimos un padre literario que dejara en nosotros una huella ineludible ("El escudo", 115), podemos también convenir en que en la Literatura Argentina del siglo XX, todo sucede antes y después de 1976, fecha en que se inicia - como signo desolador de una fatídica "paternidad" nefasta - la dimensión del Proceso militar que finaliza en 1983, hecho singular que marca el fin del siglo.

Hasta ese momento, y a través de las generaciones, se atraviesa por experiencias poéticas pasibles de ser suscriptas, a grandes rasgos, bajo diversas denominaciones tales como: posmodernismo, Florida, Boedo, neorromanticismo, poesía experimental, poesía social y poesía metafísica o del cuestionamiento de la palabra.

A partir de la escalada de violencia que ya se perfila en 1973, acontece la desestructuración del ámbito poético ("Poesía argentina", 36). Ya instalado el Proceso, se puede bosquejar un despliegue poético abarcativo - según Leo Pollman -, de los siguientes ítems: a) Línea experimental. b) Poesía de doble registro y rigor en el lenguaje. c) Poesía del desgarramiento. d) Poesía sencilla. ("Posiciones", 12 -14). En estos ítems se inscriben nombres de poetas y revistas merecedores de profundos análisis que, es obvio, no se pueden desplegar en este espacio.

Párrafos especiales merece el tratamiento del poema en prosa que, en este fin de siglo, se acrecienta paulatinamente con marcado rigor.

Algunos otros fenómenos como la poética de las distintas regiones del país, así como el de los talleres literarios, merecen algunas consideraciones.

Pasemos, entonces, a la exposición de lo que llevamos diseñado.

Lineamientos poéticos Post - Proceso

Línea poética experimental

Según Leo Pollman, la línea de la poética experimental se revela con una fuerza particular en la ciudad de Buenos Aires ("Posiciones"/ 12).

La misma se canaliza a través de distintas revistas entre las que, a mi juicio, se destaca "Xul", donde se leen versos de Perlongher, Freidemberg y Roberto Ferro.

Se trata de un lenguaje que afina en formas de la disolución, manifiesta en un tono quebrado, anárquico, donde se observa un emergente argentino de la inquietud que impulsó a los poetas franceses del siglo XIX. Me refiero a la necesidad de encontrar un lenguaje nuevo. La motivación, en la Argentina,

* Presentado en la Universidad de Salamanca para el XXXIII Congreso Internacional de Literatura Iberoamericana. La Literatura Iberoamericana en el 2000. Balances, tendencias, perspectivas y prospectivas. Diálogos multiculturales; oralidades; minorías; género. Aceptado por dicha Universidad.

nace de la necesidad de reflejar, junto con el intento de restaurar e instaurar, una realidad de país históricamente vulnerada.

Escribe Freidemberg:

"Después que oímos aves negras
paradas en los cables de la luz
esperando algo, tal vez que amanezca
como debe ser,
cae lluvia ociosa sobre
los techos, los silenciosos edificios,
Viene a llamarnos, dicen
pero ya no rogamos que amanezca"

("Días después del diluvio", "Diario", 11)

Según Jorge Monteleone, se incluyen también aquí, nombres como Liliana Lukin y Arturo Carrera. En ellos, el espacio de la página se torna un campo de visión para detectar cosas y palabras, ofrecidas a las miradas que las resignifican. Así, se trata de ojos que deben adiestrarse renovadamente para poder ver la palabra diseminada ("Poesía", 209).

Poesía del doble registro y rigor del lenguaje

Dentro de esta poesía, siempre siguiendo a Pollman, se detecta la manifestación de dos verdades poéticas opuestas.

Una de ellas, se refiere a las cosas pequeñas de la vida, en el marco de la naturaleza que custodia su razón de ser.

La otra, remite al sentimiento de inutilidad, situación del poeta "con la muerte en el alma" ("Posiciones", 13); y la búsqueda de otro lenguaje "a partir de cero" (13). En este detalle, esta poesía se relaciona con la de la línea anterior. Ambas convergen, cuando se aúna la necesidad de vivir simultáneamente esas posturas, quizá por sutil herencia del espíritu de las dos Argentinas que describió Mallea.

Mencionamos aquí a Joaquín Gianuzzi, Alfredo Veiravé, Pablo Ananía, Santiago Sylvester, María del Carmen Suárez, Alberto Szpunberg; y los platenses Osvaldo Ballina y Rafael Felipe Otenio:

"y ahora, ¿cómo saberte sobre la tierra
sin esta caída
agazapada, debajo de tus huellas?
y antes. ¿cómo amar tu perfil contra el
cielo sin tentar al
vacío?"

Alberto Szpunberg

Apuntes (1982 -
1983),

B.A., 1987, 18 ("Posiciones"/ 15)

Estos breves versos citados por Pollman me parecen especialmente ilustrativos.

Poesía del desgarramiento

Hablar de desgarramiento en la Argentina de la época del Proceso significa (más allá de la barbarie representada por la tortura y la muerte), también una referencia a los sucesos del exilio.

En este sentido, puede afirmarse que esta línea del desgarramiento se atraviesa con la del doble registro tratada más arriba. Tal los casos de Szpunberg y Juan Gelman (ambos exiliados). El segundo, sobre todo, aparece como un nombre en particular descollante por sus obras *Notas, hechos y relaciones* y *Si dulcemente*, libros que a su vez entroncan con la línea experimental.

En este ámbito se encuentran poetas que (a veces sin plena conciencia de las razones de su impulso), canalizan a través de una posición mística, lo irrespirable de una "incomodidad" histórica e individual. La poesía es entonces el lugar - no menos real que el del entorno fáctico -, donde se puede recrear la vida y canalizar el inalienable sitio del deseo. Como canta Gelman:

"hablarte o deshablarte / dolor mío/
manera de tenerte / destenerte/"

("Posiciones", 15)

La poesía sencilla

Si bien cuando en el marco de la Literatura Argentina se habla de poesía sencilla, inmediatamente se piensa en Baldomero Fernández Moreno (cuyo nombre menciono aquí porque también está emparentado con el poema en prosa, acerca del cual trataré más adelante), Pollman considera bajo este rótulo a los poetas del 80.

En este sencillismo que, pensando en el poeta aludido yo calificaría de segundo sencillismo, confluye la influencia de los poetas de la generación del 40, fuentes orientales y la poesía popular como el tango. Interesa señalar que el tango, ya había sido incluido intertextualmente en la obra poética argentina por Alejandra Pizarnik, en esa extraña obra dialogal titulada *Los poseídos entre lilas* (pieza dramática de aparición póstuma).

Comparto con Pollman que esta poesía sencilla obedece al hecho de que la

citada generación parte desde cero, como si después de una "gran muerte", se iniciara la vida.

Entre los líricos de esta corriente sencillista se cuenta a Antonio H. Carrera, Rodolfo Alonso, Daniel Freidemberg y Eduardo Romano.

Citado por Pollman, aparecen unos ilustrativos versos de Romano:

"Había en la jarrita una flor
de especie no determinada
Loca flor que alumbraba
las noches de insomnio
Que producía mucho mal
si se miraba demasiado
Lo mejor era acercarse despacio
lo mejor
era ir a cualquier parte y hallarla."

(De *Diario en crisis*, B.A., Ed. Libros de
Tierra firme, 1996, 17.- "Posiciones", 18,21)

En algún otro estudio crítico - y leyendo ciertas publicaciones de poesía - se pueden detectar clasificaciones del período posterior al Post - Proceso bajo otras denominaciones: neobarroco, objetivismo, poetas aislados, poesía femenina ("Poesía argentina", 39 - 40). La publicación "Diario de Poesía" resulta particularmente sintomática en cuanto al análisis de voces conocidas y difusión de otras nuevas, encuadradas en corrientes inaugurales.

De todos modos, no se puede dejar de tener en cuenta la poesía de las diferentes regiones del país que, más allá de impostaciones regionalistas, podrían incluirse dentro de cualquiera de las divisiones del esquema que hemos presentado.

Por otra parte, la exhaustiva proliferación de los talleres literarios ha dado como resultado, en este fin de siglo, una muy numerosa constelación de intentos poéticos no siempre felices. Respecto de este fenómeno, Karl Kohut ha expresado (en una entrevista que tuve con él en la Universidad de Eichstätt, en 1992), que esta producción -dentro de la cual luego podrán destacarse los mejores - vale, en tanto y en cuanto sea tenida en cuenta como valor de aspecto psicológico y sociológico.

El poema en prosa

Llegamos así a la consideración del poema en prosa el cual, como quiere Suzanne Bernard, resulta un género distinto idea que desarrolla a lo largo de su medulosa Tesis Doctoral: *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*. Nosotros lo pensamos como tipo de discurso distinto o, como afirma Noe Jitrik: manifestación textual particular.

Su tesitura, apoyada en el patrón discursivo de la materia sintagmática, en razón del ritmo (pienso en Tinianov) da como resultado una poesía que toma un camino diferente del de la poesía versal; y ello a través de los caracteres de densidad, intensidad y gratuidad (léase: apertura hacia la anarquía expresiva), que nutren su factura.

Iniciado en la Argentina tímidamente por Lugones (*Las montañas...*, 93 ss.) ha tenido diversas manifestaciones como puede observarse en Juan L. Ortiz, Delfina Muschietti, Cristina Piña, Daniel Gayoso y María Rosa Lojo, entre otros.

Según lo he adelantado más arriba, el conocido poeta sencillista de la primera treintena del siglo, Baldomero Fernández Moreno, es autor de un curioso libro de poemas en prosa titulado *Quiosco*, que su familia edita en 1995. Por lo extraño de esta aparición, como por su ejemplaridad, merece transcribirse, a manera de ejemplo del poema en prosa, al menos una de las piezas que componen el volumen:

Piedra que rueda

"Haces mal. Estás siempre de un lado para otro. Elige, quédate. Piedra que rueda no cría musgo. Ya sé a lo que llaman musgo las personas que me dicen esto. Pero si es precisamente lo que yo deseo: no echar cáscara, ni corteza ni siquiera una piel áspera que ofrecer al viento y al sol. Quisiera ser, eso sí, una piedra. Una piedra que, después de haber rodado veinte laderas, cae al río y se da al agua, a la corriente, al ímpetu que pasa.

(*Quiosco*, 54)

Pero quien consagra con su lírica el valor del poema en prosa en la Argentina es Alejandra Pizarnik, en obras como *Arbol de Diana*, *Los trabajos y las noches*. *Extracción de la piedra de locura*, entre otras. Si bien su nombre oscila entre la generación del 50 y la del 60, tratar esto aquí interesa particularmente, a causa de la enorme influencia de esta lírica sobre la poesía del fin de siglo; en primer lugar por la nocturnalidad lírica y muy en especial, en algún caso, en lo concerniente al poema en prosa.

Debido al fenómeno Pizarnik, nacen poetas como Mónica Tracey, Paulina Vinderman, Laura Klein, Susana Villalba y Andrea Gutiérrez.

En lo que específicamente se refiere al poema en prosa posterior a Pizarnik,

un ejemplo cabal es el titulado "A pesar de los dioses", de Mónica Tracey, cuya reproducción creo conveniente efectuar en este lugar:

"Amarte amarte así desde el borde de todos los caminos y dejar que lleguen las palabras como condena como máscaras olvidadas en las manos del enemigo como cadena de vértigos hacia un abismo que no tiene fin es caer caer esculpiendo formas en el vacío que violenta nuestro cuerpo incesantemente.

No esperes más de mí que aquella noche de amor. Soy una sombra que parte planos de tiempo y espacio y caigo y no puedo controlar mi metamorfosis de aire azul y estallido.

Estoy hundida hasta los ojos en esta historia de amanecer y cenizas. Pongo acentos donde no hay letras, encierro miedos en la bóveda misma del terror. Sólo permanece la visión primera y el canto de la piel.

Pero ya sabemos que esa luz ante la que se repliega el universo es sólo de los dioses.

Este acto en que opongo a sus ojos voraces la línea de mi cuerpo prolongada en el espacio es el grito que no quieren escuchar, la burla que aplastarán con su soberbia infinita.

Y sueño de la piel, una armonía que apenas soportamos."

(En *A pesar de los dioses*, 1981)

A modo de breve conclusión

Luego de pasar revista, siquiera sea tan fugazmente, a las distintas tendencias que se pueden observar en la poesía argentina de fin de siglo; signadas en gran parte por el Proceso militar de 1976 - 1983, o por influencia de otras formas escriturarias como cierta herencia nocturnal o el poema en prosa, podemos afirmar que se releva una forma que tiende a una plasmación poética de signo anárquico. Se trata, de algún modo, de cierta disolución que afecta a la literatura, precisamente porque ella emerge de la vida y existe para la vida. En este sentido, la Argentina no ha sido una excepción, como tierra de conflictos, en el contexto general de América latina.

De todos modos, y quizá debido a la influencia de las agitadas aguas de la visión posmoderna y globalizada, que se ejerce sobre la creación poética de hoy; y sin que nuestra reflexión deje de contemplar los nombres insoslayables

de los poetas reconocidos, cabe afirmar que se asiste a un empobrecimiento.

Muchos se preguntan: "¿Y ahora qué?". Tal vez valga una sugerencia que, por su canonicidad, resulta siempre actual: me refiero a la conveniencia de leer una vez más a los clásicos, para abreviar en ellos en pos de un camino más próximo a la palabra que, como expresa el filósofo, dice el ser.

Bibliografía

AGUIRRE, Raúl Gustavo, *El movimiento poesía Buenos Aires*, B. A., Editorial Fraterna, 1979.

BERNARD, Suzanne, *Le poème en prose. De Baudelaire jusqu'à nos jours*, París, Nizet, 1994.

"Diario de Poesía", 20 (1991).

FERNANDEZ MORENO, Baldomero, *Quiosco*, B. A., El Francotirador Ed., 1995.

HERRERA, Ricardo, *La hora epigonal, Ensayos sobre poesía argentina contemporánea*, B. A., Grupo Editor Latinoamericano, 1991.

KAMENZAIN, Tamara, "El escudo de la muerte: de Lamborghini a Perlongher", "Río de la Plata", 7 (1998).

LUGONES, Leopoldo, *Las montañas de oro*, s. l., s. a.

PIÑA, Cristina, *Poesía argentina de fin de siglo*, B. A., Vinciguerra, 1996.

PIZARNIK, Alejandra, *Obras Completas*, B. A., Corregidor, 1993.

Poesía argentina del siglo XX, Selección, introducción, notas y propuestas de trabajo de Delfina Muschietti, B.A., Colihue, 1992.

POLLMANN, Leo, "Posiciones de la poesía argentina del postcuarenta", "Río de la Plata", 7(1998).

"Río de la Plata", 7, París, CELCIRP, (1998).

ROBINO, Abel y SCHIAVETTA, Bernardo, "La poesía argentina hoy", "Río de la Plata", 7 (1998).

YURKIEVICH, Saúl, "La violencia estremecedora de lo real", "Río de la Plata", 7 (1998).

Borges o la pregunta por el ser* y su relación con el poema en prosa

Un texto borgiano

Se ha escrito que Borges es "un hombre de letras para quien tanto la literatura como la filosofía tienen que ver con la verdad." (1)

Un curso de Filosofía al que asistí, dictado por el Dr. Mario Presas, despertó mi inquietud acerca de un texto borgiano relativo - según el docente -, a qué es filosofía. (2)

El texto, expresa lo siguiente:

“ El principio

Dos griegos están conversando: Sócrates acaso y Parménides.

Conviene que no sepamos nunca sus nombres; la historia, así, será más misteriosa y más tranquila.

El tema del diálogo es abstracto. Aluden a veces a mitos de los que ambos descreen.

Las razones que alegan pueden abundar en falacias y no dan con un fin.

No polemizan. Y no quieren persuadir ni ser persuadidos, no piensan en ganar o en perder.

Están de acuerdo en una sola cosa; saben que la discusión es el no imposible camino para llegar a una verdad.

Libres del mito y la metáfora, piensan o tratan de pensar.

No sabremos nunca sus nombres.

Esta conversación de dos desconocidos en un lugar de Grecia es el hecho capital de la Historia.

Han olvidado la plegaria y la magia." (3)

En una primera ingenuidad

Este texto conciso y puntual se estructura, semánticamente, a partir de dos personajes, dos griegos que están conversando: Sócrates acaso y Parménides.

El término "acaso" remite a un nivel de inseguridad o anonimato respecto de la identidad de los interlocutores que, más abajo, la expresión: "no sabremos nunca sus nombres", confirma. Vale decir, puede leerse: "Alguien está

* Publicado en *Actas de las Jornadas en homenaje a Jorge Luis Borges*, Letras (38 – 39, julio – diciembre 1999), B. A., Facultad de Filosofía y Letras, UCA.

conversando" o "Unos hombres -filósofos- están conversando". Porque como se afirma de inmediato: "Conviene que no sepamos nunca sus nombres."

El tema conlleva una abstracción que no admite la polémica, pero sí la discusión como camino posible para llegar a una verdad. Tengamos en cuenta que no se trata de la verdad, sino de una verdad.

Por lo pronto hay algo que desecha; se trata de cuatro elementos agrupados en pares: el mito y la metáfora; la plegaria y la magia.

Pero la conversación aludida (que no es polémica pero sí discusión según el texto), a través de la cual "piensan o tratan de pensar" (...) "es el hecho capital de la Historia."

Evidentemente, nos hallamos frente a la disposición de dos hombres en apertura ante la inquietud por alcanzar "una verdad"; con toda seguridad la única capaz de donar sentido al acontecer humano: "la Historia".

Se observa un tono sigiloso, un suelo que expresiones revestidas de ambigüedad: "acaso", "No sabremos nunca", "tema abstracto", "no quieren persuadir ni ser persuadidos", "el no imposible camino", "tratan de", etc., resignifican en tanto se trata de algo de cuidado aquello que en la instancia se juega.

Reflexionaremos entonces acerca de los elementos que podrían aparecer como obstáculo para lograr lo que estos personajes se proponen, a fin de desentrañar, desde nuestra interpretación, el oculto don de esta propuesta.

Distanciándonos

Desplegaremos brevemente el sentido de los elementos señalados: mito y metáfora; magia y plegaria.

Relativo al mito, hay que tener en cuenta que su problemática ocupa un lugar preponderante en el marco del pensar filosófico desde el momento en que, frente a la racionalidad del concepto - y a efectos de un favorecimiento del pensar frente al universo -, se ha planteado el interrogante acerca de la necesidad de una interpretación, un hacer inteligible una vida pre - refleja. (4) En este sentido, el mito no es un hecho casual, ya que está inscripto en el

horizonte de lo sagrado, lo poético, lo onírico y lo lingüístico. (5) Y como el juicio filosófico, a lo largo de la historia de la Filosofía, no es más el lugar de la verdad, el mito nos pone ante la evidencia de que su problemática es, ante todo, la que determina la verdad ... (6)

El hombre primitivo, en la inmediatez de su vivencia con la naturaleza y con las cosas, está penetrado por las mismas y expresa tal impresión "en forma que proceden inmediatamente de la experiencia y llevan a ella" (7), de donde bien se deduce que no se trata de alegoría, y menos aún de metáfora al menos en el sentido aristotélico (léase: metáfora como relación analógica), sino de percepción de contenido. "Para él [el hombre primitivo] - explica Guardini - el mito es realidad; más aún, es la realidad fundamental, la autenticidad de la existencia". (8)

Estos conceptos acerca del mito guardan estrecha relación con el criterio contemporáneo de metáfora, en tanto expresión instauradora de mundo, emergente del símbolo al que el mito apunta. (9)

Me parece oportuno, en este lugar, citar un párrafo extraído del último ensayo que he publicado:

"Estas consideraciones nos conducen a reflexionar acerca del espacio simbólico común a toda la humanidad, desde el cual la metáfora interdialoga vehiculizando el proceso textual a través de pautas universales, culturales y específicas de la voz (...) que le da sentido." (10)

Es decir, en lo que llevamos hasta aquí, estamos frente a una secuencia que partiendo del mito, como primitiva expresión del hombre en el marco de lo sagrado, manifiesta la presencia de la metáfora que, en la expresión textual, muerde el borde del ámbito indicador de la sobreabundancia del símbolo. (11)

Con estos sintéticos desarrollos, creo haber diseñado - siquiera sea aproximadamente -, el campo de sentido sustentador de una pretensión de verdad, que juega en el enclave mito - símbolo - metáfora. Como quiere Ricoeur, del diálogo que el conflicto de las interpretaciones sustenta, ha de emerger el punto de confluencia.

Centrando ahora nuestra atención en la díada magia - plegaria, me referiré

sucintamente a la primera.

Según J. G. Frazer, "la magia es una actitud emparentada con la ciencia y diametralmente opuesta a la religión." (12) De acuerdo con esta teoría, los pueblos primitivos - sumidos en el horror cósmico -, habrían consumado rituales tendientes a dominar las fuerzas de la naturaleza. Es obvio que en estos estratos de la humanidad no se puede hablar de ciencia:, pero el pensamiento de Frazer apunta a lo que se podría calificar como pseudociencia, en el sentido de un "saber" que algunos miembros de la tribu ejercían para conjurar las fuerzas que los superaban. No me interesa aquí seguir la línea de este pensamiento que, partiendo de la magia, pasa por la religión y culmina en la ciencia sobre la base de principios de semejanza y de contacto. (13) Lo que me interesa rescatar, es el lugar de privilegio que el sitio de tensión entre la tierra dispensadora de bienes, pero también generadora del horror, imprime a la figura del mago o demiurgo, suerte de mediador estéril, ya que la virtud del acto de mediación por la magia, se clausura en sí mismo.

Expreso mediación y llegamos al momento en que se abre paso el concepto de plegaria.

La plegaria, impostación de la genuina voz de la actitud mediadora, es palabra que (en acto religioso raigal) se dirige a Dios abriendo el espacio de la salvación; salvación, como quiere Guardini, en su sentido más propio de cumplimiento en lo santo.

Expresa Guardini:

"El hombre sabe que toma parte en ello con lo más íntimo y definitivamente suyo. Tomando parte de un modo especial, con algo en él que es de índole análoga a lo que se manifiesta ahí. Con un anhelo que sólo encuentra cumplimiento en eso santo; ese cumplimiento que designamos con la palabra "salvación". Se distingue de todos los restantes logros: los que proporciona el alimento, o la propiedad (...) Es el único cumplimiento definitivo, el que decide el sentido último de la existencia, y que sólo puede hallarse en el valor religioso." (14)

Finalizadas estas reflexiones, regresemos al texto borgiano:

Resulta insoslayable remarcar que dicho texto no ofrece diferenciaciones cualitativas respecto de mito y metáfora, magia y plegaria. Más aun: ubica

estos conceptos bajo el común denominador de la prescindibilidad: "Aluden a veces a mitos de los que ambos descreen"; "Libres del mito y la metáfora, piensan o tratan de pensar"; "Han olvidado la plegaria y la magia."

A modo de síntesis de esta parte, me parece oportuno reiterar, retomándolos a fin de acrecentarlos, conceptos vertidos acerca de que tanto en el mito como en la magia, los rituales demiúrgicos no producen verdaderas modificaciones en relación con el mundo tribal, frente al bien llamado "horror cósmico" de los pueblos primitivos; en tanto la metáfora es instrumento instaurador de mundo, tanto se trate de su aparición en la Escritura como en la plegaria que aquélla suscita, mediatizadora del acontecer salvífico.

En este contexto, entre los cuatro términos considerados, sólo puede establecerse coherencia de relación entre mito y metáfora, en tanto ambos son - como hemos indicado -, formas de un lenguaje que apunta a lo trascendental. Magia y plegaria, por el contrario, se hallan en un parámetro de total escisión, en virtud de la diferencia mediatizadora señalada.

Respecto de Borges, Benavides explica:

"Pero Borges es hijo de la modernidad, y la modernidad es crítica, y la crítica es poda, limpieza, sospecha, cautela. La vieja metafísica adoleció de realismo ingenuo: el yo que conoce y el mundo conocido o que aspira a conocer son dos realidades separadas y enfrentadas. La realidad es una pura ofrenda para el hombre que la sabe recibir: contemplar. Más aún: el yo que conoce o contempla es un ser más entre los seres, un objeto entre los objetos, de los que le diferencian sus ojos dirigidos a lo alto, su capacidad de contemplar. Es un yo empírico o conciencia que tiene la consistencia de las piedras o de los árboles, de los que se diferencia por cuanto le es dado elevarse hasta aquel otro Yo por medio de la contemplación participativa." (15)

De esta manera, podemos entender que, al obviar el tema de la mediación entre hombre y Dios, ya que la idea rectora que el texto revela se halla instalada - como se ha visto - en la categorialidad de la prescindencia, se ve a las claras en "El principio", que la voz del emisor se impuesta a partir de la mirada desde el sujeto de la modernidad, subyacente en los términos de su propia contradicción.

Citamos una vez más a Benavides:

"La empresa de Borges es una pregunta obsesiva por los poderes respectivos de la poesía y de la filosofía, de la imagen y el concepto. La respuesta es irónica: unas y tras denuncian los límites de nuestra finitud." (16)

Desplegadas algunas de las ideas que la lectura me ha sugerido, y asumiendo una actitud interpretativa a partir de una postura de apropiación, me interesa remarcar que el texto de "El principio" denuncia que es acerca del ser, aquello por lo que se interroga.

Recorrido ya el camino de la Metafísica y sus "venerables perplejidades" (Cfr. Benavides, p. 260), la pregunta se relaciona con la posibilidad de traspasar el lenguaje, la literatura y la representación a través de la conciencia, a fin de acceder al ser.

Estaríamos en el terreno fenomenológico de la pura contemplación, consumada ya toda *epojé*, "en un lugar de Grecia [donde ocurre] el hecho capital de la Historia."

Más allá del factor - contradicción que he señalado , factor que, por otra parte, constituye un signo característico y caracterizador de la posmodernidad, a la que el texto borgiano no escapa, podrían atribuirse a los dos griegos, las palabras de Hölderlin: "Hemos llegado demasiado tarde para los dioses y temprano para el ser." (17)

Expresado de otra manera: Es hora de que inauguremos el ámbito solitario del pensar.

El pensar

Desarrollaré en esta parte, explicaciones que, en la Introducción de mi ensayo sobre Heidegger (19), profundicé a fin de abrir camino hacia una mejor comprensión de mi análisis de *Ser y tiempo*.

Decía en ese lugar que a partir de la exégesis griega relativa al ser, la pregunta por el ser inviste el más universal y vacío de los conceptos.² Más allá de las disquisiciones filosóficas que se desprenden de aquella exégesis a través de la Historia de la filosofía, el “concepto del ‘ser’ es más bien oscuro” Esta afirmación sugiere que cuando pensamos el ser, mucho más que una referencia relativa al ser de un ente, se debe afincar en la pregunta en sí misma. Se trata, en última instancia, de encontrar la dirección de la pregunta que, en el ámbito del ser, proviene de lo buscado, vale decir, que “el sentido del ser sea ya de cierto modo a nuestra disposición.” Así, “Aquello de que se pregunta” apunta a “aquello ‘sobre lo cual’ os entes, como quiera que se los dilucide, son en cada caso ya comprendidos.”³ Esto significa que no son los entes los que dan la respuesta a la pregunta por el ser, sino que dicha respuesta es la que abre camino hacia la intelección de los entes.⁴ Ello remite a que se debe “hacer ‘ver a través’ de un ente – el que pregunta, bajo el punto de vista del ser.”⁵ A dicho ente lo designamos como “ser ahí”⁶, que presupone el “ser” en cuanto involucra echar una mirada al ser, por lo cual el hombre se visualiza como articulado en su ser. El hombre no es un ente que se limita a ubicarse entre otros entes, sino que es ónticamente señalado, porque en su ser le va el ser. Interesa explicar que cuando nos referimos a lo óntico, nos dirigimos hacia la afirmación de lo ontológico, esto es: que el hombre es “ser ahí” (sentido de la existencia) y que le es dado preguntarse por el ser, lo que determina que es ontológico. Por ser ontológico, el hombre puede inquirir acerca de las estructuras de la existencia, complejo que Heidegger denomina

² Cf. M. Heidegger, *El ser y el tiempo*, 11. La primera referencia de la notas remite al texto de Gaos. A continuación, mediante separación de barra, al de Rivera, a través de sus Notas del Traductor: ST, NT.-

³ Ibid., 15.

⁴ Ibid., 16.

⁵ Ibid., 16.

⁶ Cuando se trate de mencionar el “ser ahí” referente al hombre, emplearé ocasionalmente este término; también “ser humano”. Se trata de una recomendación asimilada, en principio, en el curso del Dr. Mario Presas “Heidegger, Hölderlin, Rilke”, Instituto de Filosofía de Buenos Aires, abril de 1995. Dichas expresiones se sustentan en *El ser y el tiempo*, 218 – 219, de un modo específico; aunque su sentido aparece ya desde el comienzo de la obra. Debido a que, según Gaos, *Dasein* o “ser ahí” se presta a confusión pues esta expresión remite a **existencia**, Rivera prefiere no traducir *Dasein*, ya que Heidegger se refiere a **existencia humana**, por lo que considero válida la designación de Mario Presas. ST, NT, 454. Lo confirma Rivera al declarar que para Heidegger *Dasein* remite a “existencia ejecutada”, puro existir, puro ser (no como esencia en el sentido de quiddidad). ST, NT, 456.

con la palabra “existenciariedad”.⁷ Tal término no remite a la existencia en sí, sino a los modos como el hombre se determina en la existencia. Desde aquí podemos diferenciar lo óntico de lo ontológico. Entendemos por óntico lo que resulta de la preeminencia de la existencia. Lo ontológico, en cambio, involucra “un comprender /yo subr./ el ser de todos los entes de una forma y como una forma /agrego/ del ser de todos los entes. Y puede hacerlo, justamente, porque sus raíces son ónticas”.⁸

Expresa:

“Cuando se vuelve problema la exégesis del sentido del ser, el “ser ahí” [el hombre] no es sólo el ente al que hay que preguntar primariamente: es además el ente que en su ser conduce en cada caso ya relativamente a *aquello* por lo que se pregunta en esta pregunta. La pregunta que interroga por el ser no es, en conclusión, nada más que el hacer radical una ‘tendencia de ser’ esencialmente inherente al ser del ‘ser ahí’ mismo, a saber, la comprensión **preontológica** /yo subr./ del ser.”⁹

Teniendo en cuenta esta constitución, consideramos que aquello desde lo cual el hombre comprende e interpreta, es el tiempo.¹⁰ El tiempo es el “genuino horizonte de toda comprensión y toda interpretación del ser.”¹¹ De esta reflexión extraemos que también lo “intemporal” y lo “supratemporal” constituye, en cuanto al ser del hombre, lo “temporal”.¹²

En esta parte de la reflexión de Heidegger, el filósofo hace referencia al “olvido del ser” por parte de la metafísica, la cual dejó de lado los orígenes griegos de la pregunta por el ser. La ontología griega entendía al hombre y al problema del ser, como una comprensión de sí mismo y, en general, por el “mundo”; pero esa ontología así nacida “cae” en la tradición¹³ llegando a “la completa omisión de la pregunta que interroga por el ser”¹⁴, considerándola como un material que sólo había que refundir. Como creo que tal discusión

⁷ Cf. *El ser...*, 22.

⁸ Ibid., 23. Se trata de dos conceptos paralelos, uno óntico (*Sachgebeit*) y otro ontológico (*Seinsbezirk*). ST, NT, 455.

⁹ Ibid., 24.

¹⁰ Ibid., 27.

¹¹ Ibid., 27.

¹² Ibid., 29.

¹³ Ibid., 32.

¹⁴ Ibid., 32.

excede el propósito que conduce mi reflexión, dejo esta cuestión apenas esbozada, para apuntar hacia el análisis del método fenomenológico, más pertinente a mi trabajo.

Heidegger sostiene que el método para develar la cuestión de la pregunta por el ser es el método fenomenológico. Justamente, la “expresión ‘fenomenología’ significa primariamente el concepto de un método”¹⁵; y remite “¡a las cosas mismas!”¹⁶ Para entenderlo, debemos remitirnos a términos griegos: φαινόμενον y λόγος.

Fenómeno (de φαίνω: sacar a la luz; de φως: luz)¹⁷ indica lo que se muestra (no como apariencia); se muestra en sí mismo.¹⁸

Logos (de λόγος: habla) en Heidegger, se relaciona con síntesis (συνθεσις), vale decir, permitir ver algo en su estar junto con algo: ver algo como algo, que se inscribe en el συν, significación puramente apofántica que explica lo que se acaba de expresar. De donde el concepto de verdad (‘αληθεια) del ser, que es por lo que en definitiva se pregunta, dice del sacar del ocultamiento del ente y descubrirlo como no oculto (‘αληθες).¹⁹ Los griegos sostenían en esto un concepto puro, permítaseme la expresión, ya que para ellos este descubrir involucraba lo que no es posible ocultar.²⁰ Así al λογος es atribuible la “percepción racional”, la ratio.²¹ “Y porque finalmente λόγος qua λεγόμενον puede significar también aquello de que se dice algo en cuanto se ha vuelto visible en su relación a algo, tomándolo en su ‘ser relato’, cobra λογος la significación de relación y proporción.”²²

De estos desarrollos bien podemos desprender la definición de Fenomenología, respecto del método que permite ver lo que se muestra, tal como se muestra por sí mismo, efectivamente por sí mismo.²³ Tratándose del ser, expresa Heidegger, es justamente lo que no se muestra; aquello que al

¹⁵ Ibid., 38.

¹⁶ Ibid., 38.

¹⁷ Ibid., 39.

¹⁸ Ibid., 41.

¹⁹ Ibid., 43.

²⁰ Ibid., 44.

²¹ Ibid., 44.

²² Ibid., 44.

²³ Ibid., 45.

contrario de lo que inmediatamente se muestra, permanece oculto. “Hasta tal punto puede estar encubierto, que se olvida y no se pregunta por él ni por su sentido”²⁴, en clara alusión a la Metafísica. El problema se orienta hacia una solución cuando se considera que descubrir /el término aquí es integrado por mí/ “poner en libertad” el ser, debe significar hacer comparecer en la forma justa al ente mismo.²⁵ Así, tomada por su contenido, la fenomenología es la ciencia del ser de los entes.²⁶ No se trata, en principio, de todos los entes, sino de un ente señalado que pueda ser núcleo de este develar oculto (quizá cabría expresar ocultado) del ser. Éste es el “ser ahí”, el hombre (sinecdóquicamente expreso: la ratio /supra/), capaz de una operación clave en toda esta cuestión: La interpretación. Fenomenología del hombre es hermenéutica en la significación primitiva de la palabra.²⁷ Ella es, a su vez, desarrollo de las condiciones de posibilidad de toda investigación ontológica, porque el tema fundamental de la filosofía, no es el género de ningún ente, y sin embargo toca todo ente.²⁸ A esto se lo llama “lo trascendens pura y simplemente”²⁹, por lo que “abrir el ser en cuanto trascendens es conocimiento trascendental. La verdad fenomenológica (“estado de abierto” del ser) es veritas transcendentalis.”³⁰ En el despliegue que el hombre realiza mediante su ratio, que al abrir el ser inteligibiliza a los entes, existe siempre un retorno al sitio donde la cuestión surge, esto es: al ser.

Los desarrollos que anteceden nos ponen en condiciones de seguir los pasos del pensamiento de Heidegger, respecto de las cuestiones fundamentales que configuran los siguientes ámbitos: A. El “ser ahí” y sus implicancias. B. El “ser ahí” y la Temporalidad.

Pasemos entonces al primer ámbito señalado cuyo origen se sitúa, precisamente, en una consideración introductoria del “ser ahí”.

²⁴ Ibid., 46.

²⁵ Ibid., 47.

²⁶ Ibid., 48.

²⁷ Ibid., 48. Revela el estado interpretativo (*Ausgelegtheit*) que significa literalmente, la condición de interpretada que tiene una cosa cualquiera. En este caso, el estado interpretativo se refiere al propio ser del *Dasein*. ST, NT, 457.

²⁸ Ibid., 48.

²⁹ Ibid., 48.

³⁰ Ibid., 49.

Hacia el poema en prosa

La inversión del orden de análisis, respecto de un camino que parte de la expresividad para sumergirse en el sentido (como se hace habitualmente).es, en este estudio, producto de una decisión que apunta a una síntesis necesaria.

Me refiero específicamente al poema en prosa, clase textual aun no definitivamente determinada, sobre todo luego de la explicación de recientes teorías que tocan a la narración breve.

Dejando de lado es vasta discusión aun no cerrada, creo que el texto de Borges puede encuadrarse dentro de esta transformación textual a que acabo de aludir, “cerrando” así un círculo hermenéutico donde expresión y contenido, contenido y expresión, conforman una imbricación que resuelve un todo configurante de ese sujeto al que el ser adviene, que es el hombre.

En efecto, el poema en prosa es figura de un mundo donde las fuerzas anárquicas de flexibilidad y constricción, condensación y desarrollo, construye un concentrado universo (18) donde toda pregunta se sumerge, enraiza, produce nascencia, emerge, en movimiento que se asemeja a la apertura de mundo ricoeuriana de la metaáfora.

Si tenemos que desplegar una definición del poema en prosa, diremos (como he desarrollado en un Proyecto relativo al tema) (19) que se trata de una escritura ubicada en el “hueco del deseo”, distanciada de la poesía versal y de la prosa, pero legitimada en razón de la ley de la diferencia, que surge en el blanco de la hoja a través del icono de su aparente linealidad.

Esplende sin embargo con la impronta de la poesía, cuya intransitividad sostiene cierto ritmo, y adquiere niveles de iluminación que inviste la metáfora.

Unitario y concentrado en sus orígenes franceses, más disperso en Goethe /, en quien creemos se halla el verdadero origen europeo, siempre en la tesitura de tensiones que lo impostan entre la formalidad y la anarquía, a través de la Historia de la Literatura (alemana, francesa, española y en nuestro caso argentina), es exponente de un género distinto cuyos avatares, en el marco de nuestra literatura, conduce en la actualidad a serios cuestionamientos relativos a narrativa y poesía.

Notas

- 1- Manuel Benavides, "*Borges y la metafísica*", Cuadernos Hispanoamericanos, Julio - Septiembre 1992, p.260.
- 2- Mario A. Presas, "*Filosofía y Poesía: Heidegger, Hölderlin, Rilke*", Buenos Aires, Centro de Investigaciones filosóficas, abril de 1995.
- 3- Jorge Luis Borges, *Obras Completas*, 18 ed., Buenos Aires, Emecé Editores, T. III, p. 415.
- 4- G. Van Riet, "*Mythe et vérité*", Rev. Philos. Lovain 1960, p.16.
- 5- G. Van Riet, Art. Cit., p. 17.
- 6- G. Van Riet, Art. Cit., p. 18.
- 7- Romano Guardini, *Religión y revelación*, (Título original, *Religion und offenbarung*, trad. del alemán por José María Valverde), Madrid, Guadarrama, 1964, p.138.
- 8- R. Guardini, ob. Cit., p. 147.
- 9- Paul Ricoeur, *La metáfora viva* (Título original. *La métaphore vive*, trad. al castellano por Graziella Baravalle). Buenos Aires, Megápolis, 1967, pp. 59, 283, 301, 310, 366, 421-452.
- 10- Ana María Rodríguez Francia, *Perspectivas religiosas en la poesía argentina*, Buenos Aires, El Francotirador Ed., 1995, p.80.
- 11- P. Ricoeur, *Le conflit des interprétation*, Paris, Seuil, 1969, p.p. 283-329.
- 12- J. Martín Velasco, *Introducción a la fenomenología de la religión*, 4 ed., Madrid, Cristiandad, s.a., p.32; basado en la obra de J. G. Frazer, *La rama dorada*, México, 1969 (Título original, *The Golden Bough*, Londres, 1890).
- 13- J. Martín Velasco, ob. Cit., p.33.
- 14- R. Guardini, ob. Cit., p.35.
- 15- M. Benavides, art. Cit., pp. 252-253.
- 16- M. Benavides, art. Cit., pp. 248.
- 17- F. Hölderlin, *Obra Poética Completa*, Edición bilingüe, 5 Ed., Barcelona, libros Río Nuevo, T.II., p. 68. donde se lee: "Aber Freund! wir kommen zu spät." La frase que citamos en el texto, que corresponde a la interpretación corriente de estas palabras de Hölderlin: "Pero amigos! Hemos llegado demasiado tarde.", está contextualizada por la tradición mítica del mundo germánico.

Bibliografía

- BENAVIDES, Manuel. *"Borges y la Metafísica"*, Cuadernos Hispanoamericanos, Julio - Septiembre, 1992.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras Completas*, 18 edición, Emecé Editores, 1990.
- GUARDINI, Romano. *Religión y Revelación*, Madrid, Guadarrama, 1964.
- HÖLDERLIN, Friedrich. *Obra poética completa*, Ed. bilingüe, 5 ed., Barcelona, libros Río Nuevo, 1986.
- PRESAS, Mario A. *"Filosofía y Poesía: Heidegger, Hölderlin, Rilke"*. Buenos Aires, Centro de Investigaciones filosóficas, 1995.
- RICOEUR, Paul. *La metáfora viva*. Buenos Aires, Megápolis, 1977.
- "———". *Le conflit des interprétations*, Paris, Seuil, 1969.
- RODRIGUEZ FRANCIA, Ana María. *Perspectivas religiosas en la poesía argentina*. Buenos Aires, El Francotirador Ed., 1995.
- VAN RIET, G. *"Mythe et vérité"*, Rev. Phil., Lovain, 1960.
- VELASCO, J. Martín. *Introducción a la fenomenología de la religión*, 4 ed., Madrid, Cristiandad, s.a.

Comunicación: La cultura francesa como componente de la especificidad de la ciudad de Buenos Aires, Argentina. Manifestación de ese sincretismo en la novela *Rayuela* de Julio Cortázar*

O- Preliminar, o una cuestión delimitativa

Dentro de la cultura rioplatense, debe diferenciarse la notable separación de Buenos Aires - capital de la Argentina - frente a "el interior", [que] como dicen, es casi un continente", según expresión de Paul Verdevoye -. (1)

Efectivamente; ni el transcurrir histórico, ni los medios de comunicación, han logrado religar a la autónoma capital - especie de ciudad - estado - con las vastas tierras cuyo destino político rige. Más aún, puede expresarse que la superpoblación que la domina, es resultante de un lento y paulatino proceso de fagocitación por su parte, respecto de los habitantes del país.

* Publicado en Actas del Quinto Congreso Internacional del Centro de Estudios de Literaturas y Civilizaciones del Río de la Plata. Instituto de Altos Estudios para la América Latina, Universidad de la Sorbone Nouvelle, París, 1997.

Núcleo descollante en la cuenca del Plata, Buenos Aires ostenta su perfil europeo que, como nos proponemos mostrar, la presencia de Francia ha signado desde los comienzos de la nacionalidad.

1- Diacronía de un sueño; permanente apertura.

De Luis Alberto Sánchez extraemos, concerniente a la relación de las tierras americanas con el extranjero, la siguiente reflexión:

"Así como en España fueron unos extranjeros (...) quienes suscitaron el interés de los nativos por sus propios problemas, sobre todo de orden material, así en América se debió también a extranjeros el nacimiento de una genuina curiosidad por su contorno físico. La élite intelectual (...) hizo aquí y allá tales reformas [de las] que, (...) como fenómeno inevitable, surgió la revolución de la independencia." (2)

El conjunto de ideas de filósofos y economistas franceses del s. XVIII constituye en la Argentina (en confluencia con el acontecer político de la invasión napoleónica en España), un hito primordial para el inicio del proceso de independencia frente a la Metrópoli. Similar a lo que ocurre en Europa, el Iluminismo suscita en B. Aires la proliferación de artículos periodísticos (cabe citar a Bernardo Monteagudo); también la aparición de documentos como: Representación de los hacendados del Río de la Plata de Mariano Moreno (setiembre de 1809); y, finalmente, la formación de logias y sociedades secretas. Es a través de estos canales, que el espíritu de la Enciclopedia siembra en esas tierras las primeras semillas revolucionarias.

Veinte años más tarde - en 1830 - el romanticismo de signo francés (Cfr. Prefacio al Cromwell de V. Hugo) arraiga en B. Aires como una consecuencia directa y necesaria.

Expresa L. A. Sánchez:

"Conviene resaltar (...) que el romanticismo toma en América, más que en ninguna otra parte, la forma de un 'liberalismo literario', así como el movimiento liberal entre nosotros adopta la inevitable apariencia de un romanticismo político. / El romanticismo constituye la envoltura, el vehículo; el liberalismo la nuez. Liberalismo entonces significaba, ante todo, romper con España,

Portugal e Inglaterra. Lo demás caía de suyo, por su propio peso."
(3)

La figura de Esteban Echeverría (que reside en París entre 1825 y 1830), aparece en B. Aires como portadora de las ideas románticas. Cabe remarcar - como bien lo explica Sánchez - que "Tuvo la fortuna de reunir en su persona descubrimientos y corrientes de su época, en parte dispares y en parte coincidentes." (4) En efecto, habiendo bebido en París en las fuentes del positivismo antirromántico reflejado en un naturalismo feísta, logró hacer confluir tan dispares tendencias en el relato *El matadero*, cuya acción transcurre en el Matadero del Alto de B. Aires. Tiempos de plena virulencia de las luchas entre unitarios ("parisienses" porteños, clase pensante) y federales, caudillaje del interior.

Continuando entonces con la secuencia diacrónica de esta temática, vemos cómo el signo de Francia (tan comprometido con procesos revolucionarios) culmina, hacia fines del s. XIX en la Argentina, con esa prominencia que conforma el movimiento modernista. Es precisamente por el compromiso señalado que nos interesa relevar, más allá del esteticismo, musicalidad etc. con que se lo ha caracterizado, que su fuerza subyace en aspectos sociales (pensemos en J. Martí y la problemática de la América mestiza), de los que surge el fenómeno poético que propugna.

Estudiando a Mallarmé, cuyo pensamiento nutre - según nuestro entender - la raíz más honda del Modernismo, expresa Julia Kristeva:

" Después de las sacudidas de la Revolución francesa, el siglo XIX descubre la historia o, más profundamente, una historia de sujeto (...) Si la historia son los modos de producción (Nosotros agregamos: entre otros factores), el sujeto es una contradicción que produce la práctica, pues la práctica es siempre una práctica significativa, semiótica y simbólica, una cresta donde emerge y se pierde el sentido." (5)

Abierto este horizonte, no se puede obviar que Leopoldo Lugones, expresión fundamental del Modernismo en la Argentina, fue un anarquista; y propugnó el socialismo militante de dos relevantes figuras: las de Alfredo L. Palacios y José

Ingenieros.

Buenos Aires es ya, a estas alturas, el centro sobre el que la caudalosa corriente inmigratoria, imprime una nueva significación a la condición de lo extranjero. Nuevos ingredientes se suman al producto sincrético de su vinculación con Francia.

2- Rayuela, de Julio Cortázar, síntesis narrativa.

Julio Cortázar, autor de Rayuela (6), es el escritor argentino voluntariamente exiliado en París quien, al decir de Jaime Alazraky: " desde Europa descubre el verdadero rostro de la Argentina." (7)

A la luz de nuestra lectura, se nos impone resignificar este descubrimiento, esta visión, aplicada a la relación Buenos Aires - París que emerge de la obra.

En un poema de Juan Gelman dedicado a Cortázar leemos:

"En Corrientes y Esmeralda, en otros tiempos, vi pasar a escritores que nunca dejaron el país y escribían como un francés cualquiera. Yo entendí mejor a Buenos Aires leyendo lo que vos escribías en París." (8)

Más allá de la polifonía que signa las inflexiones de la voz narrativa - acaso semiotización de la colectiva voz de los pueblos? - el vaivén témporo - espacial de Rayuela se mantiene en vilo entre las dos ciudades a través de las diferentes partes (si cabe, en el caso de esta novela) en que la obra se divide: "Del lado de allá", como si el narrador afincara en Buenos Aires para decir "París"; "Del lado de acá", en sentido inverso; "De otros lados", donde observamos la intensificación del juego de la rayuela. Se trata del espíritu de dos culturas que intentan "llegar al Cielo", símbolo que leemos en el capítulo en que Talita - La Maga está sobre el tablón. Este sirve como puente entre las dos ventanas (que operan como si fuesen mundos) de Oliveira y Traveler, el "doppelgänger":

"Oliveira la saludó con una mano. 'Doble fractura del tiempo y del espacio', pensó " (p.287)

Luego:

"Todo se encadena perfectamente como a uno se le da realmente la gana. Lo único falso en esto es el análisis" (p.289)

En otra parte de la obra:

"la casa de Burzaco y la pieza de la rue de Somerard eran el lugar," (p.555)

Y casi como un manifiesto, en medio de tantos sitios parisinos y porteños cuyos nombres enlaza, las reflexiones de las páginas 485 - 486:

"respirar París, entrar en él dejándolo entrar, neuma y no logos. (el espíritu de la cultura que anotamos; supra) Argentino compadrón, desembarcando con la suficiencia de una cultura de tres por cinco (...) Era una pequeña librería de la rue du Cherche-Midi, era un aire suave (...), era la tarde y la hora"

Quizá porque vivió la dualidad, porque padeció dicha dualidad y se situó en la dimensión de cierta sabiduría afincada en el sentido de una apertura, Cortázar pudo producir esta obra genial. Su aguda visión crítica, que hábilmente sustenta en el hilo conductor del discurso morelliano (semiotización de su propia voz) , le hace definir:

"El hombre de que se habla no acepta (...) pseudo realizaciones, la gran máscara de Occidente (...) ¿Qué busca? No se buscaría si ya no se hubiera encontrado." (p- 560)

Es de la identidad aquello de lo que hablamos; y dicha identidad (terminamos esta parte citando nuevamente a Paul Verdevoye) "existe, sin embargo, lo mismo que el amor a la patria, de tan ardua definición como el amor a secas." (9) (Falta esta nota al pie)

3 - De la interpretación

Sabemos que en el fondo de todo proceso histórico, y de toda obra de la cultura (incluyendo obviamente la literatura), subyace el ámbito del pensar. Bien lo hemos mostrado al referirnos a las ideas filosóficas, que originaron

revoluciones a favor de los derechos de los pueblos.

En este sentido, considerando la diacronía que hemos desplegado e intentando un diálogo con los textos de la cultura (tan someramente revisados), incluiremos ciertas apuestas que exponemos a continuación.

Resulta un hecho incuestionable la influencia de pensadores franceses en los intelectuales argentinos, sobre todo de Buenos Aires. Ello nos induce a un razonamiento acerca de la necesidad de incrementar un espacio dialogal, tendiente al acrecentamiento de la reflexión filosófica en la Argentina. Importa señalar que nuestra inquietud nace, además, porque Francia fue desde siempre una fuente de cultura en el sentido más amplio del término; y en aquellas tierras se impone una cierta necesidad de ofrecer un frente de pensamiento, ante la avasallante presión del mundo mercantilista, y computarizado que acentúa aún más la hybris postmoderna.

No se trata de una vuelta a la Francia, porque los países latinoamericanos ya no tienen regreso; sí, en cambio, de una nueva torsión hacia una apertura nutricional, en favor de una lucha por una mayor hominización de la sociedad.

En cuanto a la literatura, ha aparecido un fenómeno que toca a la poesía y a la narrativa. Respecto de la poesía, hay poetas porteños que producen obra bilingüe en castellano y en francés; en cuanto a la narrativa, puede apreciarse cierto empobrecimiento en el sentido de la producción de lo nuevo.

Hemos pensado que es necesario volver a leer y releer a Julio Cortázar en actitud de un crecimiento mental; a la búsqueda de una mayor profundización de lo argentino, pero también en vistas a una producción tendiente al futuro: que sí, en aquellas latitudes es cada vez más incierto.

El argentino debe luchar por no perder la memoria, pero debe también - contrario a lo que cierta narrativa histórico - política manifiesta en la actualidad - liberarse de una tan nostálgica como inútil fijación en el pasado.

Notas

1- Ana María Rodríguez Francia. "Paul Verdevoye o el tema de la identidad". Letras de Buenos Aires 28 (1994) 69-72. Entrevista que la autora mantuviera con el citado en París, abril de 1992.

2- Luis A. Sánchez. Historia comparada de las literaturas americanas (B.A.: Losada, 1973) 41.

- 3- L.A. Sánchez. Historia comparada... 226.
- 4- L.A. Sánchez. Historia... 254.
- 5- Julia Kristeva. La révolution du langage poétique (Paris: Seuil, 1974) 188.
- 6- Manejamos la edición de : Buenos Aires, Sudamericana, 1966.
- 7- Jaime Alazraky. "Cortázar y la narrativa argentina actual". En Kohut, K. y Pagni, A. Literatura argentina hoy (Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1989) 226.
- 8- J. Alazraky. "Cortázar y...", 229.
- 9-

Bibliografía

- ACHUGAR FERRARI, H. "Algunas ideas de José Martí entre 1875 y 1877". En: SCHUMAN, I. y ot. *Nuevos asedios al Modernismo* (Madrid: Taurus, 1987)
- ALAZRAQUI, Jaime. "Cortázar y la narrativa argentina actual" En: Kohut, K. y Pagni, A. *Literatura argentina hoy* (Frankfurt am Main: Vervuert Verlag, 1989)
- ANDERSON IMBERT, E. *Historia de la literatura hispanoamericana* (México: FCE, 1974)
- CARILLA, E. *El romanticismo en América hispana* (Madrid: Gredos, 1958)
- CORTAZAR, J. *Rayuela* (B.A.: Sudamericana, 1966)
- de LIGNY, C. y ROUSSELOT, M. *La littérature française* (París: Nathan, 1992)
- de TORRE, Guillermo. *Literatura de vanguardia* (Madrid: Caro Raggio, 1925)
- HENRIQUEZ UREÑA, M. *Breve historia del Modernismo* (México: FCE. 1954)
- JITRIK, N. y ot. *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos* (B.A.: Carlos Pérez editor, 1968)
- MALLARME, S. *Poésies*. Préface d'Y. Bonnefoy. Edition établie et annoté par B. Marchal (París: Gallimard, 1992)
- RICOEUR, P. *Educación y política* (B.A.: Docencia, 1984)
- ..., *Exégesis y hermenéutica* (Madrid: Cristiandad, 1976)
- ..., *Finitude et culpabilité* (Paris: Aubier, 1969)
- ..., *Hermenéutica y acción* (B.A.: Docencia, 1989)
- ..., *Le conflit des interpretations* (Paris: Seuil, 1969)
- RAMA, A. *Darío y el Modernismo* (Caracas: U. Central de Venezuela, 1970)
- ROJAS PAZ, P. *Echeverría, pastor de soledades* (B.A.: Losada, 1951)
- ROJAS, R. *La literatura argentina* (B.A.: Losada, 1948)
- RODRIGUEZ FRANCIA, A. M. "Paul Verdevoye o el tema de la identidad".

Letras de Buenos Aires 22 (1994)

SANCHEZ, L. A. *Historia comparada de las literaturas americanas* (B.A.: Losada, 1973)

SCHULMAN y ot. *Nuevos asedios al Modernismo* (Madrid: Taurus, 1987)

KRISTEVA, J. *La révolution du langage poétique* (París: Seuil, 1984)

.... Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse (París: Seuil, 1968)

VERDEVOYE, P. (Comp.) *Identidad y literatura en los países americanos* (B.A.: Ed. Solar, 1984)

VICTOR HUGO. *Prefacio al Cromwell* (Buenos Aires: s.e./s.a.)

Transtextualidad y marcas del discurso religioso en “El cuaderno de tapas azules” de Leopoldo Marechal*

Sabemos que "El cuaderno de tapas azules" constituye el "Libro sexto" de la novela Adán Buenosayres de Leopoldo Marechal. (Utilizamos la edición de Sudamericana, 1990). En la presente Comunicación nos ocuparemos de un fragmento - comprendido entre el número I y el VII inclusive - donde el narrador refiere la que llama "la historia de mi alma".

Justificamos la parcialización del estudio de "El cuaderno..." en la necesidad de concentrar el caudal narrativo, a fin de evitar una dispersión innecesaria.

Transtextualidad a través de la hiper e intertextualidad

Uno de los aspectos que exploraremos - anunciados en el título de este apartado -, nos remite a las definiciones de Gérard Genette cuando, al referirse al concepto de transtextualidad, expresa que se trata de la "trascendencia textual del texto" (Cfr., GENETTE, 1969: 9) en su relación más o menos manifiesta con otros textos. Dentro de ella, la hipertextualidad significa "toda relación que une un texto B (... hipertexto) a un texto anterior A (...hipotexto) (p.14). En cuanto a la intertextualidad, conlleva "la presencia efectiva de un texto en otro." (p.10)

Efectuadas estas precisiones, veamos cómo juegan tales categorías en el texto que vamos a examinar.

Una de las modalidades de la intertextualidad es la alusión que, en nuestro caso, se acerca más a la concepción crítica de Rifaterre (para quien el principio de intertextualidad es más extenso). Aquí, la voz narrativa manifiesta expresamente la mención del Amado y la Amada que en la Biblia (Cfr. Cant.) y en la literatura mística, determinada búsqueda amorosa - a veces próxima, a veces fugitiva - entre el alma y el Esposo divino. Leemos nuestro texto:

"Pero no tardó en advertir que la amorosa traslación requiere, no

* Publicado en Actas de las Jornadas Marechalianas, B. A. (CILA) Facultad de Filosofía y Letras, UCA, 1996

sólo un Amante movable, sino también un Amado inmóvil, (...) si la virtud del Amante se daba en ella con toda certidumbre, la figura del Amado se le escondía siempre, como si el instante del ala estuviera lejos aún."

En otra parte, en lugar de Amante y Amado, recurre a lo que nosotros veríamos como un "enmascaramiento" de la figura intertextual, al referirse al Amigo:

"si no le convenía la soledad, prueba era de que tenía compañero, ya en la figura de amado, ya de amigo; y si la pena estaba contradiciendo su vocación de gozo, no era mucho cifrar el término de su dicha en aquel Amigo que su soledad le reclamaba."

En el Cantar de los cantares se lee:

"Ya he entrado en mi huerto, hermana mía, esposa;" (Cant.5, 1)

El nombre de hermana, ligado al de esposa, traduce una relación de vínculo que puede hallar su síntesis en la amistad, lo cual justifica - a nuestro entender - el mencionado enmascaramiento en el texto marechaliano.

Como según Genette, inter e hipertextualidad no son excluyentes (18), este apelativo de amigo en relación con los de hermana y esposa del Cantar, nos hablan a las claras de un desarrollo de la alusión. Este mecanismo, que opera por medio de elementos de transformación pertenece -según Genette - (14) a un modo de canalización de la hipertextualidad.

El recurso no nos parece casual, dado que con los nombres aludidos se apunta a patentizar la fuerza del símbolo. Este, apoyándose en figuras de la relación afectiva íntima de los seres humanos, juega con el doble sentido a que se refiere Paul Ricoeur (RICOEUR, 1969: 286) en una doble operación: exaltar los avalares del amor divino y, desde allí, elevar a la creatura y sus sentimientos, hacia el valor sobrenatural de la esfera divina. No olvidemos que Marechal, al mismo tiempo que juega con el número y la geometría ("El cuaderno...", p-429), tiende a los movimientos de ascenso y descenso (Cfr. Ascenso y descenso del alma por la Belleza), tal como puede constatarse en una larga tradición respecto de la ascesis de los espirituales.

Agreguemos, por otra parte, que la trama intertextual incluye el Cántico

espiritual y las "Canciones en que canta el alma" de San Juan de la Cruz, en contacto con los motivos aludidos; y aporta, también, reminiscencias de la *Commedia*.

Citamos en primer término, al Doctor angélico:

"¡ oh noche amable más que la alborada!, ¡ oh noche que juntaste
Amado con amada,
amada en el Amado transformada!"

("Canciones en que canta"... ,5)

Lo referente a la *Commedia* se nota en cierto clima que envuelve la descripción de lóbregos paisajes, así como la presencia del Hombre que, cual otro Virgilio, guía al protagonista:

"y si algunas aproximaciones de la muerte había yo conocido en el transcurso de mi vida, la que ahora se me presentaba en sueños era la mas cabal y terrible. De pronto, y en la mitad de mi naufragio, me pareció que asiéndome y levantándome sobre aquel abismo, la voz del Hombre me ordenaba por vez tercera: '¡Mira!' " ("El cuaderno"... 444)

Cabe señalar que pueden relevarse otros elementos que nos conducen hacia el universo de Dante, pero su estudio excedería los límites de esta Ponencia.

En lo que a hipertextualidad se refiere, no sólo podemos afirmar que la misma se halla en lo anteriormente expuesto, y por razones que Genette justifica (*SUPRA*), sino que se visualiza sobre todo en lo relativo a una cuestión estilística; en ella, el fenómeno de transformación desde el hipotexto al hipertexto, juega un rol esencial.

En nuestro caso se trata de una cierta modalidad estilística que, inspirada en la prosa sanjuanino - teresiana del siglo XVI, nuestro narrador aplica a la temática de la ascesis espiritual (no a la narración de sucesos cotidianos), pero en el contexto referencial de la provincia de Buenos Aires en este siglo. Creemos que el mejor modo de mostrarlo consiste en comparar un fragmento del Prólogo del Cántico espiritual en relación con "El cuaderno..."

Leemos en el Prólogo:

"porque el espíritu del Señor que ayuda nuestra flaqueza, como dice S. Pablo, morando en nosotros, pide por nosotros con gemidos inefables lo que nosotros no podemos bien entender ni comprender para lo manifestar." (p.738)

En el texto marechaliano:

"Y era que, saliendo ahora de sí misma y contemplando el mundo con sus ojos de amor, el alma no sólo padecía, sino que daba en compadecer, tal como si en el semblante de las demás criaturas hallara de pronto un reflejo, correspondencia o semejanza de su propio enigma."(439)

Más allá de formas arcaicas como se ve en S.Juan, donde se antepone el pronombre al verbo en Infinitivo: "lo manifestar" (aunque no podemos soslayar el matiz arcaizante del "daba en compadecer" marechaliano), ambos estilos se asemejan en el uso del período extenso, sin parataxis; y guardan estrecha relación rítmica en la proyección de la frase que, tendiente a acrecentar el movimiento, es característica de la prosa del siglo XVI. La "modernización", en Marechal, no logra opacar la reminiscencia.

Marcas del discurso religioso

En un ensayo que acabamos de publicar, referente a la religiosidad en la poesía argentina (RODRIGUEZ FRANCIA,1995), nos referimos extensamente a marcas del discurso religioso, contextualizadas en una larga tradición. Entre ellas, nos ocupamos del cúmulo de símbolos por medio de los cuales, la literatura cristiana ha intentado una aproximación a la inefabilidad.

Ahora bien, así como hemos desplegado una lectura discursiva de superficie que, relativa a la transtextualidad, está ligada a formas prosódicas pertinentes a la literatura mística, mostraremos ahora su Ínterrelación con la semántica profunda del texto. Lo haremos no sólo observando los símbolos sacrales, sino, también los símbolos culturales que luego, en el devenir temporal, se han asociado a aquel ámbito.

Interesa destacar que nos ceñiremos a los que pueden detectarse en el texto

elegido.

Tanto agua y fuego, sintagmas que apuntan a diverso sentidos como purificación, dolor, nascencia, devenir; así como viento en alusión al Espíritu que "sopla donde quiere", música, bosque y motivos de la cetrería y de la pesca, provienen de los más lejanos lugares bíblico - escriturarios. Ellos han servido de soporte en la transmisión del denso contenido espiritual que entrañan, en relación con lo más próximo al hombre: la naturaleza. En la literatura mística abarcan amplia gama significativa de remarcada polisemia, en el contexto referencial de la noche (noche oscura y necesaria del alma); y reflejan al hombre en su perplejidad, búsqueda (sentido del viaje, del peregrinar), hasta la consumación del momento apofático: encuentro con Dios que es voz, susurro, pájaro, lucero del alba. En la Edad Media, se ha simbolizado este encuentro con el sintagma rosa, significativo de Gracia y armonía, perfección: en definitiva, proclamación de la Unio mystica, culmen del proceso salvífico.

En "El cuaderno...", Adán Buenosayres, protagonista de la "historia del alma" que configura la materia narrativa, expone su proceso desde dos instancias: la temporal y la espacial.

Respecto de la primera, y presidiendo el viaje espiritual que tendrá lugar, las lágrimas de Adán instauran un marco permanente. Ellas (en su vínculo con el agua) preanuncian una cierta nascencia, la que luego veremos relativa a la vida en el Espíritu: "acabé por imaginar al Tiempo como un río invisible" (431). Ante la angustia a causa de la finitud, se siente "tal un niño extraviado en un bosque" (433), mientras "una voz resonaba en mi ser y (...) un viento me sustraía de pronto" (432). La inquietud aguza sus sentidos y percibe "Una idea musical [que] se debatía en mi ser". Es cuando pronuncia ante sus compañeros de escuela, la frase "la rosa, la pura rosa, la descarnada rosa" (435) que inspira a su maestro la frase: "Adán Buenosayres es un poeta". /Los subrayados en los textos son nuestros/

Siempre en el entramado ineludible de la temporalidad, inicia ahora la instancia espacial.

Impulsada por aquellos pensamientos, su alma emprende el viaje, "fiel a sí

misma como la rosa entre los dardos (...) vio que le nacía un ala de paloma" (437).

Como en todos los procesos semejantes de los espirituales, se impone la presencia de la noche. En ella, sobrevienen dos sueños; en el primero, tiene la visión del Señor enmarcado en luz:

"tanta luz resplandecía en la cara de aquel señor admirable" (439)

Se despiertan entonces en su alma reminiscencias de "músicas extraviadas" (439) en medio del "jardín amenísimo" (440), donde aquello ocurre.

A partir de ese instante, se sucede la lucha que para todo hombre resulta inevitable, entre los intereses celestes y los terrestres. Así, el alma de Adán va extraviándose y encontrándose entre inmovilidades y movilidades, en medio de una naturaleza cuyas creaturas cantan a la hermosura que en ellas se refleja.

Acontece entonces el segundo sueño cuyo entorno vuelve a ser la noche, donde reaparece la visión del Hombre:

"el cual me contemplaba largamente, vestido de su propia juventud y hermosura más que de su nobilísimo ropaje." (443)

En ese momento observa una mujer crucificada en una esfera, lo cual despierta en él sentimientos inenarrables:

"cien músicas bajaban o subían respondiendo al sonido de la esfera, como si a él se ordenasen todas en la gracia unitiva del acorde." (445)

Sospecha entonces y lo comprende luego, que la luz que ilumina a la mujer proviene de un sol del cual ella es sólo el reflejo. Ese sol es incógnito (445), como sumido en una lejanía oscura, idea que ya hemos detectado en otro poeta que tratamos en nuestro ensayo (Ref. SUPRA), y se inspira en la Teología negativa del Pseudo Dionisio y Maître Eckart. Interesa esta observación, porque ella devela la posición del hombre que estos textos denotan, en cuanto considera a Dios como una inaccesibilidad que se dona al hombre a través de su Hijo: ese Señor luminoso religado a la figura de María.

El sueño - que clausura esta primera parte de "El cuaderno..."-, culmina con

estas palabras:

"desperté bruscamente y me hallé a oscuras en la soledad de mi retiro, bajo el viento que había soplado mi lámpara y revolvía los papeles sobre mi mesa. Recuerdo que un gallo cantaba en las brumosas lejanías, y que a través de mis cristales vi la estrella de la mañana luciendo a unos treinta grados sobre el horizonte."
(445)

A manera de conclusión

Las marcas del discurso religioso que hemos detectado; así como el juego de los fenómenos transtextuales a los que nos hemos referido, despliegan ante los ojos un ámbito que, a través de elementos escriturarios comunes a una lejana y muy rica tradición, apuntan a la dimensión del hombre frente a su finitud y a su trascendencia.

El texto marechaliano no sólo rescata los elementos aludidos, sino que los resignifica ante la angustia del hombre frente a la finitud.

El bosque - por qué no asociado a la idea de laberinto - en el que el hombre se extravía, libera aquí una idea que no es nueva en el autor que nos ocupa. Recordemos su bien conocida expresión: "De los laberintos se sale por arriba". En "El cuaderno..." expresa: " mi alma (...) se detuvo por sí misma en el centro del laberinto." (442)

Y continúa:

"Y semejante al cazador que viéndose perdido en las honduras de un bosque se detiene con miedo y trata de volverse sobre sus pasos, así mi alma sintió la urgencia de un retorno que la devolviese a su primera intimidad." (442)

Es precisamente porque ha habido una "primera intimidad" que el hombre puede elevarse por sobre el laberinto, y encontrar su centro a través del retorno a un camino interior.

A partir de estas reflexiones, no resulta extraño el diálogo entre los textos impostados por un espíritu inquieto en medio de este siglo, respecto de los que fueron maestros de espiritualidad y misticismo en el clasicismo español.

La raíz de esta literatura se pierde en los hontanares de la creación y de la

historia humana. Es posible que constituya, para nosotros, un alerta. También un aprender a partir desde la noche oscura.

Bibliografía

- GENETTE, Gérard. Palimpsestos (Madrid: Taurus, 1989)
MARECHAL, Leopoldo. Adán Buenosayres (B. A.: Sudamericana, 1990)
RICOEUR, Paul. Le conflit des interpretations (París: Seuil, 1969)
RIFATERRE, Michael. Sémiotique de la Poésie (París: Seuil, 1982)
SAN JUAN DE LA CRUZ. Vida y obra (Madrid: BAC, 1978)
RODRIGUEZ FRANCIA, Ana María. Perspectivas religiosas en la poesía argentina (B.A.: El Francotirador Ed., 1995)

Cuestionamiento de lenguaje en la poesía en prosa argentina: Alejandra Pizarnik y María Rosa Lojo*

0.- Introducción

Acerca de la poesía en prosa

Mucho se ha debatido y escrito acerca de la poesía en prosa. Se comprende la dificultad de una definición, si se tiene en cuenta el escollo que significa el querer explicar qué cosa es la poesía.

Esta, ligada en sus orígenes al canto, tiene relación con el hallazgo estético en su más noble testimonio; y es indisoluble de la figura que, desde los clásicos, resume en ella el concepto de perfección: Bien - Belleza - Verdad (kalón -agathón), que accede al más puro goce. Se trata de un goce en gratitud cuyo fin, como la naturaleza misma, consiste en ser, ser simplemente, en - sí.

Ya leíamos a Croce:

... Tenemos que añadir (...) un motivo de verdad: la necesidad de discernir la poesía pura y el arte puro de la poesía y del arte aparentes y extrínsecos, admitiendo, más o menos claramente, que la forma expresiva es ahora pura y libre, y solamente ella misma. (1)

Teniendo en cuenta los aportes de la Semiótica contemporánea, hallamos en Julia Kristeva (que parte de reflexiones de Roman Jakobson), una propuesta que parece definir la cuestión:

Vamos a tratar (...) acerca de un tipo particular de práctica signifiante: el lenguaje poético, englobando bajo esta denominación la "poesía" tanto como la "prosa" como lo ha postulado Román Jakobson. {1}

El lenguaje poético será por lo tanto para nosotros, un tipo de funcionamiento semiótico entre las numerosas prácticas signifiantes, y no un objeto (terminado) en sí canjeado en el proceso de la comunicación. (2)

Y lo demuestra por la definición hegeliana de lo negativo por lo cual la oposición, en tanto tal, descansa sobre sí misma como diferencia absoluta y es,

* Separata de la revista Letras 34 (Julio – Diciembre de 1996) B. A. Facultad de Filosofía y Letras, UCA.

por consecuencia, exclusiva de identidad, ya que respecto de sí misma es esa identidad misma que la negatividad excluye (Cfr. G. W. F. Hegel. *Science de la logique*, París; Aubier, 1947, II, 58).

Expresándolo en nuestros términos, desde un punto de vista especulativo, entendemos por poesía en prosa la plasmación de la belleza (lo que está "bien hecho", como quería Pierre Francastel), ligado a una pretensión de verdad; (3) todo ello en la instauración de la metáfora como "innovación semántica", (4) a través del canal discursivo sintagmático.

Pocos son los poetas que han cultivado, en la Argentina, este tipo de poesía. Puede afirmarse que el fenómeno tiene su origen en Leopoldo Lugones aunque, tratándose de antecedente más próximo se erige la figura de Alejandra Pizarnik, en quien creemos hallar un ejemplo paradigmático. Sin que esto signifique filiación alguna surge, encuadrada dentro de este tipo de discurso, otra voz que se destaca con caracteres propios sumamente peculiares; se trata de María Rosa Lojo quien, sin embargo, comparte con Pizarnik (aunque con diferente orientación) un rasgo común: el cuestionamiento del lenguaje.

En este artículo nos referiremos a ambas poéticas, confrontando los diferentes aspectos de tal cuestionamiento, a fin de llegar a una síntesis esclarecedora que abra, ante los ojos, el espacio de una interpretación.

1.- Alejandra Pizarnik o la destrucción del lenguaje

A fin de orientar nuestra exposición creemos necesario expresar que, considerando las Obras Completas (5), y sin dejar de lado la totalidad de su producción, tendremos en cuenta los últimos libros de Alejandra Pizarnik: *Extracción de la piedra de locura* (1968) y *El infierno musical* (1971), así como haremos un breve comentario de *La bucanera de Pernambuco o Hilda la Polígrafa* (1970 -1971).

Entrando en materia, resulta insoslayable determinar las fuentes generales de la obra pizarnikiana ya que, seguir un itinerario de su biografía y atender a la predilección de sus lecturas, excedería los límites propuestos para este artículo.

En primer lugar, nos encontramos con la figura de Isidoro Ducasse, llamado Conde de Lautréamont, que constituye una sombra portentosa que planea sobre su escritura. *Cantos de Maldoror* (6) signa la obsesiva búsqueda de nuestra poeta, en pos de la palabra que pueda dar expresión justa al poema. Bien conocido es el último texto que supuestamente ella escribe: "Oh vida Oh lenguaje Oh Isidoro". Ducasse y la "cretinización" (7) junto al descenso, por parte del hombre, a los infiernos, donde la atrocidad y las fuerzas del mal impulsan a perder la vida por la palabra (nótese la estrecha relación con A. Bretón). (8) Dice Ducasse: "Retomemos el hilo indestructible de la poesía impersonal" (Cfr. *Poésies*, 13). Al referirse a "poesía impersonal" propicia la negación de todo signo subjetivo, un descarnar la creación hasta quedar abolida la persona. Si bien en esto la lírica pizarnikiana se aparta (pues se trata de una lírica altamente subjetiva), la textura de su quehacer escriturario tiende al silencio total, silencio como pérdida irremediable. Posiblemente lo más grave de esta influencia constituye la inducción al juego: ángel - demonio y viceversa, juego de permanente presencia en los Chants, propuesta del hombre como pequeño dios monstruoso, cuyo signo es el arribo al sitio de la poesía en su más dura desnudez. El proyecto supone continuar hasta la muerte. Tal universo produce, en la lírica que nos ocupa, oscilación –fractura; crisis sin salida, aunque con cierto dejo de una esperanza de amor - palabra que finalmente, y siguiendo el fatalismo que signa esa Poética, fracasa.

Los textos que transcribimos ilustran lo expresado:

"La que murió de su vestido azul está cantando" ("Cantora nocturna" *EPL*, 117) (9)

"Y a pesar de la niebla verde en los labios y de frío gris en los ojos, su voz corroe la distancia que se abre entre la sed y la mano que busca el vaso" ("Cantora nocturna" *EPL*, 117)

"Murieron las formas despavoridas y no hubo más un afuera y un adentro. (...) Adentro de tu máscara relampaguea la noche. Te atraviesan con graznidos. Te martillean con los pájaros negros.

Colores enemigos se unen en la tragedia." ("Contemplación" *EPL*, 119)

"Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo" ("Fragmentos para dominar el silencio" *EPL*, 123)

La oscilación, como puede observarse, conduce al desdoblamiento:

"algo en mi no se abandona a la cascada de cenizas que me arrasa dentro de mi con ella que es yo, conmigo que soy ella y que soy yo, indeciblemente distinta de ella." ("Piedra fundamental" *EIM*, 152)

En relación con el Surrealismo y en lo que éste tiene en común con el Simbolismo (pensamos en Mallarmé) surge el sentido de la palabra en su identificación con la música. De allí el título *El infierno musical*, ya que la imposibilidad para allegar a la palabra (donde no podemos dejar de reconocer las huellas del Romanticismo), hace de la escritura el infierno donde naufraga la perspectiva de continuar viviendo:

"Yo quería entrar en el teclado para entrar adentro de la música para tener una patria (...) Pero la música se movía, se apresuraba. Sólo cuando un refrán reincidía, alentaba en mi la esperanza de que se estableciera algo parecido a una estación de trenes, quiero decir: un punto de partida firme y seguro; un lugar desde el cual partir, desde el lugar hacia el lugar, en unión y fusión con el lugar." ("Piedra..." *EIM*, 153)

Por otra parte, hallamos en esta lírica la resonancia de los "poetas malditos" (Rimbaud, Baudelaire). Así, la vacilante fluctuación entre el mundo surrealista y el mundo del simbolismo, prospera aquí en la acentuación de sus notas más disgregantes:

"Las muñecas desventuradas por mis antiguas manos de muñeca, la desilusión al encontrar pura estopa (pura estepa de tu memoria)" ("Piedra..." *EIM*, 153)

"Estaba abrazada al suelo, diciendo un nombre. Creí que me había muerto y que la muerte era decir un nombre sin cesar" ("Piedra..." *EIM*, 154)

Se trata de un infierno que recuerda al "Huît clos" de Sartre; no obstante, construye un "paraíso artificial" donde el "je est un autre" emerge como única patria.

Universo kafkiano el de esta poesía, donde el esoterismo y lo mágico oculto (filiación de la poética de Olga Orosco), ensanchan el ámbito sombrío de núcleos poéticos que proyectan, de cara a lo abismal, la pregunta por el ser:

"En donde estoy? Estoy en un jardín! Hay un jardín!" ("Piedra... " *EIM*, 154)

"Yo quería hundirme, clavarme, fijarme, petrificarme" ("Piedra..." *EIM*, 153)

"Una noche en el circo recobré un lenguaje perdido en el momento que los jinetes con antorchas en la mano galopaban una ronda feroz sobre corceles negros" ("Piedra..." *EIM*, 153)

"mi desconocida que soy, mi emigrante de sí" ("Ojos primitivos" *EIM*, 154)

"Y de tantas monjas como cuervos que se precipitan a hurgar entre mis piernas La cantidad de fragmentos me desgarran" ("El infierno..." *EIM*, 155)

Como los títulos de los poemas lo expresan, vibra en este ámbito textual "El deseo de la palabra" (*EIM*, 157). Por toda respuesta, está la noche. Noche premonitoria y connotativa de muerte:

"La noche, de nuevo la noche, la magistral sapiencia de lo oscuro" ("El deseo..." *EIM*, 156)

"Esta espectral textura de la oscuridad" ("La palabra..." *EIM*, 157)

Antes de finalizar este breve paso por la poética de Alejandra Pizamik, en tanto testimonio del tema propuesto acerca de la destrucción por la palabra, no podemos eximirnos de comentar siquiera sea brevemente, cierto aspecto de esa desintegración en *La bucanera de Pernambuco* o *Hilda la Polígrafa*.

Lectora de obras paródicas y satíricas como los Cancioneros medievales españoles, así como de Rabelais (en vinculación con el Grotesco del siglo XVI);

de Quevedo y de los argentinos Borges y Bioy Casares, nuestra poeta no deja de sentir la influencia de lo que guarda relación con su mundo interno torturado. Sin olvidar al Darío de *Los raros* y siempre bajo el signo de *Maldoror*, *La bucanera*... resignifica el estallido de la existencia, donde eros y tánathos rebasan todo intento de expresividad, y sólo puede cumplirse la manifestación caótica del mundo caótico que origina el fenómeno.

Hilda... constituye un apelativo que, enmascarando una voz lírica más profunda, parodia a través de lo diverso dislocado (polígrafa), la magnitud del obstáculo.

Progresivamente el texto subsume distintos niveles semánticos, creando un eficaz mecanismo a favor de la parodia:

"Y yo me lo llevé al río al Pericles pensando que era platónico -- dijo el hada Aristóteles.

-- Paraplatónico me alcanza lo que me enseñó de la sortija cuando frecuentaba la calesita. (Riendo.) Me acuerdo del poema que me consagró Gertrude Stein y que en el fondo se consagró a ella. Así reza el poema de la gorda:

Tu rosa es rosa.

Mí rosa, no sé. (*La bucanera*..., p. 300)

En este contexto verbal, abundan connotaciones acerca de la genitalidad, como puede verse en el siguiente texto:

"--supong quel tsac tlamet laloc; más jus pong pen por yá jus ¡yajúslaloc!, ¡alborozay!" (*La bucanera*... 312)

Oscila el discurso entre la parodia y lo eminentemente poético:

"tanto desentrañar el silencio de la noche de los cuerpos, cuando ella se abre como una boca y él le pone algo mejor que una tapa, esto es: algo de un color altivo, de sonidos delicados y temibles como un pífano haciendo el amor con una jeringa. En fin, algo parecido a un dios que entra a los tumbos en un alma donde la noche oscura se inflama por silencio y por escalas celestes y luego, ya no hay qué contar, pues todo se convierte en el silencio de la noche"

(*La bucanera*..., p. 354)

La bucanera... no es, como algunos (por falsos pudores) han creído, una

obra desdeñable. Tampoco casual. Escrita entre 1970 y 1971, en parcial simultaneidad con *El infierno musical*, es preanuncio de la muerte, y núcleo de un aspecto de esta poética que sería necesario examinar: la disolución.

En *El infierno...* leemos textos de lo que, de algún confuso modo, quiso anticipar la existencia de *La bucanera...* :

"Alguna vez, tal vez, encontraremos refugio allí donde comienza la realidad verdadera. Entre tanto, ¿Puedo decir hasta qué punto estoy en contra?

Car, te hablo de la soledad mortal. Hay cólera en el destino que se acerca, entre las arenas y las piedras, el lobo gris. ¿Y entonces? Porque romperé todas las puertas, porque sacaré afuera a los muertos para que devoren a los vivos, para que sólo haya muertos y los vivos desaparezcan.

(...)

Sólo las palabras hubieran podido salvarme, pero estoy demasiado viviente. No, no quiero cantar muerte. Mi muerte... el lobo gris... la matadora que viene de la lejanía... ¿No hay un alma viva en esta ciudad? Porque ustedes están muertos. ¿Y qué esperanza nos queda si están todos muertos? ¿Y cuándo vendrá lo que esperamos? ¿Cuándo dejaremos de huir? ¿Cuándo ocurrirá todo esto? ¿Cuándo? ¿Dónde? ¿Cuánto? ¿Porqué? ¿Para quién?"

("Los poseídos entre lilas" *EIM*, p.p. 275-276)

El grito desgarrador desde lo más íntimo del ser que clama, a la manera agustiniana, por el momento en que lo que se espera (¿Palabra? ¿Verbo?) llegue y resplandezca. "La palabra es palabra; sólo habla" (10), expresa Heidegger. Cuando esto no es posible el ser se oculta, y sólo queda espacio para la destrucción.

Conclusión:

A través de los textos estudiados y teniendo en cuenta nuestro propósito acerca del cuestionamiento del lenguaje, aparecen algunos puntos cuya interpretación, brevemente, desplegamos.

El mencionado cuestionamiento emerge, según nuestra opinión, en el

contexto reterencial del mundo de la segunda mitad del siglo, en plena época post-moderna. Es el momento en que asistimos a la legalización ideológica de la hybris como signo específico. En este sentido, la lírica pizarnikiana comparte el ámbito de quienes, desde las postrimerías del siglo XIX instauran, en el arte y la literatura, la sospecha y la dispersión. Es la época científica por excelencia que, en nombre de la especialización, fracciona el mundo del hombre; es la época de la técnica que impulsa el progreso, paradójica disposición de servicio para el hombre, en detrimento del hombre.

"La palabra dice el ser", como quiere Heidegger. Y el ser no puede advenir a su pastor, el hablante, si éste se halla sumergido en la confusión de un mundo disociado.

Poesía "maldita", pero en apertura hacia cierta esperanza contradictoria: "sólo quiero llegar hasta el fondo", la lírica pizarnikiana, desde nuestra apropiación, nos inclina a pensar que aún puede haber una salida. Entre tantas opciones y quizá desde toda muerte, es posible suponer que en ese fondo puedan hallarse los orígenes; y nos sea dado entender -desde allí- el devenir humano y su expresividad en orden a la poesía.

Queda en pie disposición del horizonte.

2.- María Rosa Loio o la persecución del dios

Antes de dedicarnos al análisis de lo que calificamos como la Poética de María Rosa Lojo, caben ciertas consideraciones preliminares.

Extraeremos los lineamientos de esa Poética de la lectura de su cuento "La ciudad de la Rosa", del libro *Marginales*, así como de sus dos libros de poesía en prosa y de su novela. (11)

Interesa expresar que, ya se trate de poesía o de textos explícitamente narrativos, creemos que toda la obra de Lojo constituye un extenso poema, en permanente tensión respecto del misterio del mundo y el destino humano.

Centrada en la temática de la visión, la actitud de esta lírica alerta sobre la existencia de territorios inexplorados. Aunque se trate de los temas focales de la literatura universal: el mundo y el hombre, ella esgrime una originalidad que elude toda filiación literaria. Por otra parte, resulta por demás interesante el que

posibilita una interpretación, teniendo en cuenta aspectos del pensamiento heideggeriano (12) así como de la actitud poética de Hölderlin, que mostraremos oportunamente. En lo concerniente a Heidegger, podemos discernir la originalidad de esta obra afincando en su concepto de diferencia, que es la cosa del pensar. (13) Es por la diferencia que las cosas reposan en el favor del mundo y pacífica dejando al mundo contentarse en la cosa. Ello nos lleva al silencio primigenio: "Qu'est-ce donc que die Sille, la paix où regne le silence?" "La Différence est ce qui enjoint." (14)

De esto se trata: del itinerario del poeta que, a través del lenguaje que se cuestiona a sí mismo, allega al silencio donde reposa la suprema diferencia: aquélla de la poesía pura, sitio donde pensamiento y lírica confluyen.

Intentaremos desplegar estas ideas en tanto nos adentremos en la reflexión textual.

"La ciudad de la rosa" es una saga que manifiesta, a lo largo de una expectante tensión, la búsqueda del poeta. Se trata de un juego simbólico cuyos ejes están determinados por las figuras del Artesano-Imaginero, la Cazadora, el Arquitecto y el Recolector de residuos. Si bien aparentemente cada figura constituye un núcleo que preside acontecimientos, en realidad Arquitecto-Cazadora-Artesano representan facetas del símbolo donde está sumida la imagen del poeta.

El Artesano sabe "ver": "Siempre me ha gustado pensar (...) las vidas del Arquitecto y de la Cazadora me ofrecían (le ofrecían a cualquiera que supiera ver) (CR, p. 91); la cazadora, etc. "dame palabras antes de que perezca conmigo la visión, antes de que yo misma muera en la visión" (CR, p. 92). la situación conflictiva que visión y poder decir plantea, gravita sobre el obstáculo que el Artesano-Imaginero verbaliza: "Pero yo, el Maestro, no la tenía visión antigua, y la lengua (...) se me negaba". "Este lenguaje de nada me sirve", expresa la Cazadora (CR, p. 92). En el primer libro de poemas de nuestra poeta, *Visiones*, se lee: "un esplendor para unos ojos más densos" ("Son los ojos ..." *Visiones*), "Ayer lo viste todo y eras mudo; hoy tienes el habla y cuesta la visión" ("Es el monte ...", *Visiones*). Se trata, como se puede observar, de aspectos que en diferentes textos de esta lírica apremian al hablante en una

encrucijada: llegar al equilibrio entre lo que se ve (que aparece como inefable) y la vital necesidad de hallar cauce expresivo.

En un estudio que sobre la obra poética de María Rosa Lojo hemos llevado a cabo, escribimos:

"... oscilan la presencia y la ausencia, la búsqueda y el desencuentro, en un vacío incomprensible que la ciega mudez del hombre tenazmente sostiene. Sin embargo, esta mudez no es mera obstinación; más bien significa sitio de fractura entre la palabra y la cosa. Por la ceguera, paradójicamente, puede ver; pero la palabra no logra traducir la visión. Tema reiterado que constituye un motivo en esta lírica, explicitante de angustia y desvelo." (15)

La necesidad aludida que simboliza la Cazadora establece espacio de contradicción y, a la vez, esfuerzo hacia el hallazgo de esa palabra. Dicha palabra, afincada en la diferencia, apunta sin embargo a la identidad absoluta, donde nada puede provocar fisura, ni siquiera la mediación del en-sí consigo: (16) "Toda mi palabra es una gran torpeza, ducha en entrelazar visiones indecibles" ("Así es..." *Visiones*), "Ese otro abismo sin fin donde está la libertad" ("Canción perdida"... p. 130).

Aparece entonces el recurso paradigmático:

"El ser se pone en pie, inmenso, abierto" ("Los días nublados", *Visiones*)

"Qué es este ser que viene a tí?" ("Has visto unas alas", *Visiones*)

Expresa Heidegger:

"... el rasgo distintivo del hombre consiste en que, por su cualidad de ser pensante está abierto al ser, colocado delante de él, permanentemente relacionado con el ser y de esta manera le corresponde. El hombre ES propiamente esta relación de correspondencia, él es sólo esto. "Sólo esto": estas palabras no indican una restricción sino más bien una sobreabundancia" (17)

Y concluye:

"Lo que domina al hombre es su apertenencia al ser, y esta

apertenencia (Gehören) está a la escucha del ser (auf das Sein hört), porque ella le está trasapropiado (übereignet). (18)

A la luz de estas ideas se puede entender que la tensión poiética que los textos manifiestan, está directamente relacionada con lo que Heidegger nombra das Ereignis: el acontecimiento; porque el hombre (memoria del ser y ser que se identifica con el pensar), logra acceder a la unión entre el pensar y el ser que adviene cuando puede decir. Ese decir es la palabra poética.

Estableciendo un diálogo entre textos, leemos la poesía de María Rosa Lojo:

"La Patria es la raíz del preguntar y debe ser encontrada" ()
 "Alguien te ha hecho de belleza Otra, clandestina y terrible"
 (*Forma...*, p. 12)
 "Dios es oscuro, y ninguna palabra, sacra o profana, lo manifiesta"
 (LR, p. 93) .

Notamos la imbricada relación que se establece entre los conceptos registrados: ser y pensar, hombre-memoria del ser y das Ereignis, todo ello inmerso en el sentimiento frente a este Dios (seguramente el dios hölderliniano), en todo caso Memoria absoluta del ser:

"Nah ist und schwer zu fassen der Gott" (19)

En la saga que estudiamos el poeta, implicado en la constelación simbólica que Imaginero-Cazadora-Arquitecto troquellan, está consustanciado con el Arquitecto (el dios?) quien logra construir la ciudad de la Rosa.

Expresa:

"El Lenguaje de lo real es la Rosa, el durar se concentra en la piedra de la Rosa, el canto de la vida es el centro de la Rosa" (La ciudad... p. 86)

Mientras el Arquitecto logra construir la ciudad de la Rosa, el Artesano y la Cazadora conviven con la búsqueda y la duda. Creemos intuir en esos dos personajes aspectos disgregados del hombre-poeta, en permanente lucha por acceder al sitio del dios (la palabra).

El Artesano, al modo como en la Antigüedad se concibe el arte: la tejné, produce imágenes "para imitar lo que puede verse con los ojos y palpase con los dedos" (LR, 92). La Cazadora por su parte resignifica, en la polifónica configuración del símbolo, el sitio de la muerte, desde donde se puede interpretar la existencia, lo que sólo puede entenderse en la finitud:

"La Cazadora había visto la muerte y (...) ella misma había matado, por eso conocía la muerte" (LCR, 96)

Ejemplificamos con textos de *Visiones* y de *Forma...*:

"No piensas que la Rosa no existe, que el Lenguaje no existe?"
("La ciudad...", p. 96)

"tiempo, corta tu rosa imposible de eternidad" (*Forma...*, p. 45)

"una palabra como una rosa importuna en la desgarradura más antigua del otoño, una palabra como un pozo insensato, una palabra que se destroza como la flor de una granada contra el sueño delicado, contra el sueño silencioso e inútil de tu garganta"
(Último poema de *Visiones*)

Nos aproximamos ahora al climax de la gesta de la Rosa, que el hablante lírico desarrolla en torno a la conquista de la Poesía; lo hacemos deteniéndonos un instante en la implicancia simbólica del término: rosa.

No podemos pasar por alto la resonancia cultural del lexema, connotativo de excelencia, excelcitud y ámbito sacral y místico. En "La ciudad...", la Cazadora porta dos rosas: una es roja, significativa de pasión; la otra es blanca y ésta es la que regala al Arquitecto. La rosa blanca es conocida desde antiguo como figura indicadora de magisterio y primeras transformaciones. (20) Notamos en esto anticipación de lo que luego el texto confirma: la construcción de la ciudad de la Rosa por parte del Arquitecto. Ello ocurre en medio del progreso de los hombres:

"Los pueblos cercanos se hicieron lentamente ciudades, altas de muros, jactanciosas de claros estandartes. Habían variado los hombres y las lenguas, la riqueza y la miseria. Nuevos barcos

anclaban cada día en las costas próximas, pródigos de perfumes y de viandas, de sedas y de rasos, de modas opulentas o grotescas, volubles como las estaciones.

Entre el vasto crecimiento de toda nuestra Rosa parecía la obra delicada de un aurífice." (...) "Hace una luna dimos por concluida nuestra Rosa. Los viajeros se detenían a mirarla. Es que la Rosa, era para ellos una obra inverosímil." ("La ciudad...", p. 97)

Cabe destacar la intervención del Artesano-Imaginero, en su colaboración con el Arquitecto, para construir la ciudad de la Rosa: teñé y poesía como síntesis histórica de toda elaboración estética.

La Cazadora, por su parte, que hacia tiempo había abandonado al Arquitecto y al Artesano, regresa cuando el primero ha muerto; viene, en realidad, a buscar el cadáver y entre sus dedos "tenia (...) la silueta quebradiza de su rosa roja" ("La ciudad...", p. 98)

Antes hemos elaborado una lectura de la Cazadora como figura de la muerte misma. Tratando la temática que nos ocupa, no es un detalle mínimo; más aun cuando en esta saga, ella no logra destruir la posibilidad de la poesía; ello conlleva la certificación de una certeza del poder decir.

El Recolector de residuos, que aparece al comienzo y al final de la historia connota, al modo bíblico cuando se habla del "resto de Israel", a aquéllos que eligen iniciar la senda hacia el ideal, aunque (y quizá por eso mismo) se trate de lo más precario y humilde. No olvidemos que se transforma en discípulo del Artesano:

"--Eres buen artesano, Recolector (...) Te turban las palabras que no conoces, pero no te han hecho falta para practicar el saber del oficio, el que tú ya posees." ("La ciudad... ", p. 100)

Así, a través de los núcleos:

Oficio	-----Artesano	Muerte	-----
Cazadora	dios/Poesía-----	Arquitecto	

se llega a la palabra primigenia. Como anotamos en nuestro estudio:

"Su alerta nos conduce a reflexionar acerca de posibles visiones sobre el sentido de la historia y la densidad del devenir humano; y propone una actitud de crecimiento en la búsqueda frente al muro

insoslayable de la finitud." (21)

Los textos lo confirman:

"Es el río de los pájaros, es la mañana de la certidumbre.
Amanecen las ventanas, blancas como novias o muertas, y el
pescador lleva al hombre su carga salina, voceándola por las
calles sin dueño"

("En la mañana...", *Forma...*, p. 69)

Conclusión:

La Poética que hemos examinado aparece, en el contexto referencial del lenguaje en el mundo contemporáneo, en primer lugar con una actitud crítica ante la precariedad del lenguaje. En segundo término, como una propuesta que, arrojando una mirada sobre la historia y teniendo en cuenta aspectos del pensamiento filosófico de nuestro tiempo, configura un alerta y una invitación. El alerta intenta discernir el mirar, de la visión, y produce apertura horizontal a fin de que la visión logre el acierto. La invitación, por otra parte, ofrece posibilidades metafísicas para el decir.

... Y es allí, en esa potencialidad y en ese hacerse presente donde se llega al punto en que Poesía y Pensamiento, Lírica y Metafísica confluyen (22)

De otro lado, no se puede dejar de notar que este sitio de la palabra, pathos y eidos al mismo tiempo, se encuadra en un ámbito cuya sacralidad nutre la apertura de lo Ereignis o acontecimiento del hallazgo entre ser y memorias; y lo Erlebnis o sentido de lo arcaico a través de lo que le es dado a la palabra manifestar. (23)

Tal sacralidad conlleva el sentido del dios de Hölderlin concebido como fuerza inspiradora. El dios está próximo y distante, sumido en el silencio (die Stille), lugar de la revelación.

En nuestro estudio transcribimos:

"Alguien te arrastra, insomne: Dios, estrella o demonio, conductor
imposible de ojos ávidos que apacienta sus manos en el vértigo."

("Fuera", de "Duelos", *Forma ...*, p. 73) (24)

Conclusión final

Hemos transitado brevemente a través de textos de poesía en prosa de Alejandra Pizarnik y María Rosa Lojo.

Preciso es subrayar los rasgos comunes que vinculan ambas poéticas a saber: a) La poesía en prosa como concreción escrituraria, b) El cuestionamiento del lenguaje.

En la primera lírica nos sumimos en un universo nocturnal, donde la imposibilidad de expresar la vivencia poética asume la destrucción como categoría sustentadora. Tal destrucción es abarcadora de la vida.

En la segunda, persiste una gesta que nutre y persigue, reflexiona y no se detiene hasta llegar al umbral de un fundamento filosófico.

Emergente de una literatura donde (desde los orígenes hasta la actualidad) el elemento fractura constituye un epistema, la lírica de Pizarnik confirma el vacío de la existencia aposentada en la inseguridad de lo sombrío.

Como quien toma los restos del despojo, la obra de María Rosa Lojo proyecta "hacia lo abierto", para que la Poesía halle su fundación en el ser adviniente.

Ambas inquietan en nombre de la Belleza e impelen, en el ejercicio del más exigente rigor estético, hacia la indagación de la palabra que, reflexionamos, es siempre creadora.

Notas

- 1- B. Croce. Breviario de Estética (Buenos Aires: Austral, 1967) p.p. 129-130
- 2- J. Kristeva. *Semiotiqué*, París: Seuil, 1969, 246-247. De la nota {1} relacionada con R. Jakobson transcribimos: "Esta función (la función poética) no puede ser estudiada con provecho si se pierde de vista los problemas generales del lenguaje, y de otro lado, un análisis minucioso del lenguaje exige que se tome seriamente en consideración la función poética. Toda intención de reducir la esfera de la función poética del lenguaje a la poesía, o de confinar la

poesía a la función poética, no conduciría más que a una simplificación excesiva y tramposa", París, Minuit, 1963, p. 218. Puesto que esas particularidades poéticas son más patentes en eso que se llama poesía, solicitaremos nuestros ejemplos a esta última. Insistimos, por tanto en el hecho de que el desarrollo de la práctica literaria posterior al final del s. XIX, ante la ciencia, borra en lo sucesivo la distinción hecha por la retórica tradicional entre "prosa" y "poesía". (La traducción es nuestra).

3- H. Urs. Von Balthazar. *La glorie et la croix*, París, Aubier, 1964, Int.: 15-105.

4- P. Ricoeur. *La métaphore viva*, Buenos Aires, Megápolis, 1977, VI, VII, VIII.

5- A. Pizarnik. *Obras Completas*, Buenos Aires: Corregidor, 1993.

6- I. Ducasse. *Chants de Maldoror*, París: Ed. de la Table Ronde, 1970.

7- El lector dirá de él: "Es necesario rendirle justicia. Él me ha cretinizado (vuelto estúpido) mucho. Qué no habría hecho si hubiese podido mas! es el mejor profesor de hipnotismo que conozca! (Cfr. *Chants*, 326)

8- A. Bretón. *Manifestes du Surréalisme* (París: Gallimard, 1992).

9- A partir de aquí citaré los títulos de los libros (en las transcripciones de los poemas), en general, por medio de iniciales.

10- M. Heidegger. "Acheminement vers la parole". Traduit de l'allemand par J. Beaufret, W. Brokmeier et F. Fédier, París, Gallimard, 1986, p. 16.

11- María Rosa Lojo. *Marginales*, Buenos Aires, Epsilon Ed., 1985. Son de su autoría, además: *Visiones*, Buenos Aires, Exposición Feria Int., 1984. *Canción perdida en Buenos Aires al Oeste*, Buenos Aires, Torres Agüero, Ed., 1987. *Forma oculta del mundo*, Buenos Aires, Ed. Ultimo Reino, 1991.

12- Fundamentamos esta toma de posición dada la índole de esta poesía, ya que la originalidad de Heidegger "lo releva como el único que ha conducido el pensar hacia el ámbito de la correspondencia entre palabra y ser." (Cfr. Ana María Rodríguez Francia y Pablo Scervimo. *El Popol Vuh en la perspectiva de una aproximación hermenéutica*, Buenos Aires: CELA, 1991, 18, nota 9. En cuanto a Hölderlin, ha sido citado especialmente por Lojo como epígrafe de la última parte de *Visiones*.

13- M. Heidegger. *Acheminement...*, p.p. 27-29. Ver referencia a Hölderlin, p. 27, nota 7.

14- M. Heidegger. "Qué es pues el silencio, la paz donde reina el silencio? La Diferencia es lo que ordena." *Acheminement...*, p. 33.

- 15- Ana María Rodríguez Francia, *Perspectivas religiosas en la Poesía Argentina*, Buenos Aires, El Francotirador Ed., 1995, p. 148.
- 16- M. Heidegger. *Identität und Differenz*, Tübingen, Neske, 1957, p. 22. (La traducción es nuestra)
- 17- M. Heidegger. *Identität...*, p. 22.
- 18- M. Heidegger. *Identität...*, p. 22.
- 19- F. Hölderlin. "Próximo está el dios/ y difícil es alcanzarlo" En "Patmos", *Hymnen, Die Vaterländischen Gesänge*.
- 20- J. E. Cirlot. *Diccionario de símbolos*, Buenos Aires: Labor, s. a., 64, 390.
- 21- A. M. Rodríguez Francia. *Perspectivas...*, p. 172.
- 22- A. M. Rodríguez Francia. *Perspectivas...*, p. 174.
- 23- Z. Mirkin y Y. Rosas. *Diosas del sur*, Northridge: CSU, 4 (En prensa).
- 24- A. M. Rodríguez Francia. *Perspectivas...*, p. 171.

Bibliografía

- BRETON, A. *Manifestes du Surrealisme* (París: Gallimard, 1992)
- CIRLOT, J. E. *Diccionario de Símbolos* (B. A.: Labor, s.a.)
- CROCE, B. *Breviario de estética* (B. A.: Austral, 1967)
- DUCASSE, I. *Chants de Maldoror* (París: Ed. de la Table Ronde. 1970)
- HEIDEGGER, M. *Acheminement vers la parole* (París: Gallimard, 1986)
- *Identität und Differenz* (Tübingen: Neske, 1957)
- HOLDERLIN, F. *Obra poética completa*. Ed. bilingüe (Barcelona: Libros Río Nuevo, 1986)
- KRISTEVA, J. *Semeiotiqué* (París: Seuil, 1969)
- LOJO, M. R. *Visiones* (Buenos Aires: Expos. Feria Int., 1984)
- *Marginales* (B. A.: Epsilon Ed., 1985)
- *Canción perdida en Buenos Aires al oeste* (B. A.: Torres Agüero Ed., 1987) ----- *Forma oculta del mundo* (B. A.: Ed. Ultimo Reino, 1991)
- MIRKIN Z., ROZAS, Y. *Diosas del sur* (Northridge, CSU) En prensa.
- PIZARNIK, A. *Obras Completas* (B. A.: Corregidor, 1993)
- RICOEUR, P. *La metáfora viva* (B. A.: Megápolis, 1977)

RODRIGUEZ FRANCIA, A. M. y SCERVINO P. *El Popol Vuh en la perspectiva de una aproximación hermenéutica* (B. A.: CELA, 1991)

RODRIGUEZ FRANCIA, A. M. *Perspectivas religiosas en la poesía argentina* (B. A.: El Francotirador Ed., 1995).

URS VON BALTHASAR, H. *La gloire et la croix* (París: Aubier, 1964)

Una relación entre la vanguardia poética de América hispánica y la nueva novela: Oliverio Girondo y Julio Cortázar*

Introducción

En un libro de Emir Rodríguez Monegal, editado hace más de veinte años, se lee:

Hay todo un estudio a fare de las relaciones entre la vanguardia poética y ensayística de América hispánica y la nueva novela (1)

Antes había mencionado la vinculación lingüística de Rayuela de Julio Cortázar con En la Masmédula de Oliverio Girondo. Nos pareció interesante, entonces, prestar atención a la advertencia y llevar a cabo una incursión que, aunque breve, pudiera modestamente contribuir con algún aporte.

Nos proponemos iniciar esta ponencia con una reflexión acerca de la escritura, teniendo en cuenta ciertos lineamientos de Roland Barthes. Pasaremos luego a una breve consideración sobre el Modernismo, la nueva poesía y la antinovela como categorías emergentes de un cambio de mentalidad, que se hace sentir tanto en Europa como en América; y desembocaremos, finalmente, en la relación que puede establecerse entre Rayuela y En la Masmédula.

En una actitud apropiante de los textos, según el enfoque de Paul Ricoeur que rige nuestra tarea analítica, elaboraremos una Conclusión como apuesta desde nuestra perspectiva. (2)

Acerca de la escritura y el Modernismo

La escritura, situada como categoría formal entre Lengua como objeto social

* Publicado en Actas de las Jornadas en Homenaje a Julio Cortázar, B. A. Centro de Investigaciones de Literatura Argentina (CILA), Facultad de Filosofía y Letras de la UCA, 1995.

y estilo como metáfora (nosotros pensamos en la “innovación semántica” rícoeuriana), significa una actitud que conlleva el valor de una inserción en el mundo. Esta inserción compromete una ética y, con ello, una finalidad que adquiere valores tonales y elocutivos propios.

Un párrafo de Roland Barthes nos resulta, en especial, significativo:

La escritura es precisamente ese compromiso entre una libertad y un recuerdo, es esa libertad recordante que sólo es libertad en el gesto de elección. (...) Como libertad, la escritura es sólo un momento. Pero ese momento es uno de los más explícitos de la Historia, ya que la Historia es siempre y ante todo una elección y los límites de esa elección (3)

En este sentido y apuntando a la revolución que la Nueva Novela significa, resulta inevitable aceptar que sus orígenes se encuentran en los finales del siglo XIX, en especial en ese imponderable movimiento que es el Modernismo. Este, como afirma Rodríguez Monegal:

... no es sólo cisnes y marquesas, (...) es también poesía comprometida, ensayo de inquisición americana, narrativa de crítica social (4)

Por sobre tales caracterizaciones, nos interesa relevar que el modernismo implica una renovación escrituraria basada, precisamente, en un cuestionamiento del lenguaje a instancias de modificaciones por las que tiene lugar el nacimiento de la nueva lengua española de América: nueva poesía, nueva prosa. “A partir del Modernismo el verso y la prosa discursiva no serían ya los mismos en lengua española” expresa Rodríguez Monegal. (5) Y más adelante: “... la poesía y la prosa ensayística del Modernismo hispanoamericano aportan (...) una nueva escritura” (6) (Conf. con *Le degré zéro de l’écriture*, 1953).

Conviene expresar que, con Bernard Pingaud, entendemos por Nueva Novela:

una novela descriptiva (...) el escritor limita sus propósitos a registrar con la minuciosidad de un ‘objetivo’ la visión particular (...) No queriendo decir nada se contenta con ‘mostrar’ (7)

La Antinovela

Como consecuencia de los cambios del siglo XX y sobre todo de la evolución de la novela moderna, podemos coincidir con Nathalie Sarraute cuando afirma: “Hemos entrado en la era de la sospecha”. (8) Se trata de la puesta en marcha de una reflexión que trasciende el sentido de lo novelesco en su más llana acepción de “lo fabuloso” y “lo irreal”. Estamos frente a la cuestión del lenguaje dentro del lenguaje mismo y, más aún, enfocado desde su más estratégico núcleo alveolar: instauración de universo fictivo que se define a sí mismo en la más básica estructura de su *factum* escriturario. Como bien define Pingaud es “cuestionar, en su mismo desarrollo, la forma de la novela” (9) En nuestra literatura, son paradigmáticos exponentes Macedonio Fernández y Julio Cortázar.

Rayuela y su relación con En la Masmédula

Tratándose de la escritura y frente al fenómeno lingüístico que, como mostraremos, vincula a la novela Rayuela de Cortázar con el libro de poesía En la Masmédula de Oliverio Girondo, es necesario – como quiere Barthes – efectuar un salto por encima de categorías retóricas y géneros literarios.

Como ya aludimos (Supra), expresa R. Monegal:

¿dónde si no En la Masmédula, de Oliverio Girondo, encontrar el origen del famoso glíglico con que Cortázar deslumbró a los lectores de Rayuela? (10)

Y respecto de En la Masmédula afirma Enrique Molina:

(es) un estallido final, un gran reverbero que concentra en un foco único todos los fuegos anteriores (11)

¿De qué se trata? ¿Cuál es la especificidad lingüística que inaugura un nuevo tipo de discurso poético? Ya en Veinte poemas para ser leídos en un tranvía hallamos un principio de desarticulación que instaura una libertad mental lúdrica tendiente a la agudeza en el decir. Tal principio evoluciona a través de las obras posteriores de Girondo hasta desembocar en cierta ruptura de lo racional, por medio de un recurso expresionista de distorsión, en cuyas asociaciones no podemos eludir la influencia del Surrealismo y la escritura automática.

De En la Masmédula leemos:

Sípido hueco adulto con hipo de eco propio sobresuspenso acaso por invisibles técnicas hiper tensos estambres sobre mi mucho pelo y demasiado pozo aletea el silencio de mi chambergó cuervo aunque estoy vivo
creo

(“Posnotaciones”, 53)

Y en otro lugar:

Mi Lu
mi lubidulia
mi golocidalove
mi lu tan luz tan tu que me en lucielabisma
y descentratelura
y venusafrodea
y me nirvana el suyo de la crusis los desalmes
con sus melimeleos
sus eropsiquisedas sus decúbitos lianas y dermiferios
limbos y gormullos

(“Mi Lumia”, 33)

Creemos oportuno ocuparnos ahora de Rayuela, (12) para mostrar la conexión, desde el discurso novelístico, con las innovaciones poéticas, (entendemos poética en el sentido de Jakobson), propuestas por Oliverio Girondo.

Para ello, y más allá de los estudios que la obra de Cortázar ha merecido, nos parece conveniente escuchar su propio texto tratando acerca del lenguaje y la escritura. Puede leerse en Rayuela, en una de las tantas Morellianas que jalonan la obra:

¿Por qué escribo esto? no tengo ideas claras, ni siquiera tengo ideas. Hay jirones, impulsos, bloques, y todo busca una forma, entonces entra en juego el ritmo y yo escribo dentro de ese ritmo, escribo por él, movido por él y no por eso que llaman el pensamiento y que hace la prosa literaria u otra. Hay primero una situación confusa, que sólo puede definirse en la palabra; de esa penumbra parto, y si lo que quiero decir (si lo que quiere decirse) tiene suficiente fuerza, inmediatamente se iniciará el swing, un balanceo rítmico que me saca a la superficie, lo ilumina todo, conjuga esa materia confusa y el que la padece en una instancia clara y como fatal: la frase, el párrafo, la página, el capítulo, el libro. Ese balanceo, ese swing, en el que se va informando la materia confusa, es para mí la única certidumbre de su necesidad, porque a penas cesa comprendo que no tengo ya nada que decir. Y también es la única recompensa por mi trabajo: sentir que lo que he escrito es como un lomo de gato bajo la caricia, con chispas y un arquearse candencioso. Así por la escritura bajo el volcán, me acerco a las Madres, me conecto con el Centro – sea lo que sea. Escribir es dibujar mi mandala y a la vez recorrerlo, inventar la purificación purificándose; tarea de pobre shamán blanco con calsoncillos de nylon.

(Rayuela, 458)

Vayamos entonces, ahora a la cuestión del glíglico.

A nuestro entender, el término glíglico resulta de una derivación artificiosa y neológica del griego glossa: lenguaje; y proviene de Rayuela denotando, a través de parlamentos del personaje la Maga, un sentido alusivo de cierta realidad metalingüística que aflora del entramado textual del absurdo y el disparate como categorías específicas:

--Para qué – contestaba la Maga, (...) – Toc, toc, tenés un pajarito en la cabeza. Toc, toc, te picotea todo el tiempo quiere que le des de comer comida argentina. Toc, toc. (p. 39).

En otro lugar:

Cierra los ojos y da en el blanco, (...) Exactamente el sistema Zen de tirar al arco. Pero da en el blanco simplemente porque no sabe que ése es el sistema. Yo en cambio... Toc, toc. Y así vamos. (p. 40)

Estamos en pleno asunto de la pregunta por el lenguaje. En un artículo que hemos escrito recientemente expresamos:

El mencionado cuestionamiento del lenguaje emerge con caracteres límites, según nuestra opinión, en el contexto referencial del mundo de la segunda mitad del siglo, en plena época post-moderna.

Es el momento en que asistimos a la legalización ideológica de la hybris como signo específico. (...) Es la época científica por excelencia que, en nombre de la especialización, fracciona el mundo del hombre; es la época de la técnica que impulsa el progreso, paradojal disposición de servicio para el hombre, en detrimento del hombre.

“La palabra dice el ser”, como quiere Heidegger. Y el ser no puede advenir a su pastor, el hablante, si éste se halla sumergido en la confusión de un mundo disociado. (13)

Hybris, confusión: dos modos de señalar el epistema contemporáneo. El decir, el poder decir plantea, tanto al poeta como al novelista, la necesidad de denunciar una situación de fractura ante un mundo que se fragmenta y una palabra que, reflejándolo, interpretándolo, transmutándolo, cae en la equivocidad que la sospecha implica. Se patentiza así el fundamento cultural que sustenta la vinculación entre el tipo de escritura de Gironde de En la Masmédula y ciertos pasajes de la obra de Cortázar. La relectura del glíglico (donde las potencialidades lingüísticas son impulsadas hasta muy elevada capacidad de tensión) troquelan, a la luz de la lectura que hemos efectuado de fragmentos de En la Masmédula, dicha vinculación:

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clámiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimciato de argomanina al que se le han dejado caer unas fílulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente sus orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadeholante embocaplumia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murello, se sentían balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias.

(Cfr. p. 428)

Conclusión

Hemos desplegado ideas básicas relativas al lenguaje y escritura frente a la

creación poética del siglo posterior al Modernismo. Intentamos mostrar una corriente de la literatura que se hace cargo de la hybris – sospecha, epistemas del mundo de hoy.

Luego de la escucha de los textos y en un acto que quiere ser apropiante, llegamos a varias conclusiones.

Pese al aparente absurdo de los textos considerados, notamos en ellos armonía y equilibrio. Pensamos que estas características se hallan en relación directa con el principio estético (y aún ideológico, como en este caso) que rige todo auténtico quehacer artístico. El del poeta, el del escritor en general, es un compromiso que no sólo debe dar cuentas desde el punto de vista estético, sino apuntar a los signos de la época en que se inscribe. Es este compromiso el que funciona de común denominador – dado el compartido fundamento epistemológico – en la obra de los dos escritores considerados. Estamos refiriéndonos a una pertenencia del mundo que, en consecuencia con una exigencia formal y a través de la palabra, es interpretante.

La visión metafísica que sustenta ambos textos, la crítica social que subsumen en la impostación de un nuevo lenguaje, exponen la presencia de un mundo que mucho se ha alejado de la “edad dorada”.

Aparecen así como la manifestación de un todo reuniente que asienta su pretensión de verdad en la sobreabundante realidad del símbolo, en lo que ella tiene de más íntimo y raigal.

Valga entonces la instauración de esta isotopía que sigue hoy comprometiéndolo nuestra reflexión, ya que es de la palabra de lo que se trata, y ella significa – ni más ni menos -, nuestra posibilidad de revelar el ser.

Notas

- 1- Emir Rodríguez Monegal. El BOOM de la novela latinoamericana (Caracas: Tiempo Nuevo, 1972) 61.
- 2- Paul Ricoeur. Problemas de método y ejercicios de lectura (Gen. 22 y Luc.15) (B. A.: La Aurora, 1978) 219.
- 3- El mundo de Roland Barthes. Introducción, notas y selección de texto: Beatriz Sarlo (B. A. : Centro Editor de América Latina, 1991) 46.
- 4- E. Rodríguez Monegal. El BOOM..., 41.
- 5- E. Rodríguez Monegal. El BOOM..., 41.
- 6- E. Rodríguez Monegal. El BOOM..., 42.
- 7- Bernard Pingaud. La Antinovela: sospecha, liquidación o búsqueda (B. A.: C. Pérez Editor, 1968) 15.
- 8- B. Pingaud. La Antinovela ..., 9.
- 9- B. Pingaud. La Antinovela ..., 15.
- 10- E. Rodríguez Monegal. El BOOM..., 61.
- 11- O. Gironde. En la Masmédula (B. A.: Losada 1956; 1991)
- 12- Utilizamos la edición de B. A.: sudamericana, 1966.
- 13- A. M. Rodríguez Francia. “Cuestionamiento del lenguaje en la poesía en prosa argentina: Alejandra Pizarnik y María Rosa Lojo”, en prensa, publicación de Ester de Izaguirre.

Bibliografía

- América latina en su literatura. Coordinación e introducción por César fernández moreno (México: Siglo Xxi, 1972; 1974)
- Ara, Guillermo. Los argentinos y la literatura nacional (B. A.: Huemul, 1966)
- Barthes, R. L e degré zéro de l'écriture (parís: Seuil, 1953; 1973)
- Bousoño, Carlos. El irracionalismo poético (Madrid: Gredos, 1977)
- Breton, a. Manifestes du Surrealisme (Paris: Gallimard, 1992)
- El mundo de Roland Barthes. Introducción, notas y selección de textos: Beatriz Sarlo (B. A.: Centro Editor de América Latina, 1981; 1994)
- Dûcrot, O. y Todorov, T. Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje (B. A.: Siglo XXI, 1974)
- Genette, G. Figuras (Córdoba: Nagelkop, 1970)
- Figures II (Paris: Seuil, 1969)
- Figures III (Paris: Seuil, 1972)
- Heidegger, M. Acheminement vers la parole. Traduit de l' allemand par J. Beaufret, W. Brokmeier et F. Fédier (Paris: Gallimard, 1968)
- Jakobson, R. Lingüística y poética (Barcelona: Seix Barral, 1979)
- Jitrik, Noe y ot. La vuelta a Cortázar en nueve ensayos (B. A.: Carlos Pérez Editor, 1968)
- Juzyn Amestoy, Olga. "Girondo o las versiiones poéticas del cambio", Iberoamericana 155-156 (1991) 543-556.
- Mignolo, W. Elementos para una teoría del texto literario (Barcelona: Crítica, 1978)
- Pingaud, B. La Antinovela: sospecha, liquidación o búsqueda (B. A.: C. Pérez Editor, 1968)
- Ricoeur, Paul. Educación y política (B. A.: Docencia, 1984).
- Hermenéutica y acción (B. A.: Docencia, 1985).
- La symbolique du mal (París: Aubier –Montaigne, 1960)
- La Metáfora viva (B. A.: Megápolis, 1977).
- Le conflit des interpretations, Essais d' herméneutique (París: Seuil, 1969)
- Problemas de método y ejecicios de lectura (Gén. 22 y Luc.15) (B. A.: La Aurora, 1978)
- Rodríguez Francia, A. M. "Cuestionamiento del lenguaje en la poesía en prosa argentina: Alejandra pizarnik y maría Rosa Lojo", (En prensa, publicación de Ester de Izaguirre.
- Rodríguez Monegal, E. El BOOM de la novela latinoamericana (Caracas: Tiempo Nuevo, 1972)
- Sánchez, L. A. Historia comparada de las Literaturas Americanas (B. A.: Losada, 1974)
- Scrimaglio, M. Literatura argentina de vanguardia (Rosario: Biblioteca, 1974)

