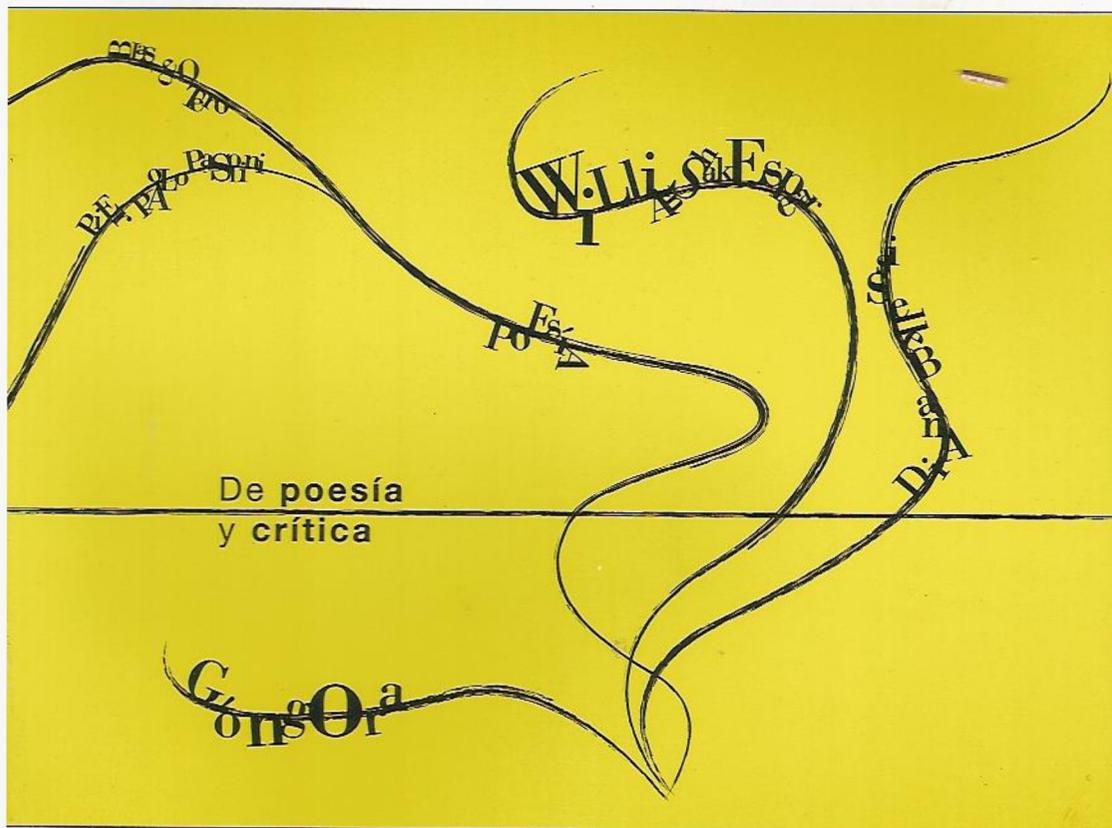


filología

| AÑO XLI 2009 |



De poesía
y crítica

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS "DR. AMADO ALONSO"

ISSN 0071-495 X

filología

Directora: Melchora Romanos

Secretaría de Redacción: Florencia Calvo

Asistente de Redacción: Patricio Fontana

Consejo Editorial

María Luisa Bastos (The City University of New York), Maxime Chevalier (Université de Bordeaux), María Silvia Delpy (Universidad de Buenos Aires), Marta Ana Diz (The City University of New York), Tulio Halperín Donghi (University of California, Berkeley), Isaías Lerner (The City University of New York), Josefina Ludmer (Yale University), Walter Mignolo (Duke University), Sylvia Molloy (New York University), María del Carmen Porrúa (Universidad de Buenos Aires), Susana Reisz (The City University of New York), José Luis Rivarola (Università di Pisa), Melchora Romanos (Universidad de Buenos Aires), Beatriz Sarlo (Universidad de Buenos Aires), Lía Schwartz Lerner (The City University of New York), Harald Weinrich (Universität München).

Comité de Redacción

María Alejandra Alí, María Cristina Balestrini, Paola Cortés Rocca, Laura Ferrari, Ana M. Pacagnini, Marcelo Topuzian, Juan Diego Vila.

Filología es una revista especializada que da cabida en sus páginas a todo lo que pueda suponer un aporte al mejor conocimiento de la lengua y la cultura hispánicas, en su aspecto peninsular y americano. De esta forma se publican trabajos de temas lingüísticos y literarios sin abandonar la perspectiva histórica ni los estudios dialectológicos o la crítica textual. Esta pluralidad de temas y enfoques supone una concepción del lenguaje y de la literatura como fenómenos dinámicos que interactúan con su contexto y una idea de que toda producción textual está esencialmente relacionada con otras formaciones ideológicas. Las colaboraciones se agrupan en las secciones acostumbradas de artículos, notas y reseñas.

ISSN 00071-495X

Incorporada al Núcleo Básico de Revistas Científicas Argentinas por el período agosto 2007 - julio 2010

Filología es indizada por: MLA International Bibliography - Latindex Catálogo (Nivel 1) - DIALNET - Linguistics and Language Behavior Abstracts (LLBA) - Índice de Publicaciones Periódicas de la Facultad de Filosofía y Letras.

filología

| AÑO XLII 2009 |

DE POESÍA Y CRÍTICA



*INSTITUTO DE FILOLOGÍA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS
"DR. AMADO ALONSO"*

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Decano

Hugo Trincherero

Vicedecano

Ana María Zubieta

Secretaria Académica

Leonor Acuña

Secretaria de Supervisión Administrativa

Marcela Lamelza

Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil

Silvana Campanini

Secretario General

Jorge Gugliotta

Secretario de Investigación y Posgrado

Claudio Guevara

Subsecretaria de Bibliotecas

María Rosa Mostaccio

Subsecretario de Publicaciones

Rubén Mario Calmels

Prosecretario de Publicaciones

Jorge Winter

Coordinadora Editorial

Julia Zullo

Consejo Editor

Amanda Toubes

Lidia Nacuzzi
Susana Cella
Myriam Feldfeber
Silvia Delfino
Diego Villarroel
Germán Delgado
Sergio Gustavo Castelo

Diseño interior: Paz Higgins
Diseño de tapa: Sue Takahashi
Impresión: Talleres de la Facultad de Filosofía y Letras
Dirección: Rosa Gómez

© Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires- 2010
Puán 480 Ciudad Autónoma de Buenos Aires
República Argentina
ISBN: 0071-495 X

EL MUCHACHO, EL POETA Y EL HUÉSPED.
UN ACERCAMIENTO A *TAL CÒUR DI UN FRUT* DE PIER
PAOLO PASOLINI

VANNA ANDREINI
Universidad de Buenos Aires
vanna_andreini@yahoo.com.ar

RESUMEN

Tal còur di un frut es el tercer libro de poemas en friulano que Pier Paolo Pasolini publica. Entre *Dov'è la mia patria* y este último los proyectos estético-políticos del poeta han cambiado. Mientras con *Dov'è la mia patria*, a través del uso del dialecto y su consecuente relación con la traducción, que estaba más ligada a anclar las palabras a su presente histórico, se buscaba construir una “pequeña patria” inclusiva, que alojara a las múltiples variedades de la misma lengua friulana y por ende a todos aquellos que las hablaban; en *Tal còur di un frut* se mira más a reflexionar sobre la tradición cultural del poeta y la forma en que busca su voz, su propia lengua dentro de ella. Aquí ya no habrá unión, muchacho y poeta ya no son uno y el mismo, sino que la separación entre el cuerpo del muchacho y voz del poeta será definitiva. Será el espacio del poema construido en esta nueva lengua a buscar el que les permita estar juntos ahora.

PALABRAS CLAVE: *fanciullo*/muchacho – dialecto – tradición – voz – poeta

Filología XLI (2009) pp. 5-26

© Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”
ISSN 0071-495 X

ABSTRACT

Tal còur di un frut is the third book of poems in Friulian published by Pier Paolo Pasolini. Between *Dov'è la mia patria* and the current offering, the poet's aesthetic-political projects have changed. *Dov'è la mia patria*, through the use of dialect and its consistent relationship with translation – which was more concerned with anchoring words to their historical present – aimed to create an inclusive “little homeland” to house the multiple varieties of the Friulian language and by consequence all those that spoke them. *Tal còur di un frut*, however, looks more to reflect on the poet's cultural tradition and the way in which he searches for his voice, and his own language within it. There will be no union here now, boy and poet are no longer one and the same: in fact the separation between boy's body and poet's voice is already complete. Only in the poetic space constructed in this new language can they now exist together.

KEYWORDS: *fanciullo* / boy – dialect – tradition – voice – poet

INTRODUCCIÓN

En 1953 sale el tercer libro de poemas en friulano, *Tal còur di un frut*, de Pier Paolo Pasolini. Distante ya once años del primer *Poesie a Casarsa*, y solo cinco de *Dov'è la mia patria*, Pasolini decide complacer al editor y elegir entre los poemas friulanos que todavía no han sido editados. La situación personal del autor ya no es la misma, lo preceden sus escritos en defensa del dialecto friulano, la revista, *Stroligut di cà da l'Aga*,¹ y la *Academiuta de lenga furlana* fundadas por él, además de numerosas intervenciones en publicaciones literarias. Ya no vive en Friuli y ocupa cierto espacio relacionado con la poesía popular dentro del campo intelectual italiano.

Tal còur di un frut, dirá en una carta al editor publicada al final del libro. “se presenta entonces como una sección que en el cancionero no ha encontrado nunca el modo de injertarse, por la ‘extravagancia’ o, si quieres, la experimentación de sus técnicas y de sus inspiraciones” (Pasolini [1953] 1993: 231).

¹ En un escrito titulado la “La experiencia del dialecto en Pier Paolo Pasolini y la crítica” analizamos la fundación por parte del autor de la *Academiuta de lenga furlana* en contraposición a la ya existente *Società filologica friulana*. Este texto ha sido presentado durante el III Congreso Internacional “Transformaciones culturales: debates de la teoría, la crítica y la lingüística”. Buenos Aires, agosto de 2008.

¿Pero a qué extravagancia se refiere? ¿En que punto este libro corta con la continuidad de esta producción que él denomina “romancero” friulano y del que dice salieron los otros dos libros?

LA PEQUEÑA PATRIA DEL MUCHACHO POETA

En *Dov'è la mia patria* los poemas se interrogaban sobre el modo de construcción de la pequeña patria,² aquella fundada en el dialecto, en las múltiples variedades zonales del dialecto de la otra orilla del Tagliamento, ampliando y no restringiendo la noción de sujeto. Los *siors* (los ricos, según su traducción) eran aquellos a quien el yo-lírico miraba, espía, aquellos para quienes las campanas sonaban pero también aquellos hacia quienes se levantaba la espada del ángel rojo sostenida por el poeta. El poeta es el muchacho pobre que vive y sueña con ser parte de la “Fiesta”,³ sueña con ser rico para revertir desde el poder el orden de las cosas. Tres son los poemas que llevan por título “Mi soj insumiat di essi siòr” (“Mi sono sognato di essere ricco”); el tercero es el más elocuente:

Sono arrivato davanti a Dio.
Un leone con occhi di ragazza
intenerita.
Mi ha detto:Firma!

Ho visto la mia mano d'oro
che scriveva parole
sottili, lucenti, azzurre, tiepide.

Gli angeli, figli dei ricchi
coi libri sotto il braccio,
cantavano le canzoni degli ubriachi.
Li ho guardati ridendo.

Il mio riso non finisce mai!

² Ver “La potencia del tránsito. Pier Paolo Pasolini, *Dov'è la mia patria*, del friulano al italiano”, en *Poesía y traducción, una nueva filología*, curado por Delfina Muschietti. Biblos (en prensa).

³ “Fiesta” es el título del primer poema del libro *Dov'è la mia patria*. Sobre este poema trabajamos en el texto citado en nota 1.

Il mio riso è un' ala
• grande come il cielo!

L' ala e il cielo sono un solo respiro!
(1949: 152-153)

Sognarse rico es llegar ante Dios, es llegar ante una fiera con ojos de muchacha dulce (*dulcisiosa* o *dulinciat* se pueden traducir por “enternecido” –como hace Pasolini dándole así más relevancia al hecho de que este es un dios menos duro y emocionado a la vez- o conmovido): este Dios femenino y enternecido que, como un patrón, le pide que firme un contrato mientras los hijos de los ricos, ángeles de su coro, entonan las canciones de los marginados. Y entonces el desafío de este yo es mirarlos y reír, reír sin fin; y este desenfado se vuelve ala, “órgano del vuelo de seres míticos”.⁴ Entonces el ala de este nuevo ser cubre el ciclo, es el cielo, lo respira, el que sueña se ha apropiado del espacio que en las representaciones está destinado a Dios y que debería alojar a los pobres. “porque de ellos será el reino de los cielos”, pero que hasta aquí estaba habitado por el coro de los ricos. Al yo lírico pasoliniano el ciclo le pertenece. El cielo de tiza, según se dice en el poema “Sono inutile”, el cielo obturado, el cielo que como pecera arrastraba la habitación del pobre, del primer poema “Mi sono sognato di essere ricco”, el cielo lleno de estrellas que hablan lenguas ignoradas, del mismo poema “Sono inutile”; ese cielo ha sido profanado por el reír y ha sido recuperado para y por los pobres. Ahora se puede respirar, se puede vivir del respiro de alivio y libertad. El reír, la risa, la fiesta con su alegría, que estaban fuera del sujeto. en el sueño, ahora son atrapados. El sueño es un modo más del tránsito entre el estar vivo y muerto. Y vivo se está cuando aquello que era de los ricos ha pasado a las manos del poeta que es el muchacho pobre. Por eso el último poema del libro, “I fiumi del mio cuore”,⁵ se arma como una

⁴ *I Grandi Dizionari Garzanti*, Milano, Garzanti, 1998.

⁵ “Vieni ad ascoltare i fiumi del mio cuore, / vieni ad ascoltare. madre, le margherite del mio cuore, / vieni ad ascoltare il balbettio / del mio cuore che vola. madre! / -vieni ad ascoltare i fiumi dei poveri. / Ahí, madre! / Il prete, / Il gastaldo, / i cani / i cani del padrone. / Ahí madre! / Il prete. / il gastaldo. / i cani. / Metti la croce sul rosso, / vota la morte dei ricchi, / dà ali ai campi / e splendore al focolare. / Paradiso! / Rosso e morte e splendore. / e ali ai campi. / tutto sciolto dal prete. / dal gastaldo. nei fiumi/ della vita dei poveri. / Ahí, madre! / Il nostro cuore sarà un sole / i campi liberi voleranno. / di sera giocheremo con cani d' oro / nel cortile lucente di libertà! / Ahí, madre!” (1949: 165-166).

súplica a una madre, a quien, en imperativo, se le pide una cruz sobre el rojo. Esta cruz que toma el valor de la marca hecha sobre la boleta de las elecciones no deja de remitir a la cruz en la que fue sacrificado Cristo: es, entonces, el símbolo del máximo sacrificio para nuestra cultura occidental, la muerte del hijo para la redención de un pueblo, la muerte para la vida eterna. La cruz roja es un sacrificio, pero un sacrificio al revés. Ahora serán los cuerpos del *prete*, del *gastaldo* (el cura y el capataz respectivamente) los que, sacrificados, permitirán la llegada de un nuevo orden.

“Rosso e morte e splendore”. Nada más significativo para escenificar la representación de un sacrificio. Recordemos aquí que para Agamben (2005) el sacrificio es el dispositivo que realiza el pasaje de los objetos de uso común de la esfera de lo humano a la esfera de lo religioso. La religión, agrega, vela para tratar de mantener separadas estas dos esferas. Pero todo aquello que ha sido separado de su uso, todo lo que ha sido transferido a la esfera religiosa, puede ser restituido a la dimensión humana mediante la profanación. Pasolini quiere restituirle la patria a aquellos que han quedado fuera de ella, quiere una pequeña patria en la que, en principio, las múltiples variedades del dialecto tengan lugar.

“Rosso e morte e splendore”. Después de este verso el poema se libera y el corazón que antes balbuceaba como un río, río de pobres, es ahora “tutto sciolto”, diluido, liberado; ese corazón será un sol. También los perros, que antes armaban la escena junto al patrón cazando un animal (y el animal es siempre lo “otro”, lo más alejado de lo humano, de la cultura; por ende, el animal señala al pobre en la perspectiva burguesa), son ahora perros de oro con los cuales “noi giocheremo”. Un nosotros, una comunidad que, en principio, está dada por la unión virtuosa de poeta y pobre.

PASCOLI - PASOLINI

Poeta y muchacho pobre eran en *Dov'è la mia patria* uno y el mismo cuerpo, la misma voz. Del cuerpo sufriente del muchacho salían las palabras poéticas en friulano. En *Tal còur di un frut* ya no será así. El libro, desde el título, busca otra posición respecto a la tradición literaria. *Tal còur di un frut*, *Nel cuore di un fanciullo*, se instala en el centro, en el corazón de una problemática estética retomada por Pasolini a través de Pascoli: ¿quién es el poeta?

Giovanni Pascoli (1855- 1912) había sido el poeta elegido por Pasolini para escribir la tesis que le permitiría recibirse en la Universidad de Bologna. Pero, además, en 1952 Pasolini había publicado una antología

titulada *Poesía dialettale del Novecento*, con su introducción y con las traducciones a pie de página realizadas junto a Marco Dell' Arco. En este texto, vuelto a publicar en 1960 junto a otros y cuyo título será *Passione e ideologia*, el autor observa que en la poesía dialectal se encuentra la herencia de la poesía romántica y verista reelaborada de acuerdo con la realidad histórica y social de las distintas regiones. Sin embargo, la aparición de Pascoli, dice, crea un movimiento compacto que se irradia regularmente hasta el período "vociano",⁶ cuando la mezcla con la poesía crepuscular⁷ y las influencias de la poesía europea, unidas a las reacciones de la Ronda⁸ y de Croce,

⁶ Por período "vociano" se entiende el período que va desde 1908 hasta 1916, cuando la revista *La Voce*, de la que el período toma su nombre, deja de editarse. Publicada en Firenze se mueve sobre dos frentes: sobre el frente de la cultura definiendo una profunda renovación literaria y de la producción artística, y sobre el frente social incita a la construcción de una nueva realidad político-social. Según ellos, el nuevo literato, distinto del literato puramente esteticista, podrá nacer solo si operase con una relación de osmosis en un contexto civil y político distinto. En las premisas por ellos expresadas se nota claramente la polémica contra D' Annunzio y contra Giolitti que con su política de transformismo empobrecía Italia.

⁷ La primera vez que se usó el término "poesía crepuscular" fue en 1910 en el diario *La Stampa*, para hablar de las líricas de Marino Moretti, Fausto María Martín y Carlos Chiaves. La metáfora del crepúsculo indicaba una situación de ocaso en la que predominaban las tonalidades tenues de aquellos poetas que no tenían emociones particulares para cantar si no su vaga melancolía. De allí el término crepuscular pasó a definir un grupo de poetas que, si bien no conformaban una verdadera escuela, estaban de acuerdo en las elecciones temáticas y lingüísticas, más que nada rechazaban cualquier forma de poesía heroica o sublime. Según algunos críticos el término indica el final de una ideal parábola de la poesía italiana: luego de la mañana (Dante, Petrarca, Boccaccio), el mediodía (Boiardo, Ariosto, Tasso), la tarde temprana (Goldoni, Parini, Alfieri) y la tarde (Foscolo, Manzini, Leopardi), viene el largo crepúsculo.

⁸ *La Ronda* fue una revista literaria que se publicó en Roma entre el 1919 y 1923. Uno de sus principales editores fue Vincenzo Cardarelli que definió para la revista un programa anticxperimental y antivanguardista solicitando el retorno a la tradición a través de la poesía de Leopardi, y de una poética del fragmento dado que la novela era considerada género de consumo y la poesía había agotado sus potencialidades estilísticas. En el número 1 de *La Ronda*, que aparecerá en abril de 1919, en "Prologo in tre parti" Cardarelli marca tres puntos fundamentales: simpatía y preferencia por el pasado, el culto de los clásicos: leer y escribir elegante no en sentido formal sino como lucida y leopardiana transparencia del sentir del alma; y, por último, una sincera fidelidad con la tradición italiana sin perder de vista las literaturas europeas del momento. Los futuristas y el futurismo de Marinetti son atacados violentamente y denominados "destrutores literarios", además de inaugurarse una polémica contra los intelectuales comprometidos. En la primera rubrica *Rondesca* de mayo 1919 se proclama la necesidad

“detendrán en el plano más alto del gusto literario esta influencia, que continuará entonces subterráneamente, y justamente en aquellas zonas, que, como es natural, se encuentran respecto de la misma retrasadas y en los márgenes, o sea las zonas dialectales” (Pasolini 1952: 850). Pasolini insiste sobre la importancia de la influencia pascoliniana en todos los dialectos que, justamente por su retraso respecto del centro, pueden continuar con las indicaciones de plurilingüismo y de rebelión antiliteraria. Lengua-Tradición y dialecto, centro y periferia, constituirán las categorías a partir de las cuales se podrá entender la historia poética del siglo.

En este contexto de su producción aparece *Nel cuore di un fanciullo*, según su misma traducción del friulano, y, podríamos decir, se presenta como una “lectura” en poesía de la tesis de Pascoli sobre la creación poética y el poeta elaborada en el texto “Il fanciullino”. Y si el título no bastara para filiarlo a Pascoli, está el primer poema de la primera serie (“Ciasarsa”) que se llama “La domenica Uliva”,⁹ que reenvía a un poema de *Myricae*, de Pascoli, en la sección “In campagna”, titulado “La domenica dell’ ulivo”.

IL FANCIULLINO

El texto de Pascoli empieza así: “Hay dentro de nosotros un muchachito [...] Cuando su edad es todavía temprana, él confunde su voz con la nuestra [...] pero cuando nosotros crecemos, y él queda pequeño; nosotros encendemos en los ojos un nuevo desear, y él mantiene fija su antigua y serena maravilla”. El muchachito¹⁰ que está dentro de nosotros tiene su voz, una voz que nos habita y que no envejece así como no adquiere instrumentos complejos para ver y decir las cosas, es simple y

absoluta de la independencia del arte de la política. dado que el arte “è libera, inutile, inefficace e indistruttibile. Non può pretendere d’essere considerata, rispettata e remunerata, né dai conservatori, né dai rivoluzionari”. Así también acusan a Pascoli de ser el responsable de la decadencia de la literatura contemporánea y en octubre de 1919 abren un referéndum sobre su figura que concluirá en enero de 1920.

⁹ Este poema, con algunas diferencias, había sido publicado en el primer libro *Poesie a Casarsa*, en 1942.

¹⁰ Preferimos traducir “fanciullo” como “muchacho” y no como “niño”, ya que “niño” nos parece que se ciñe más a la primera infancia mientras que “fanciullo” se refiere a chicos de hasta doce años.

sincero, ilumina la cosa mientras los otros la encandilan. Es el Adán que le pone nombre a todo lo que ve y siente y que habita en todos, aunque no todos lo oigan. El poeta lo oye. El poeta es aquel que mediante el estudio recupera su infancia porque la poesía está a su alrededor en aquello que “otros solían desprestigiar” o silenciar o simplemente dejar de lado para no perder tiempo. “La poesía consiste nella visione d’ un particolare inavvertito, fuori e dentro di noi”.¹¹ dirá Pascoli (1897), y el poeta no lo inventa sino que lo descubre: “veder nuovo e veder da antico, e dire ciò che non s’è mai detto e dirlo come sempre si è detto e si dirà!” (1897).¹²

Este muchachito es el huésped del yo, es el que le habla al yo y lo constituye poeta. En el libro, Pascoli incluye dos poemas, en uno de ellos el tema del muchachito huésped se ve más claro:

VII. IL FANCIULLO

A te né le gemme né gli ori
fornisco, o dolce ospite: è vero;
ma fo che ti bastino i fiori
che cogli nel verde sentiero,
nel muro, su le umide crepe,
su l’ispida siepe.
(1897)

El poeta no puede ofrecerle (“fornire” significa “proveer” en primera instancia, pero además puede significar “mostrar”) a su huésped ni piedras preciosas ni oro, sin embargo, una vez que este huésped ha recogido las flores (“cogli” es la segunda persona del verbo “cogliere” y significa “recoger”) el poeta “hace” (“fo”, primera persona del verbo “fare”) que esas flores le alcancen. ¿Cómo? Construyendo un poema. El poema sería la palabra que media entre este huésped y el yo, satisfaciendo a ambos. En este mismo poema VII, Pascoli se dirige al huésped como si fuera el poeta (“Per me tu non ari, o poeta, / né vigne sassose, né grasse / maggesi; ma dimmi se più / di vigne e maggesi s’allieta / quel cupo signore, od il passero / garrulo e tu!); esto no invalida

¹¹ “La poesía consiste en la visión de un particular inadvertido, afuera y dentro de nosotros”. La traducción es nuestra.

¹² “ver nuevo es ver como antiguo, y decir aquello que nunca ha sido dicho y decirlo como si siempre ha sido dicho y se dirá”. La traducción es nuestra.

el hecho de que el poema es el que media entre el yo y el muchacho, y el poeta es el que logra que estas dos fuerzas se equilibren para que el poema se escriba.

Quisiéramos citar, además, el texto *La hospitalidad*, en el que Derrida reflexiona sobre el tópico releendo algunos textos de la tradición griega. Desde allí se pregunta quién es el huésped y qué viene a hacer. El huésped es el extranjero que viene a preguntar por nuestros padres y a destruirlos. El extranjero es el parricida y el combate se da siempre en el discurso en los argumentos del discurso paterno:

El Extranjero trae y plantea la pregunta temible, se ve o prevé, se sabe anticipadamente cuestionado por la autoridad paterna y razonable del *logos*. La instancia paterna del *logos* se apresta a desarticularlo, a tratarlo de loco, y esto en el momento mismo en que su pregunta, la pregunta *del* extranjero, ¡solo parece objetar con la intención de recordar lo que debería de ser evidente incluso para los ciegos! (Derrida 1997: 17)

El huésped de Pascoli, el *fanciullino*, es aquel extranjero que hace parar el sujeto frente a la cosa, como dirá el autor, para verla siempre por primera vez y decirla incesantemente de otra manera, cuestionando el decir y el discurrir heredado de la poesía que lo precede. De hecho, una parte del texto Pascoli está dedicada a enfrentar a su muchachito con los otros poetas, los que buscan la gloria, los alambicados, los que buscan enredar el estilo y no ven la cosa. Además de acusarlos de imitadores, ya que exacerban el modo de ver-escribir de los poetas-muchachos de la historia, los acusa de historiógrafos de la poesía.

TAL CÒUR DE UN FRUT

El libro de Pasolini viene a reflexionar desde la periferia del dialecto (tal como vimos que reflexionaba en sus escritos) o, mejor, desde el retraso estético del dialecto (que de ninguna manera designa algo peyorativo), y desde su relación con la traducción al italiano, que él mismo hace simultáneamente, sobre la tradición poética y la voz. ¿Quién es el poeta?

Dividido en cuatro partes (“Ciasarsa”, “Tal còur di un frut”, “Suite furlana”, “Chan plor”) plantea, desde esta misma división y a partir de los mismos títulos, un cierto recorrido del yo-lírico: una primera puesta en situación, el centro del conflicto, la fiesta popular y el último lamento.

“Ciasarsa” se abre con el poema “La domenica uliva” que, con ciertas diferencias había sido publicado en *Poesie a Casarsa*, en 1942. El poema de Pascoli se llama “La domenica dell’ olivo” y detalla cómo y con qué plantas los pájaros hacen el nido recuperando el proverbio que declara: “la domenica dell’ olivo ogni uccello fa il suo nido”. El segundo domingo de la pasión de Cristo, asociado a la primavera, sería entonces aquel en que los pájaros preparan el nido, su casa, el sitio que los ha de acoger. Igual que los campesinos, ya que según las costumbres populares para el domingo de Ramos las casas deben ser limpiadas, deben ser “svecchiate” (o sea, rejuvenecidas).

“La Domenica uliva” se presenta como un diálogo entre un hijo y una madre muerta que toma las vestiduras de la muchacha que le ofrece al hijo el olivo bendito.

FIGLIO

[...]

so ben io quello che trema
nel paese senza pace.

Mia madre era fanciulla
e questo morto rombo
passava per il cuore
muto dei vecchi muri.

MADRE-FANCIULLA

È la Pascua que suona
perduta per le prode
nel cuore del sole
che splende sui nostri mali.

Le croci si ricoprono
di gemme, l’ aria è un canto.
per i campi i campanili
cantano il giorno santo.

FIGLIO

Io non so di croci!
Perduto nella mia voce
sento solo la mia voce
canto la mia voce.
(1953:177)

“Frut” en friulano no solo quiere decir “muchacho” sino también “hijo”. Este hijo y muchacho no escucha el canto que la pascua y el aire de primavera emiten. La pascua es un “ruido muerto que atraviesa el corazón mudo de las viejas paredes”, no hay ningún festejo de primavera o rito alguno que se oiga o se celebre. No hay quien “limpie”. prepare y rejuvenezca las casas, solo quedan paredes viejas y allí habrá de alojarse. El yo lírico solamente oye y canta su propia voz. ella es entonces su nido y en ella, por otra parte, está perdido, perdido como aquel que ha perdido sus padres, la casa de sus padres y está solo en el país. “Paese” quiere decir, en italiano, “territorio”, “tierra”, “región”, pero también “estado”, “nación” o “patria”, y patria es la tierra de los padres que son también padres literarios. Los padres que habitan entre “viejas paredes”. Esta voz, solitaria y embriagada de sí misma. entonces. no se detiene bajo el cielo, ni se pierde con el viento: pero “todas las tardes / la escucho que muere / por viejas paredes / y praderas oscuras”. Esta eterna voz que el yo “suspira” ni siquiera sale del cuerpo como grito, sino que se canta y se suspira. casi como al límite de la vida, muere cada tarde en la casa vieja, choca con las paredes de esta casa de los padres ¿será la casa de la lengua y de la tradición?

MADRE (nel cielo)
Figlio, la tua voce non basta
a farti come i padri:
le loro parole chiare
ti vivono nel petto.

Sono parole morte
di allegrezza e di preghiera
figlio, cantale con me,
cantale pel tuo bene.
(1953: 180)

La posesión de esta voz sola. de este nido propio sin padres, de este *Frut* que es el hijo, no basta para volverlo como los padres literarios, aquellos que ya ocupan el centro. Aunque las palabras de estos ya sean palabras muertas. pareciera no haber cómo no perder las otras, las del yo. cómo no dejarlas morir cada noche. Muertas también están las palabras de los padres pero el poema dice que encerradas en el pecho del poeta, o sea presentes en su yo (¿ese será su hogar?), son parte de él. Muertas;

pero se dice que fueron palabras de alegría y la madre lo exhorta a decirías por su bien. ¿Cuál es su bien? ¿Qué palabras de los padres repetir? ¿Qué madre lo exhorta a repetirías? ¿Será la madre lengua o la lengua de la tradición poética que siente que el Hijo, el domingo de Ramos, el segundo domingo de la pasión del Hijo de Dios, reniega del padre, del padre todopoderoso y escapa a sus alcances, rehúye de sus palabras de alegría como de aquella alegría que Pascoli le había dado al dialecto inyectando en él la novedad?

Y entonces, en la traducción que Pasolini hace de su poema él mismo incluye algunas de esas mismas palabras que lo ligan a los padres, a la tradición y sobre todo una vez más a Pascoli. ¿Por qué las incluye? Son palabras que se alejan de la simpleza del dialecto friulano, como por ejemplo “rombo” por “sunsúr” que el diccionario friulano define como “rumore, sussurro, fragore”, y que certeramente él habría podido traducir por “rumore”, un ruido, y sin embargo elige una palabra que nos reenvía a la lírica pascoliana; o “prode” por “orillas del río”, cuando el friulano dice “rivaj”, tan cercano a “riva”. Palabras estas que remiten a los lectores a *Miryace*, a la descripción del campo pascoliano sin dejar de estar atravesado por Leopardi (otro de los poetas más admirado por Pasolini). Palabras que no están en la poesía en friulano cuyo lenguaje, podríamos decir, es huérfano.¹³ Y sin embargo las incluye en la traducción del poema casi como para terminar de cerrar el triángulo padre-madre-hijo o tradición-lengua-poeta, como a su vez había hecho Pascoli con el triángulo muchacho-yo-poeta. El poema queda, entonces, atrapado en el espacio que queda entre los tres puntos. A la vez podríamos decir que al leer la traducción, respecto del friulano uno percibe que esa palabras son las “invitadas”, las que ligan pero a la vez desligan porque con su sola presencia hacen que nosotros preguntemos por la herencia, por su alcance, por los padres y, justamente por eso, por el lugar del hijo-poeta, por el parricidio y por el lugar del poema.

En la poesía se recita un “padre nuestro” invertido, podríamos decir, porque el padre es un padre lejano cuyo nombre ha caído sobre nuestro labio, no sobre nuestros labios (*no le nostre labbra sino il nostro labbro*), uno solo no dos, por ende no puede ser pronunciado, dado que solo usado en

¹³ Recordemos que en sus reflexiones sobre el dialecto en *Stroligut di ca da l'aga*, Pasolini reconocía esta cualidad de huérfano del friulano y se proponía construir para este una tradición que lo emparentara con el provenzal y las otras lenguas romance.

plural remite al órgano del habla,¹⁴ como si su caída hubiera herido una parte de la boca del poeta quien dirá “io sono di carne, / carne di fanciullo”. Materializándose en carne, en un cuerpo de carne, se reconoce, nos parece, en la imagen del pecador. En el pecador que busca sus palabras entre tantas, en aquel que busca definir el espacio de su poética. En el pecador que entre el friulano huérfano de tradición y el italiano connotado por los padres busca su lengua y en esa mezcla consiste su pecado.

En el poema que le sigue a “La domenica uliva”, titulado “A una bambina” dice:

[...]

Tu sei una rosa
che vive e non parla.

Ma quando nel petto
ti nacerà una voce,
porterai muta
anche tu la mia croce.

[...]

Muta nella casa
con le parole strette
nel cuore ormai perduto
per un sentiero di silenzio.
(1953: 183)

La muchacha a la que el yo-lírico se dirige vive y no habla pero, y allí enfocamos nuestra atención, cuando en ella nacerá una voz, ella llevará muda la cruz del yo que ahora le habla, o sea la cruz del poeta. Llevar la “cruz” sugiere llevar un sufrimiento, un tormento y el tormento

¹⁴ “Labbro: Definizione ant. o poet. labro, s. m. [pl. *le labbra*] 1) ciascuna delle due pieghe muscolo-membranose che costituiscono la parte anteriore della bocca e ne circoscrivono l’apertura: *il labbro superiore, inferiore; labbra sottili, carnose, pallide; una ferita al labbro | leccarsi le labbra, (fig.)* in riferimento a un cibo squisito o a qualcosa di molto allettante. DIM. *labbretto, labbrino, labbruccio* ACCR. *labbrone* .2) *pl.* la bocca come organo della parola: *non ho mai sentito una bugia dalle sue labbra: le parole gli morirono sulle labbra | pendere dalle labbra di qualcuno, (fig.)* ascoltarlo con grande attenzione | *a fior di labbra*, a voce bassissima, con parole appena accennate | *mordersi le labbra, (fig.)* trattenersi per evitare di dire parole dettate dall’istinto o pentirsi per aver parlato incautamente | *morire col nome di qualcuno sulle labbra*, invocarlo nell’ultimo istante di vita”. (*I grande dizionari garzanti*, Milano, Garzanti, 1998)

de “su” cruz es la mudez. ¿Por qué al nacer la voz carga con la mudez? La voz sola no basta para dar vía libre a esas palabras que han quedado apretadas en el corazón que a su vez se ha perdido en el silencio. En su ensayo “Vocación y voz”, Giorgio Agamben dice:

Y si la voz es —según una antigua tradición que define el lenguaje humano como *phoné énarthros*, voz articulada— el lugar en el que ocurre esta articulación entre el viviente y el lenguaje, entonces lo que está en cuestión en la *Stimmung*, lo que se representa en las pasiones, es —podríamos decir— la *in-vocación* del lenguaje, en el doble sentido de *situación en una voz* y de *llamada*, de vocación histórica que el lenguaje le dirige al hombre. El hombre tiene *Stimmung*, está apasionado y angustiado, porque se tiene, *sin tener una voz*, en el lugar del lenguaje. Él está en la apertura del ser y del lenguaje sin voz alguna, sin ninguna naturaleza: él está arrojado y abandonado en esta apertura y a partir de este abandono debe hacer su mundo: del lenguaje, la propia voz. (2007: 109)

El yo del poeta de *Tal còur di un frut*, siguiendo el razonamiento que acabamos de citar, busca una voz que pueda hacerlo salir de la mudez de la vocación histórica del lenguaje. Pero esta mudez ya no es solo del italiano. A partir de este libro, podríamos decir que la mudez es también del dialecto. Salir entonces de esta mudez de la lengua que viene de otro lado, de los padres, de otras casas, y que nunca será de quien la habla. Antes, esa voz hallaba en la lengua friulana su territorio virgen, adánico; ahora, en cambio, lo busca en el cruce del friulano y el italiano. En el cruce entre la tradición poética y la innovación lingüística.

El muchacho-poeta de *Dov'è la mia patria*, esa comunidad virtuosa que quería participar de la fiesta de la nueva patria-lengua, ya no está aquí. En la segunda parte del libro, que justamente se titula “*Tal còur di un frut*”, en el poema que además lleva ese título, aparece el grito de muerte del muchacho que llega zumbando y es acogido por un corazón. Veamos el poema:

I

(NEL CUORE DI UN FANCIULLO)

“Gli ontani gialli rilucono
--grida un fanciullo
andando a casa—

gli ontani gialli rilucono!”.
Giunge il grido
nel cuore ronzando.

“Ahi, madre, muoio”,
e si ferma a battere
la falce gridando.
(1953: 195)

¿A quién le pertenece ese corazón al cual el grito llega? Dos podrían ser los modos de reordenar sintácticamente este verso: el grito zumbando llega al corazón (y lo perfora dado que *giungere nel cuore* es llegar al punto más íntimo, o más significativo, de un cuerpo o un sistema) o, visto que “ronzare” puede significar también “girar alrededor de un lugar”, el grito le llega al corazón que gira alrededor de otro. El muchacho muere y el poeta escucha su grito, ya no es él, ya no tiene un muchacho dentro, parafraseando a Pascoli, no son uno y el mismo, el muchacho pierde su voz, el poeta, pero el poeta no abandona todavía la lengua del muchacho, sino que se busca, busca su forma en la intersección del friulano y el italiano. (Pasolini se alejará de la lengua friulana para acercarse en estos años al romanesco y ya no serán dos los poemas presentes en las páginas de los libros sino que romanesco e italiano se mezclarán y se injertarán¹⁵ de manera más clara). En el corazón del muchacho y en el corazón del poeta lo que hay entonces es un grito de muerte. Por otra parte, el muchacho no sabe pero el poeta sí: ya la vista de los *ontani* es presagio de muerte, y a la vez es la visión de la resurrección, de vida después de la muerte. El *ontano*, por su propiedad de cambiar de color y por su capacidad de endurecer en el agua una vez cortado, era considerado un símbolo de la resurrección. Con ese mismo significado aparece en la *Odisea* al lado de la gruta de la ninfa Calipso (Brosse 1991: 191). Si el muchacho muere, la vida después de la muerte es para el poeta y su poesía.

Sin embargo, es en la tercera parte del libro, “Suite furlana”, donde la separación de muchacho y poeta se hace más visible porque entre ellos media un espejo, uno de un lado y el otro del otro. Debemos señalar además que la “Suite furlana” designa, según el diccionario, un tipo de danza alegre de origen popular que se baila de a una o más parejas.

¹⁵ En el ya citado artículo “La experiencia del dialecto...” hablamos de injerto.

Aquí, entonces, el muchacho y el poeta aparecen unidos y separados en y por la danza.

Suite furlana

I

Un fanciullo si guarda nello specchio,
il suo occhio gli ride nero.
Non contento guarda nel rovescio
per vedere se è un corpo quella Forma.

Ma vede solo il muro liscio
o la tela di un ragno maligno.
Scuro toma a guardare nello specchio
la sua Forma, un barlume nel vetro.

II

Io, fanciullo, guardo nello specchio
e il ricordo mi ride leggero,
il ricordo della mia vita viva
come erba in una nera riva.

Ma non contento guardo nel rovesio
Per vedere se è qualcosa a dolermi.
Un barlume, è, un barlume
È solo il bianco di un barlume...
(1953:205)

En principio, es importante prestar atención a la traducción que Pasolini hace del poema, traducción casi simultánea porque la publica junto a la versión friulana. Vemos entonces que en el original se dice “jo frut” y recién allí hay una coma, por ende el yo es muchacho en tanto “frut” funciona como adjetivo. En cambio, la versión italiana del poema nos dice “io, fanciullo,...”, con lo cual la palabra *fanciullo* entre comas se transforma o en un vocativo o en una aposición del sujeto. La traducción, entonces, desliza el sentido del verso y le hace decir al poema en italiano lo que en friulano no podía decir: son dos muchachos distintos (ya sea porque los separa la edad, el tiempo, la historia, ya sea porque los separa una vez más la lengua y la tradición) y uno llama, invoca, al

otro a recordar. A la vez que in-voca, como dice Agamben, hacia sí su propia voz. Un espejo los separa, no los refleja, no están uno en frente del otro, los dos miran del lado de atrás, del lado del revés del espejo. Quizás se busquen, pero no son uno el reflejo del otro, no son el real y el representado, son dos. El primer muchacho no tiene voz (como dijimos, esto es algo propio del libro), es dicho por otro que usa la tercera persona del singular. De este primer *fanciullo*, entonces, se dice que mira su forma preguntándose si esa forma, y el poema usa la mayúscula, es un cuerpo, o sea si tiene un aspecto reconocible, o si es otra cosa. Sin embargo no es en el revés del espejo que encuentra la respuesta, hay solo una pared lisa, “un muro liscio” casi como antes eran “vecchi muri”. Y su Forma, se nos dice, es un “barlume”, una débil luz, un “signo evanescente de algo”.

Al otro, el que dice yo, no le sonrío su ojo sino que es el recuerdo el que le sonrío, y no busca confirmar su forma sino buscar el origen del dolor que le da el recuerdo que ve en el espejo.¹⁶ (¿Será el recuerdo de ese yo y de esa forma cuando era uno con el muchachito friulano?). Entonces, la misma luz evanescente se le aparecerá. Si el espejo los separa, este halo de luz incierto, este signo evanescente los une, mientras uno, el primer muchacho-poeta friulano, siguiendo con nuestro razonamiento, busca confirmar su forma, su lengua, podríamos decir el cuerpo de esa lengua nueva en la que se aventura, el segundo, ya separado del muchacho pobre, ya solo poeta siente el dolor de esa forma incierta y débil que es solo recuerdo, el recuerdo de una vida viva pero pasada.¹⁷ El signo evanescente, la luz que los une es el poema, el espacio que se genera entre ellos, la danza que bailan. Aunque ahora, el poeta busca articular su voz en la lengua de otra manera porque ya no es solo la lengua friulana su lengua. Quizás podríamos recuperar aquí la primera afirmación que citamos en la que Pasolini hablaba de la experimentación de la inspiración. Quizás esta otra manera de buscar una voz en una lengua, recuperando otra vez las reflexiones de Agamben, esté entre la visión del muchacho y la lengua de los padres del poeta. En el cruce, en

¹⁶ Esta relación entre el yo poético y el cuerpo del joven pobre aparece estudiada en Muschietti (1996).

¹⁷ Podríamos aquí citar unos cuantos trabajos teóricos sobre Pasolini que enfatizan justamente este aspecto nostálgico y de idealización de la vida en Casarsa, como la vida en un pasado ídeal casi mítico. Sin embargo creemos que para nuestra argumentación no es importante subrayar este aspecto.

el punto de intersección, ya no en el tránsito de una y otra lengua como hemos venido argumentando en nuestros estudios sobre *Dov'è la mia patria*. ¿Quién es el poeta entonces? Ya no es aquel que, como en Pascoli, tiene un huésped adentro y de cuya mediación sale el poema, tampoco es aquel que se construye sobre el yo-pobre. Pareciera que para el autor de *Tal còur di un frut*, el poeta es quien encuentra una voz que le permita salir de la mudez del lenguaje con una voz propia en la lengua dentro de la cual se encuentra sumergido: una lengua que, parafraseando a Derrida, es la única que hablamos pero no es la nuestra (Derrida 1997: 1). El poeta mismo entonces sería el huésped.

A la constatación de la separación le sigue, según el orden de las secciones del libro, el “Chan plor” que, según afirma Pasolini, significa lamento en provenzal. El “lamento” designa en italiano una composición poética popular parecida a la elegía que, difundida más que nada en la edad media, expresa el dolor por una persona muerta. Además, la palabra “lamento” denomina un sonido, una voz o una palabra de dolor. El segundo poema de esta sección lleva ese mismo título y está compuesto por cuatro poesías.

La primera de ellas se inicia con una pregunta: “Ha avuto una madre Nardo? lo?”, la pregunta por la madre, y la constatación de haber estado siempre solos, “ma se si era sempre soli ognuno/ per conto suo, soli nella casa”, arreglándose para vivir imaginándose asesino o santo teniendo al lado una madre desconocida: “Sono vissuto in una vita di pietra”: “he vivido en una vida de piedra”, afirma el yo, agregando que ha tenido solo un traje para ir a trabajar y otro para ir de fiesta. Pero lo interesante es la preposición “in”, el haber vivido dentro una vida de piedra con todo lo que de inmovilidad y de dureza esa imagen supone. A la vez, la piedra nos lleva a la asociación con la “edad de piedra”, donde encontramos los primeros “artistas” de la historia, quienes usaban la piedra como soporte de sus pinturas, y entonces “pietra” adquiere otro valor. “Una madre de piedra”, dice el yo lírico, dura y silenciosa podríamos agregar, pero –habría que agregar – que es el soporte de las palabras presentes. “Solo una cosa ho avuto nel mondo” y enumera: el oído, el ojo, los cabellos de sol, los pantalones de fiesta. El oído es la respuesta que se da dos veces a la pregunta que también se repite dos veces, y dicho así, en singular, *l' orecchio*, nombra uno de los sentidos más importantes para los poetas, la capacidad de oír, de conocer y de prestar atención a la lengua. Es posible decir entonces que la lengua que se oye es aquí la lengua de los pescadores, de los campesinos, igualada al canto de las gaviotas, quizás la sola cosa no de piedra.

VANNA ANDREINI. El muchacho. el poeta y el huesped. Un acercamiento...

Chan plor¹⁸

II

Solo una cosa ho avuto nel mondo.
Ma che cosa? l' orecchio, l' occhio, i capelli
di sole, i calzoni di festa.

Solo una cosa, ma che cosa? l' orecchio...
sentivo i gabbiani che cantavano
le voci dei contadini, dei pescatori,

le campane e le canzonette...
Quindici anni! Vent' anni!
I vestiti di pietra, una madre di pietra:

ero solo. Mi divertivo, ridevo, ballavo.

III

Mi divertido, ridevo, ballavo...
Solo con quella cosa non di pietra,
uno dei poveri del nostro paese,

(appena nato avevo ormai un padrone).
Ma quella roba non si bruciava al sole
non marciva alla pioggia,

e i ragazzi e le giovinette sacramento
mi guardavano sorridendo
quando sono stato sui vent' anni,

pungendomi il cuore di allegria.

¹⁸ "I. Ha avuto una madre nardo? io? / ma se si era sempre soli, ognuno / per conto suo, soli nella casa, // soli nel campo, a arrangiarsi a vivere! / Io potevo essere anche un assassino / o senza dire niente diventare un santo, // mia madre potevamo alzarci una mattina / e vedere che era una donna sconosciuta. / Sono vissuto in una vita di pietra: / / con un vestito di lavoro e uno di festa."

IV

•
Padrone, tu forse non sapevi
che io ero solo in tutto il mistero
con lo stesso vestito ogni domenica.

Padrone, tu forse non potevi pensare
che io sono vissuto per venti anni
e per venti anni sono stato povero.

Padrone, a Malafiesta tutto era tuo,
e io invece non avevo niente;
avevo per me soltanto quella cosa:

perché dunque me l' hai rubata?

Una sola cosa que no era de piedra tenía este yo-pobre, entonces, y sin embargo el patrón se la ha robado, le ha robado, lo único que era de él, su capacidad de oír la lengua de los otros. El lamento, podría ser entonces por la pérdida de esa unidad que era la lengua del muchacho pobre y la voluntad del poeta de construir en esa lengua una tradición y una patria como veíamos en el análisis de *Dov'è la mia patria*. Allá, en 1949, Pasolini escribía sobre la posibilidad de que el friulano alojara la tradición literaria en sí mismo, con la intención de traducir a los grandes poetas al friulano para darle a la lengua la capacidad de construir una tradición propia. Aquí, en 1953, en *Tal còur di un frut*, en este "Chan Plor", el patrón ha separado para siempre el poeta de esa lengua oída y escrita expropiándosela; "aquella cosa" ya no es del yo-lírico. El muchacho del espejo y el yo-lírico que en este poema, en este "antes" temporal, se divertían, reían solos o solo porque eran uno, ya no están unidos. Una madre de piedra y un patrón lo dejan "solo en todo el misterio". ¿Qué sugiere este misterio? ¿Está en lugar de la palabra mundo para que nos recordemos todo aquello que desconocemos de esta vida, de estas lenguas?

Y el último poema del libro se llama "Conzèit". En italiano, "Congedo" designa la estrofa más breve respecto a las otras, y es usada a modo de conclusión de la composición poética. Y también, en teatro designa a las líneas finales en las que se explicita la moral de la obra o se solicita la benevolencia del público. Si consideramos que el libro se abre con una ficción de diálogo entre madre e hijo quizás podamos tomar este título como el prelude de las conclusiones.

- , 2007. "Vocación y voz", *La potencia del pensamiento*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- BROSSE, J., 1991. *Mitologia degli alberi*, Milano, Rizzoli.
- DERRIDA, J., 1997. *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires, Manantial.
- , 2008. *La hospitalidad*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- MUSCHIETTI, D., 1996. "La poesía de Pasolini: fra corpo e storia", *La mejor juventud*, traducción, selección y notas de Delfina Muschietti, Buenos Aires, La marca.
- PASCOLI, G., 1897. *Il fanciullino*. <http://www.readme.it/libri/>
- , 1891. *Myricae*. http://www.classicitaliani.it/pascoli/pascoli_miricae.htm
- PASOLINI, P.P., [1949] 1993. *Dov' è la mia patria*, Bestemmia, Tutte le poesie, Volume III, Milano.
- , [1953] 1993. *Talcòur di unfrut*, Bestemmia, Tutte le poesie, Volume III, Milano.
- , [1960] 1999. *Poesia dialettale del novecento*, Pasolini tutte le opere, tomo secondo Saggi sulla letteratura e sull' arte, Arnoldo Mondadori Editore, Milano.

CAOS, ORDEN Y ESCRITURA EN LOS SONETOS DE WILLIAM SHAKESPEARE

Laura Cerrato
Universidad de Buenos Aires
laura.cerrato@gmail.com

RESUMEN

El mundo de los sonetos es autorreferencial y autónomo, tanto en el sentido en que lo es un poema, como porque narra una historia con vida y reglas propias. No me refiero exclusivamente al relato del poeta que envejece, su joven amigo, y la dama oscura, sino más bien a la historia del surgimiento de un cosmos a partir de un caos, y de su consecuente recaída en el caos. Un relato en que el tiempo, Eros, el azar ciego, la entropía y, por supuesto, el lenguaje, ese gran ordenador y trasgresor al mismo tiempo, danzan su danza interminable. Los sonetos de Shakespeare son, probablemente, el mejor ejemplo y metáfora literaria del desarrollo y dinámica de un proceso modernamente explicado por la teoría del caos.

PALABRAS CLAVE : poesía – Shakespeare – caos – cosmos

ABSTRACT

The world of the Sonnets is autonomous and auto-referential, both in the sense a poem is, and because it is telling a story with a life and rules of its own. And I don't mean so much the story of the ageing poet, his young friend, and the

Filología XLI (2009) pp. 27-48

© Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso"
ISSN 0071-495 X

dark lady, but rather the story of the growth of a cosmos out of chaos, and of its plunge back into chaos. A story in which time, Eros, blind chance, entropy and, of course, language, the great ordainer and transgressor as well, dance their endless dance. Shakespeare's sonnets are probably the best instance and literary metaphor of the development and dynamics of modern chaos theory.

KEY WORDS: poetry – Shakespeare – chaos – cosmos

Los sonetos de Shakespeare, probablemente escritos durante la década de 1590, son un interesante ejemplo de la transición que Inglaterra estaba experimentando en ese momento. El paso del siglo XVI al XVII implica, entre otras cosas, el dejar atrás las estructuras del medioevo inglés, jerarquizado, ordenado y estático, en pos de un mundo pleno de interrogantes. Esto requiere la reorganización del discurso, el prestar un nuevo lenguaje a las nuevas preguntas que acucian al hombre renacentista.

Las cuestiones básicas podrían resumirse de la siguiente manera: Estamos aquí. Nuestro estar aquí ¿obedece a algún tipo de propósito o plan, dentro del programa universal del cosmos, o es simplemente aleatorio, fruto del azar? Esto implica también encontrar diferentes respuestas. O ninguna.

La cosmovisión isabelina nos transmite la imagen de un mundo cambiante y fluido. Las experiencias emergentes son de fragilidad, labilidad y precariedad, en contraste con un mundo más estable y jerarquizado que lo precedió. Una realidad de mutaciones y cambios constantes amenaza con instalar el desorden, el vacío amorfo anterior al comienzo o la creación de todo. Dice Otelo: “[. . .] when I love thee not, / Chaos is come again” (III, 3, 90-95). El caos vuelve, si ya no hay amor. Es muy significativo que Shakespeare recurriera al término *again* (el caos viene *de nuevo*), como si aludiera a un estado del que solo nos evadimos ante circunstancias excepcionales, en este caso la del amor.

El teatro de Shakespeare se refiere recurrentemente a este tema del temor a la caída en el caos, nuevamente, por parte de una Inglaterra que surge de una larga historia de guerras, usurpaciones, asesinatos regios y desestabilización.¹

¹ Para alusiones directas, ver *King Henry IV*, part iii, III, 2, 161; *Romeo and Juliet*, I, 1, 172; *Troilus and Cressida*, I, 3, 123; *Othello*, III, 3, 9; *King Lear*, IV, iii, 21 y *Venus and Adonis* I, 1020.

En realidad, todas las creaciones de la humanidad han tendido siempre a impartir un orden, una forma, una armonía al cosmos. Desde el Génesis, el hinduismo, las antiguas mitologías nórdicas, la creación ha consistido en un proceso de ordenamiento del caos original. Según Norman J. Girardot en la *Enciclopedia de las religiones*, de Mircea Eliade, “El cosmos es orden, diferenciado, diferencial y ornamental. Es el cuerpo del caos, pintado y tatuado, hermoso y especialmente agradable a los ojos que lo ven” (Eliade 1987: vol. III, 214). La religión, la ley, el arte (i.e., la creación de significado) son parte de esta cosmetología, empeñada en cubrir el caos, aunque incapaz de abolirlo totalmente.

La magia de la escritura y de la pintura es, pues, la de un afeite que disimula la muerte bajo la apariencia de lo vivo. El *fármakon* presenta y oculta a la muerte. Da buen aspecto al cadáver, lo enmascara y pinta. [...] Transforma el orden en atavío, el cosmos en cosmética. (Derrida 1968: 215)

En el mundo de Shakespeare, bajo diferentes apariencias, siempre existen los fantasmas del caos al acecho. Es por esto que ni el orden ni el caos son definitivos. Siempre es provisorio y pasible de mutaciones. Las comedias de Shakespeare son siempre intentos coherentes por restaurar el orden, el cosmos, al final. Pero ¿qué sucede antes del desenlace? Tenemos el reino del desorden y el cruce de parejas en *A Midsummer Night's Dream*, donde las identidades cambiadas crean todo tipo de malentendidos. Del mismo modo que con el travestismo en *Twelfth Night*, se genera la confusión de identidades y sexo, cuestionando así la firmeza del amor y sometiendo la individualidad a la tiranía de los impulsos descontrolados. Estas formas de desorden se emparentan con los períodos de licencia en las festividades medievales (como la del niño obispo y la fiesta de los tontos). Son una suerte de *memento* de que nuestras seguridades más arraigadas pueden sufrir en cualquier momento el embate de lo imprevisible y caótico.

Por el contrario, en sus tragedias, la restauración del orden no es siempre felizmente lograda. En *Lear*, *Macbeth*, *Hamlet* e, incluso, *Romeo and Juliet*, los crímenes suelen ser vengados pero siempre nos queda una sombra de insatisfacción en cuanto a las fuerzas que rigen el universo y han decidido esos desenlaces.

La física moderna, tanto como la literatura, se enfrenta al problema lingüístico de dar cuenta de experiencias que rehúsan la formulación.

Comparemos dos epígrafes que Fritjof Capra yuxtapone en la apertura del capítulo 3 de su libro *El Tao de la física*. El primero es de uno de los mayores estudiosos del Zen, Daisetz Teitaro Suzuki, y dice así: “La contradicción, tan desconcertante para el pensamiento corriente, surge del hecho de que debemos utilizar el lenguaje para comunicar nuestra experiencia subjetiva que, en su naturaleza verdadera, trasciende la lingüística” (Capra 1975:57). El otro es del físico teórico Werner Heisenberg: “Aquí los problemas del lenguaje son verdaderamente serios. Deseamos hablar de la estructura de los átomos [...] pero no podemos hacerlo en el lenguaje corriente” (Ib.).

El pensamiento paradójico que caracteriza a la poesía desde Heráclito se hace evidente en la nueva física, a partir de la teoría de los *quanta* (estructura de los átomos) y la de la doble naturaleza de la luz (ondulatoria y corpuscular).

El asombro del poeta ante la naturaleza contradictoria y elusiva de la realidad, su incapacidad para reducirla a las dimensiones del lenguaje corriente, sus búsquedas de otros lenguajes que suplan, por lo menos en parte, esas deficiencias, hacen presa también del científico. Privado de las seguridades de una ciencia mecanicista cuestionada, debe enfrentarse a los enigmas que plantean lo infinitamente pequeño (el mundo infra-microscópico) y lo infinitamente grande (el mundo ultra telescópico). Así evocaba Heisenberg esta experiencia:

Me acuerdo de las discusiones con [Niels] Bohr, que se prolongaban hasta tarde en la noche sin que encontráramos salida alguna, y cuando al final yo salía solo a pasearme por el parque, me repetía incansablemente esta pregunta: ¿Es posible que la naturaleza sea tan absurda como nos parece en las experimentaciones atómicas? (Capra 1975:62)

El lenguaje científico se vuelve metafórico de una manera mucho más acentuada de lo que lo había sido hasta ahora.

Los instrumentos delicados y complicados de la física moderna experimental penetran profundamente [...] en las regiones de la naturaleza más alejadas de nuestro entorno macroscópico y vuelven ese mundo accesible a nuestros sentidos. Sin embargo, solo pueden hacerlo a través de una cadena de procesos que culminan, por ejemplo, en el clic audible de un contador Geiger, o en el punto oscuro de un cliché fotográfico. Lo que vemos o escuchamos no es nunca el fenómeno estudiado en sí, sino siempre sus consecuencias. El mundo atómico y subatómico

se mantienen siempre más allá de nuestra percepción sensorial. (Capra, 1975: 62-3)

El punto oscuro o el clic del Geiger son el término—único accesible para nosotros— de una metáfora que surge de lo insondable y lo revela, a la vez que mediatiza nuestra aproximación. El paralelo con el dilema del poeta es exacto. Siempre está la barrera entre lo que puede percibir o intuir y lo que sabe que hay, aunque solo se manifieste por sus consecuencias. Por lo tanto, habrá siempre un lapso o brecha entre el objeto del lenguaje y el lenguaje mismo, que toma sus imágenes del mundo sensorial. Tal como tampoco es posible ya explicar la estructura del átomo recurriendo a las bolas de billar, como en la física newtoniana.

La inadecuación de este lenguaje sensorial y lógico o mecanicista crea la necesidad de una experiencia no lógica de la realidad, la aceptación de su aspecto paradójico, acercando el lenguaje de la ciencia—en su fundamento— al lenguaje de la mística y la poesía.

Es así, entonces, que, en una breve recorrida del índice temático de un libro de física encontraremos formulaciones que acercan la ciencia a la no binariedad del lenguaje poético. Expresiones como “principio de incertidumbre” (lo taxativo y la duda reunidos), “caos determinista” (otro aparente oximoron), “fractales” (esa bella imagen plástica de un universo de discontinuidad, fragmentación e impredecibilidad), los “extraños atractores” (que “explican” lo inexplicable) y la teoría de la doble naturaleza de la luz, hasta hace poco inaceptable y, ahora, natural y necesaria. Es decir, todo lo que atenta contra el principio de contradicción y acerca el lenguaje de la física a aquella actitud poética que hacía comenzar los antiguos cuentos mallorquines con la frase “Aixo era e non era”, en lugar de la más asertiva “Había una vez”.

Parecería que la literatura y las humanidades en general (aunque estas hayan reaccionado todavía en mucho menor medida), estuvieran en deuda con la nueva ciencia. Y no solo porque ésta ha venido a confirmar desde el campo tradicionalmente considerado “riguroso” las intuiciones que siempre estuvieron en la base del pensamiento humanista. Sino porque también esta actitud de la ciencia parece un llamado de atención para que la literatura (y las humanidades) se redescubran a sí mismas, reivindicando lo que siempre les ha sido propio y no se camuflen o travistan con ropajes prestados, provenientes de otras disciplinas tenidas como más prestigiosas, haciéndose pasar por lo que no son o buscando en sistematizaciones, siempre provisorias y

coyunturales, un reconocimiento que les perdone la vida y les permita seguir existiendo.

La nueva ciencia es consciente de que toda imagen o descripción del mundo es ante todo lenguaje, con todos sus problemas, falencias y provisoriedad. Es consciente de que el ojo del observador modifica el fenómeno observado, como también lo señala Tom Stoppard en su comedia *Hapgood*, tomando una idea de la física cuántica. Las teorías de Heisenberg o de De Broglie, así como las teorías del caos y de los fractales, se convierten en bellas imágenes del asombro y el desconcierto del ser humano frente a las experiencias límite o abismales del misterio, que son las mismas para la ciencia y la poesía y resuenan con los ecos de la crucial pregunta de Heidegger: “¿Por qué hay más bien algo y no, nada?”.

En Shakespeare, la percepción del caos, como algo que indefectible y amenazadoramente alcanzará al ser humano y a los reinos, se tematiza en la mayor parte de sus obras. Pero, más allá de la tematización de estas preocupaciones comunes a la época, los sonetos de Shakespeare ponen de manifiesto el interés de su autor por recurrir a la dinámica particular que se establece entre orden y caos en el ámbito de la naturaleza, como eje organizador de la estructura del conjunto. Este es uno de los factores que imprime a sus sonetos esa cualidad dramática que tanto se ha ponderado. La escenificación de fuerzas antagónicas, constantemente en lucha por prevalecer pero que no pueden prescindir una de otra, reproducen muy fielmente la dialéctica orden/caos, tal como es caracterizada por la física cuántica.

Shakespeare esto ya lo sabía, a pesar de no ser científico. O, tal vez, por ello mismo. Su universo está poblado de seres que encarnan, opuesta y simultáneamente, tendencias hacia la disolución y la organización, la vida y la muerte, el amor y el odio. La interacción entre el poeta que se siente envejecer, su joven amigo y la dama oscura han concitado el interés de los críticos y biógrafos, sin reparar que, más allá de las referencias personales o una presentación dramática de una situación siempre atrayente, esta dialéctica constituye su motor y principio de composición. Y podríamos agregar, incluso, que ella señala hacia un tema oculto que constituiría el verdadero objetivo de su escritura. Si, como mucho se ha dicho, el tema último de los sonetos es el tiempo devorador, este no estaría completo sin las evidencias que surgen de que las fuerzas destructoras están en continua generación de sus contrarias, las fuerzas que justifican la existencia misma de las primeras.

Por ello, no se trata simplemente de una "puesta teatral" de una compleja historia de amor. Su sonetos, en el fondo, escenifican otro tipo de drama, un relato en que Eros, el tiempo, el ciego azar, la entropía y, sobre todo, el lenguaje, ese gran ordenador y trasgresor a la vez, están involucrados en una danza incesante.

En los sonetos, esta tensión entre orden y caos está representada de diferentes formas. El tiempo es, evidentemente, el gran protagonista. La mayor parte de los poemas tratan acerca de la fugacidad de la vida y la meditación sobre la muerte y la destrucción de lo viviente. Sin embargo, no se siguen aquí las pautas piadosas del medioevo, que llevan a la experiencia de la inanidad de todo lo humano, en tanto engañoso y provisorio. Ni a la celebración pagana del *hic et nunc*. Si la reflexión sobre la muerte en sus líneas ortodoxas es transgredida, también podemos decir que lo es el esquema formal que el poeta elige, el de las series de sonetos amorios, tan propios del renacimiento, a la manera de Sidney, Spenser o Daniel. Ni siquiera podemos decir que son primordialmente sonetos de amor, como los ciclos de los nombrados. El amor es tan solo otra de las fuerzas destinadas a ser destruida por el tiempo, tal como lo son la belleza, la juventud y el talento. El amor termina ante la muerte, la traición o la vejez. El tema que subyace a todo ello es el de la impermanencia, ante la utopía humana, continuamente renovada, de la permanencia. Es decir, la confrontación eterna entre caos y cosmos, entre las fuerzas disruptivas y los factores ordenadores que generan estas utopías de la estabilidad y la continuidad.

¿No sería, entonces, posible que la estructura de este ciclo de sonetos estuviera reproduciendo la cosmovisión de una época para la que la interacción entre caos y cosmos, orden y desorden, era la metáfora primordial? Toda la obra de Shakespeare, sus poemas, sus tragedias y piezas históricas están atravesadas por la eterna lucha entre orden y desorden, fuerzas que han regido al universo desde los comienzos de los tiempos, tal como se describe en el Génesis y en la *Teogonía* de Hesíodo:

En primer lugar existió el Caos. Después Gea la de amplio pecho, sede siempre segura de todos los inmortales que habitan la nevada cumbre del Olimpo. En el fondo de Gea de anchos caminos existió el tenebroso Tártaro. Por último, Eros, el más hermoso entre los dioses inmortales, que afloja los miembros y cautiva de todos los dioses y todos los hombres el corazón y la sensata voluntad en sus pechos. Del Caos surgieron Erebo y la negra Nix. De Nix a su vez nacieron el Éter y Hemera,

a los que alumbró preñada en contacto amoroso con Erebo. Gea alumbró primero al estrellado Urano con sus mismas proporciones, para que la contuviera por todas partes y poder ser así sede siempre segura para los felices dioses. También dio a luz a los grandes Ourea, deliciosa morada de diosas, las Ninfas que habitan en los boscosos montes. Ella igualmente parió al estéril piélago de agitadas olas, el Ponto, sin mediar el grato comercio. (l. 116-138)

El caos, como vacío y amorfo, genera todo lo existente, todas las formas. Esta asociación se encuentra también en muchas teorías de la creación, como el hinduismo, donde el mundo surge del dios Brahma, quien, por medio del deseo, puebla su propia mente sin deseos, en un momento de distracción (Zimmer 1997). Análogamente, Lao Tse, en el *Tao Tê King*, se refiere al no-hacer que todo lo hace.² Y el budismo Zen ubica en el vacío o el no-ser el origen de todo lo que es. Modernamente, Prigogyne (1994) y otros repiten esto al desarrollar su teoría del caos.

Por otra parte, el cosmos u orden, en su equilibrio inestable, nos está llevando continuamente hasta el borde mismo de ese caos al que intenta controlar. La ciencia moderna fundamenta esto con las leyes de entropía, el principio de incertidumbre o la teoría de los atractores extraños. Los fractales mismos son una ilustración de cómo cada principio tiende necesariamente a transmutarse en su contrario, y viceversa.

La palabra caos, aunque derivada del griego, está también conectada con la palabra *gap* (hendidura, fisura) y *gape* (hendidura, bostezo), que en el antiguo Norse se decía *gina* (también raíz de *begin*, en inglés), el origen, la génesis de todo.³ Caos, a través de Eros, puebla el universo, como una más aceptable versión del vacío primordial. De la misma manera, Shakespeare puebla su propio sentido de vacío con sus historias de amor que justifican, y al mismo tiempo son justificadas por, su poesía. Pero el caos está siempre allí, presto a reconquistar el terreno temporariamente usurpado.

En los sonetos, la experiencia del amor—sea este el amor-pasión, el amor abandonado, el amor traicionado— está contenido por la experiencia de la escritura, que crece gradualmente de una necesidad interior.

En su búsqueda de un antídoto a esta destrucción, Shakespeare se adelanta a la ciencia en su exposición de la teoría. El devenir del

² “No hay cosa que el no-hacer no haga” (XLVIII, 5. p.121).

³ Al respecto, consultar: Skeat (1993:76) y <http://www.etymonline.com/index.php>

orden en caos, y viceversa, se muestra continuamente en los sonetos: el eseándalo de la muerte, el tiempo devastador (la entropía) devienen, en última instancia, en generación de escritura que, a su vez, llevará en sí el germen de otros desórdenes como la debilidad del poeta, la duda en el valor de su verso, la amenaza de poetas rivales, etc.

Con este propósito, Shakespeare comienza por imaginar un proceso de reproducción en su sentido más mimético: el sueño del hombre de crear a un ser a su imagen y semejanza. Primero, el poeta, en su anhelo por preservar la belleza del amado, apela a lo que él considera la causa de esa belleza: la biología y la naturaleza. Estas fuerzas intentan mantener el equilibrio cósmico mediante esa belleza, en contra de la actitud del joven que desestima la necesidad de hacerla perdurar. El primer ruego, entonces, es para que su amante realice una copia, una reproducción de esa belleza, para evitar su pérdida. (Sonetos 3, 4, 12).

1.

From fairest creatures we desire increase,
that thereby beauty's rose might never die,
but as the ripener should by time decease,
his tender heir might bear his memory:
but thou, contracted to thine own bright eyes,
feed'st thy light'st flame with self-substantial fuel,
making a famine where abundance lies,
thyself thy foe, to thy sweet self too cruel.
Thou that art now the world's fresh ornament
and only herald to the gaudy spring,
within thine own bud buriest thy content
and, tender churl, makest waste in niggarding.
Pity the world, or else this glutton be,
to eat the world's due, by the grave and thee.

[Deseamos que se acrecienten las criaturas más bellas, / para que la belleza de la rosa nunca muera. / pues si la más madura morirá con el tiempo, / que su tierno heredero mantenga su memoria. Pero tú, dedicado a tus brillantes ojos, / alimentas la llama de su luz con tu propia sustancial combustible, / creando una hambruna donde existía la abundancia. Tu propio enemigo y demasiado cruel contigo mismo. / Tú, que eres ahora el fresco ornamento del mundo y único heraldo de la fastuosa primavera, / en tu propio capullo entierras tu contenido y, / tierno avaro, derrochas

por tu propia mezquindad. // Compadecce al mundo o, si no, sé ese glotón / que come lo que al mundo se le debe por la tumba y por ti.]⁴

Esta belleza se entierra “en su propio capullo” porque el joven se niega la posibilidad de trascender en un hijo. Las imágenes alusivas a la devastación por la mano del tiempo y la reproducción que puede rescatar la belleza se suceden:

2.

When forty winters shall beseige thy brow,
and dig deep trenches in thy beauty's field,
thy youth's proud livery, so gazed on now,
will be a tatter'd weed, of small worth held:

[...]

How much more praise deserved thy beauty's use,
if thou couldst answer 'This fair child of mine
shall sum my count and make my old excuse,'
proving his beauty by succession thine!
This were to be new made when thou art old,
and see thy blood warm when thou feel'st it cold.

[Cuando asedien tu frente cuarenta inviernos y caven profundas trincheras en el campo de tu hermosura, el aliño orgulloso de tu juventud, tan admirado al presente, no será sino un vestido hecho jirones tenido en poca estima. [...]; ¡Cuánto mayor elogio merecería el uso que hubieras hecho de tu hermosura, si pudieses contestar: “Este bello infante, de mí nacido, resumirá mi cuenta y excusará mi vejez”, probando que su belleza te pertenece por sucesión! Esto sería rejuvenecer en tu ancianidad y ver bullir tu sangre cuando la sintieras helada.]

De este modo, no solo sus perfecciones perdurarían, sino que serán la mejor prueba de existencia de lo que el tiempo habrá aniquilado.

3.

Now is the time that face should form another;

⁴ Mi traducción. Los sonetos siguientes serán citados en la versión de Luis Astrana Marín.

[que ya es tiempo de que esta imagen produzca otra forma:]

[...]

Or who is he so fond will be the tomb
of his self-love, to stop posterity?

[...]

Die single, and thine image dies with thee.

[¿O quién hay tan insensato que quiera servir de tumba a su propio amor, para detener la posteridad? [. . .] Pero si vives para que no se te recuerde, muere soltero, y tu imagen morirá contigo.]

El narcisismo del joven que se aferra a su belleza y mezquina al mundo su continuidad implica, para el poeta, una forma de autodestrucción. En consecuencia, Shakespeare relaciona el tema de la esterilidad con el de la usura, utilizando la terminología financiera correspondiente, e instándolo a no caer en un comercio solipsista, que hará de los gusanos sus únicos herederos:

4.

Unthrifty loveliness, *why dost thou spend*
upon thyself thy beauty's legacy?
Nature's *bequest* gives nothing but doth *lend*,
and being frank she lends to those are free.
Then, beauteous niggard, why dost thou abuse
the bounteous largess given thee to give?
Profitless *usurer*, why dost thou use
so great a sum of sums, yet canst not live?
For having *traffic* with thyself alone,
thou of thyself thy sweet self dost deceive.
Then how, when nature calls thee to be gone,
what acceptable *audit* canst thou leave?
Thy unused beauty must be tomb'd with thee,
*which, used, lives th' executor to be.*⁵

⁵ En este y otros casos el énfasis me pertenece.

[Malgastador de encantos. ¿por qué derrochas en ti solo la herencia de tus atractivos? La Naturaleza no instituye legado alguno, sino que presta, y, como es liberal, anticipa a los dadivosos. Entonces, bello avaro, ¿por qué abusas de las generosas larguezas que te han transmitido para que las transmitas? Usurero sin ganancias, ¿por qué empleas tan gran suma de sumas, para, sin embargo, no lograr vivir? Pues que solo tienes comercio contigo mismo, tú mismo engañas a tu dulce persona. Ahora bien, cuando la Naturaleza te llame a hacer entrega del espíritu, ¿qué cuenta satisfactoria podrás rendir? Tu no empleada hermosura quedará enterrada contigo, que de haber hecho uso de ella, viviría para ser tu testamentario.]

Es notable el uso que Shakespeare hace de términos legales y financieros (legado, donación, préstamo, usura, tráfico, auditoría, albacea). Este es un recurso que también se reitera en su teatro y no se limita al vocabulario relativamente familiar a una era mercantilista, sino que se extiende a otros menos corrientes, como, por ejemplo, al de la locura y los conjuros mágicos en *King Lear* o *Macbeth*. Es como si el dinero y el comercio otorgaran legalidad y reconocimiento a esta transacción destinada a obtener más vida, o más tiempo, tal como en el caso de una fianza. El mismo concepto era ampliado por la misma época en *The Merchant of Venice*. Más adelante, volvemos a leer:

6.

Then let not winter's ragged hand deface
in thee thy summer, ere thou be distill'd:
make sweet some vial; treasure thou some place
with beauty's treasure, ere it be self-kill'd.
That use is not forbidden usury,
which happies those that pay the willing loan;
that's for thyself to breed another thee,
or ten times happier, be it ten for one;
ten times thyself were happier than thou art,
if ten of thine ten times refigured thee:
then what could death do, if thou shouldst depart,
leaving thee living in posterity?
Be not self-will'd, for thou art much too fair
to be death's conquest and make worms thine heir.

[No permitas, pues, que la mano rugosa del invierno desflora en ti el estío, sin destilar tu savia; perfuma algún frasco; atesora algún lugar con el tesoro de tu hermosura, antes que desaparezca.

Que no es práctica de usura prohibida la de pagar voluntariamente un interés que nos hace felices: eso es para ti procrear un semejante; y diez veces dichoso si engendraras diez por uno;

Y aun diez veces más dichoso si diez veces más hijos tuyos te reprodujeran. ¿Qué podría entonces contigo la muerte, si tú, al partir, te sobrevivías en la posteridad?

No seas obstinado contra ti mismo, pues eres infinitamente hermoso para servir de conquista a la muerte y hacer de los gusanos tus herederos.]

Este llamamiento a la reproducción a través de la progenitura o paternidad nos lleva a preguntarnos en qué medida la búsqueda de la “copia” no presenta igualmente los riesgos de todo fractal, donde la iteración reproduce, pero también desvía o deforma, el modelo original. Tal vez se deba a esto, además que a la indiferencia del joven por perpetuarse, que el poeta expresará su deseo de inmortalizar su nombre mediante la poesía (15, 19). Deseo bastante extraño por parte del poeta que escribió en *Romeo and Juliet*: “What’s in a name? That which we call a rose / By any other name would smell as sweet” (II, ii, 1-2).

15.

When I consider every thing that grows
holds in perfection but a little moment,
that this huge stage presenteth nought but shows
whereon the stars in secret influence comment;
when I perceive that men as plants increase,
cheered and cheque’d even by the self-same sky,
vaunt in their youthful sap, at height decrease,
and wear their brave state out of memory:
then the conceit of this inconstant stay
sets you most rich in youth before my sight,
where wasteful Time debateth with Decay,
to change your day of youth to sullied night;
and all in war with Time for love of you,
as he takes from you, I engraft you new.

[Cuando considero que todo lo que crece no conserva su perfección sino un corto instante; que este inmenso escenario del mundo solo muestra espectáculos sobre los cuales las estrellas ejercen en secreto su influjo; Cuando advierto que los hombres se multiplican como las plantas, aplaudidos y rechazados por el mismo cielo; que se envanecen de su

potencia juvenil, decrecen al llegar a la cúspide y desaparecen en la memoria con su esplendor;
Entonces la idea de esta permanencia inconstante hace resplandecer todavía más a mis ojos la riqueza de vuestra mocedad, viendo al Tiempo devastador aliarse con la Decadencia, para trocar el alba de vuestra juventud en noche sombría;
Y en guerra abierta con el Tiempo, por amor a vos, a medida que él os arrebatara algo, yo os torno a renovar.]

La utilización del término *engraft* (injertar), traducido aquí, menos contundentemente, por *renovar*, habla muy claro de la aspiración del poeta a reeditar mediante la palabra una función totalmente orgánica, aunque implique la intervención de manos humanas. Este es otro de los temas recurrentes en la obra de Shakespeare: las lábiles fronteras entre la obra de la naturaleza y la intrusión humana. Nunca *Nature* debe haber asumido tantas connotaciones y matices, muchas veces contradictorios, como en *King Lear* (Danby: 1982). Es la vieja controversia entre azar y necesidad, determinismo y libre albedrío, que Shakespeare relaciona aquí con el fenómeno del lenguaje, visto como un instrumento del hombre, pero con aspiraciones a la creación de vida, en sentido casi literal.

Sin embargo, al igual que en la dinámica de cosmos y caos, orden y desorden, azar y necesidad, la presencia tranquilizadora de la escritura, con su garantía de organización de lo caótico y permanencia de la perfección, trae aparejado el germen de las incertidumbres e interrogantes. El poeta duda del poder y alcance de su verso, su capacidad de rendir justicia a la belleza del amigo:

17.

Who will believe my verse in time to come,
if it were fill'd with your most high deserts?
Though yet, heaven knows, it is but as a tomb
which hides your life and shows not half your parts.
If I could write the beauty of your eyes
and in fresh numbers number all your graces,
the age to come would say 'This poet lies:
such heavenly touches ne'er touch'd earthly faces.
So should my papers yellow'd with their age
be scorn'd like old men of less truth than tongue,
and your true rights be term'd a poet's rage
and stretched metre of an antique song:

but were some child of yours alive that time,
you should live twice; in it and in my rhyme.

[¿Quién creería mis versos en el porvenir si estuvieran henchidos de vuestras muy altas perfecciones? Y, sin embargo, lo sabe el cielo, no son más que una tumba que oculta vuestra vida sin dejar entrever ni la mitad de vuestras cualidades.

Si pudiera describir la belleza de vuestros ojos y murmurar en frescos números todos vuestros atractivos, dirían los siglos venideros: "Este poeta miente: esos toques celestiales no tocaron jamás rostros terrestres". Así, mis escritos, amarillentos por la edad, serían despreciados como viejos más charlatanes que verídicos, y vuestro justo elogio se calificaría de furor poético y de exageración métrica de una antigua canción.

Pero si en aquella época existiese algún hijo vuestro, viviríais dos veces, en él y en mis rimas.]

Los así llamados "sonetos de la procreación" van cediendo el paso a los sonetos sobre la escritura. De este modo, Shakespeare ilustra cómo, al igual que en la naturaleza, el afán constructivo genera paralelamente el impulso destructor y desordenador. Con una mecánica semejante (e inversa) a la del bufón en su teatro, el principio ético y ordenador se manifiesta a través del lenguaje y la escritura. La palabra es la dadora de vida, pero es también la disoluta y contaminadora, como en *Twelfth Night*, cuando el bufón se define a sí mismo como "el corruptor de palabras": "I am indeed not her fool, but her corrupter of words" (III, i, 35). Orden y caos, virtud y corrupción, como dos caras de la misma moneda. ¿Acaso este afán de permanencia, esta confrontación de la muerte, que es la escritura, no presenta, en su soberbia, la semilla de todos los males humanos, a la par que constituye su posibilidad de redención?

Gradualmente, el apremio con que encara la necesidad de descendencia se convierte en la necesidad de meditar sobre los alcances del poder de la escritura. El motivo inicial de esa escritura va perdiendo importancia. La belleza del joven, el poder seductor de la dama oscura, pasan a ser otros tantos pretextos para escribir. Así como sus traiciones o el sufrimiento del propio poeta. Es más, la misma fealdad de la dama, vuelta pretexto, se convierte en eje ordenador de ese mundo escondido y secreto de la seducción erótica, cual extraño atractor que nos coloca frente a lo insondable, otro argumento más llamado a exponer lo inasible e inexplicable del cosmos:

130

My mistress' eyes are nothing like the sun;
coral is far more red, than her lips red:
if snow be white, why then her breasts are dun;
if hairs be wires, black wires grow on her head.
I have seen roses damasked, red and white,
but no such roses see I in her cheeks;
and in some perfumes is there more delight
than in the breath that from my mistress reeks.
I love to hear her speak, yet well I know
that music hath a far more pleasing sound:
I grant I never saw a goddess go,
my mistress, when she walks, treads on the ground:
and yet by heaven, I think my love as rare,
as any she belied with false compare.

[Los ojos de mi amada no son nada comparados al sol; el coral es más bermejo que el bermejo de sus labios; si la nieve es blanca, sus senos son de un moreno subido; si los cabellos son como hilo de hierro, sobre su cabeza son hilos de hierro negro.

He visto rosas de Damasco blancas y carmesíes pero no he notado sobre sus mejillas parecidas rosas; y en algunos perfumes se encuentra más deleite que en el hálito que difunde mi amada.

Me cautiva su voz, y no obstante, sé bien que la música tiene acentos más encantadores; confieso que jamás he visto andar a una diosa; mi amada, cuando camina, pisa la tierra;

Y, sin embargo, por el cielo, creo que mi adorada es tan sobresaliente, que junto a ella todas las comparaciones son falsas.]

Como otra alternativa a la preservación de la belleza, el poeta considerará también la posibilidad de inmortalizarla en el bronce o en la piedra, según las tradiciones tanto clásica como celta y sajona. Pero la solidez del monumento está signada por el mismo destino que la carne, aunque resista un poco más. Ya lo decía el anónimo poeta anglosajón de "The Ruin".

64

When I have seen by Time's fell hand defaced
the rich proud cost of outworn buried age;

- when sometime lofty towers I see down-razed
and brass eternal slave to mortal rage;
when I have seen the hungry ocean gain
advantage on the kingdom of the shore,
and the firm soil win of the watery main,
increasing store with loss and loss with store;
when I have seen such interchange of state,
or state itself confounded to decay;
ruin hath taught me thus to ruminare,
that Time will come and take my love away.
This thought is as a death, which cannot choose
but weep to have that which it fears to lose.

[Cuando miro desfiguradas por la mano inexorable del Tiempo las ricas y orgullosas suntuosidades de los monumentos de los siglos sepultos; cuando veo desplomadas las torres un tiempo altivas, y al bronce eterno esclavo de la rabia mortal;

Quando veo al hambriento océano socavar el dominio de las playas y a la tierra firme apoderarse de la inmensidad acuosa, creciendo la ganancia con la pérdida y la pérdida con la ganancia;

Quando considero semejante intercambio de grandezas, o a la grandeza misma, destruida, al decaer; tantas ruinas me hacen así reflexionar que vendrá el Tiempo y se llevará a mi amor.

Este pensamiento es como una muerte, el cual no puede privarse de llorar, porque conserva aquello que tiene miedo de perder.]

Ni la Naturaleza, ni los imperecederos monumentos de bronce y piedra son garantía suficiente contra el tiempo (65). Revelada la futilidad de este recurso para la memoria, el poeta, en una etapa más mediatizada de su búsqueda, pasa a mencionar el sueño del artista de fabricar el ícono que satisface la necesidad de poblar el vacío con bellas copias del original. Paradójicamente, solo la fragilidad de la pluma será refugio seguro que garantice la inmortalidad del amado frente al caos de la muerte y el olvido.

Como un *meneur du jeu*, Shakespeare conduce a sus *dramatis personae* (el poeta, el joven amado y la dama oscura) a través de las circunstancias que él ha imaginado para ellos. El temor a los dioses que destruyen a sus favoritos en plena juventud, a la decadencia física del escritor, que enajenará los afectos del joven, a la decadencia artística que le impedirá realizar su misión inmortalizadora, derrotado ignominiosamente por rivales aparentemente más talentosos, las complicadas tramas de traiciones y mentiras de un *ménage à trois*.

Todo esto y más son las amenazas al orden deseado por el poeta, el orden de la fijeza y la estabilidad, tal como Keats lo imaginará en su "Ode on a Grecian Urn", al cantar la imperecedera fuerza del arte, frente a la fugacidad de la vida:

Heard melodies are sweet, but those unheard
are sweeter; therefore, ye soft pipes, play on;
not to the sensual ear, but, more endear'd,
pipe to the spirit ditties of no tone.
Fair youth, beneath the trees, thou canst not leave
thy song, nor ever can those trees be bare;
bold Lover, never, never canst thou kiss,
though winning near the goal –yet, do not grieve;
she cannot fade, though thou hast not thy bliss
forever wilt thou love, and she be fair!
Ah, happy, happy boughs! that cannot shed
your leaves, nor ever bid the Spring adieu;
and, happy melodist, unwearied,
forever piping songs forever new;
more happy love! more happy, happy love!
Forever warm and still to be enjoyed,
forever panting, and forever young;

[...]

(1950: 141-42)

[Dulces son las melodía que se oyen / pero las no oídas lo son más; por lo tanto, dulces flautas seguid sonando / no para el oído sensual, sino, más preciadas, / sonad para las canciones sin tono del espíritu. / Bello joven, tras los árboles, no podrás dejar / tu canción ni podrán estos árboles desnudarse; / osado amante, nunca, nunca podrás besar, / aunque logres cercanía con tu meta -- pero no penes por esto; / ella no podrá marchitarse y aunque tú no tengas la dicha / para siempre amarás, y por siempre ella será joven.

Ah, felices, felices ramas, que no podéis derramar / vuestras hojas, ni decir adiós a la primavera; / y feliz músico, incansable, / por siempre tocando melodías, por siempre nuevas; / ¡ Amor, aún más feliz, amor más feliz, más feliz! / Por siempre cálido y aún por ser gozado, / por siempre jadeante y por siempre joven; [...].⁶

⁶ Mi traducción.

Shakespeare realiza una puesta en escena con todas esas vicisitudes calculadas de antemano. Con ellas crea su propio sistema, en donde el caos asomará, pero también será detenido. Ese sistema está constituido por la trama que el poeta teje, la historia de sus amores y relaciones, en la que los tres personajes, en cierta medida, son el propio Shakespeare, tres figuras a imagen y semejanza de su creador.

Las situaciones son inagotables, al igual que el universo generado por el caos primordial: lealtades, sospechas, comparaciones, rivalidades, la belleza como causa del amor (127), la fealdad como causa del amor (130), el solipsismo amoroso que requiere ausencia (39), los extraños atractores representados por el rival (¿o rivales?) en el amor y la literatura, la dama oscura.

Pero también la estructura de los sonetos funciona como un simulador de la estructura del universo y, como en ella, la fractalización es la espina dorsal de esta construcción. De la seguridad del poeta acerca de la fuerza de su verso para dar nueva vida, surge, sin embargo, la duda acerca de su eficacia, ante el temor de repetirse, al no adoptar nuevas formas y perseverar en la reiteración de un único tema

57

*Why is my verse so barren of new pride,
so far from variation or quick change?
Why with the time do I not glance aside
to new-found methods and to compounds strange?
Why write I still all one, ever the same,
and keep invention in a noted weed,
that every word doth almost tell my name,
showing their birth and where they did proceed?
O, know, sweet love, I always write of you,
and you and love are still my argument;
So all my best is dressing old words new,
spending again what is already spent:
for as the sun is daily new and old,
so is my love still telling what is told.*

[¿Por qué mis versos se hallan tan desprovistos de formas nuevas, tan rebeldes a toda variación o vivo cambio? ¿Por qué con la época no me siento inclinado a métodos recientemente descubiertos y a extraños atavíos? ¿Por qué escribo siempre de una sola cosa, en todo instante igual, y envuelvo mis invenciones

en una vestidura conocida, bien que cada palabra casi pregona mi nombre, revela su nacimiento e indica su procedencia?

¡Oh! Sabedlo, dulce amor, es que escribo siempre de vuestra persona, y que vos y el amor sois mi eterno tema; así, todo mi talento consiste en revestir lo nuevo con palabras viejas y volver a emplear lo que ya he empleado. Pues lo mismo que el sol es todos los días nuevo y viejo, así mi amor repite siempre lo que ya estaba dicho.]

81

Or I shall live your epitaph to make,
or you survive when I in earth am rotten;
from hence your memory death cannot take,
although in me each part will be forgotten.
Your name from hence immortal life shall have,
though I, once gone, to all the world must die:
the earth can yield me but a common grave,
when you entombed in men's eyes shall lie.
Your monument shall be my gentle verse,
which eyes not yet created shall o'er-read,
and tongues to be your being shall rehearse
when all the breathers of this world are dead;
you still shall live—such virtue hath my pen—
where breath most breathes, even in the mouths of men.

[O viviré para escribir vuestro epitafio, o vos sobreviviréis cuando yo pudra bajo tierra; la muerte no ha de lograr llevarse de aquí vuestra memoria, aunque el olvido me devore por entero.

Vuestro nombre gozará en este mundo de una vida inmortal; en tanto yo, una vez ido, moriré para todos; la tierra no puede otorgarme sino una tumba ordinaria, mientras vos reposaréis sepultado a la vista de la Humanidad.

Vuestro monumento serán mis dulces versos, que leerán ojos aún no engendrados, y las lenguas futuras sostendrán vuestro ser cuando todos los que respiran en este mundo se hallen muertos.

Perduraréis siempre—tal es el poder de mi pluma— donde más alienta el aliento; es decir, en los labios de los hombres.]

Solo la escritura, de cualidad ambigua, lábil, frágil y elusiva, puede abordar esta tarea. La escritura, que no es ni animal, ni vegetal, ni mineral, mas tan solo una realidad virtual, porque, en realidad, no copia nada. Es más bien un fractal, la interminable iteración de una idea que, en cada intento, alcanza resultados diferentes e impredecibles con respecto al punto de partida.

Pero ¿cuáles, en última instancia, esa idea incansablemente iterada por la poesía? Fundamentalmente, la de la inevitable disgregación de todo lo humano, desde la belleza del cuerpo, la pasión en todos los órdenes de la vida y el pensamiento en las más diversas variantes, hasta la fragilidad misma que son el recuerdo y la memoria. Junto al igualmente inevitable empeño humano por revertir todo eso. Recordemos las palabras de Octavio Paz: "Toda gran poesía debe enfrentarse con la muerte, y ser una respuesta a la muerte".⁷ Cualquiera sea la respuesta buscada, es incontestable que todas las vivencias humanas existen en tanto están relacionadas con su destrucción.

Exactamente como en la teoría del caos, la escritura, ese fractal de la realidad, a cada paso, va acomodando y desacomodando, aplicando la cosmética del orden de las formas que maquillan la devastación, para luego ceder ante esta y solo volver a recomponerse en un nuevo intento de ordenar. Y, así, infinitamente.

Estas formas de reproducción tienen, sin embargo, el contradictorio objetivo de preservar la perfección, al mismo tiempo que niegan su unicidad. Si el valor de algo está en su belleza y unicidad, el anhelo de continuidad desvirtúa una de sus mayores cualidades: el no tener parangón. En la terminología técnica de la computación, el recurso para poner algo a salvo, para guardarlo, remite al término latino *copia*, y alude a la necesidad de multiplicar para conservar. Paradójica condición de la vida y la técnica, que igualmente se da en la escritura. Junto a tan contundente afirmación de la unicidad de los desvelos humanos, concentrados en detener el inexorable transcurrir del tiempo, también asoma el fantasma del agotamiento de la escritura, uno de los ejes temáticos de la postmodernidad.⁸

La proliferación de la materia niega *a priori* la posibilidad de lograr y conservar el grado de excelencia buscado. ¿Será, entonces, que la belleza solo puede serlo en las fronteras mismas de su aniquilación?

La poesía no aspira a realizar una "copia de seguridad" del joven. Simplemente se limita a imaginar situaciones en que sus temores de pérdida se dramatizan, se actúan, se recrean en innumerables versiones. Como en un laboratorio experimental, el poeta inventa instancias referidas al fantasma de la muerte y la pérdida. Cada soneto se constituye, entonces,

⁷ Citado por Roberto Juarroz (1980:28).

⁸ Al respecto, ver John Barth (1967).

en un “bolsón antientrópico”, en un fractal de la muerte en el cual, al menos temporariamente, el caos es derrotado.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BARTH, J., 1967. “The Literature of Exhaustion”. *Atlantic Monthly*, 220, August.
- CAPRA, F., 1975. *El Tao de la física*, Madrid, Luis Cárcamo.
- DANBY, J., 1982. *Shakespeare's Doctrine of Nature*, London, Faber & Faber.
- DERRIDA, J., 1968. *La farmacia de Platón*, Madrid, Fundamentos.
- DUNCAN-JONES, K., 1997. *Shakespeare's Sonnets*, London, Arden.
- ELIADE, M. (ed.), 1987. *The Encyclopedia of Religion*, New York, Macmillan.
- GIRARDOT, N. J. “Chaos”, Eliade, Mircea, *Encyclopedia of Religions*, New York, Macmillan, 1987. vol.3., 214.
- HESÍODO, *Teogonía*. http://en.wikisource.org/wiki/Theogony?match=es#r_4end (consultado 21.1.2009)
- JUARROZ, R., 1980. *Poesía y creación. Diálogos con Guillermo Boido*. Buenos Aires, Lohlé.
- KEATS, J., 1950. “Ode on a Grecian Urn”, *The Pocket Book of Verse*, New York, Pocket Books, Inc.
- LAO Tse, 1957. *Tao Tê King*, trad. de Adolfo P. Carpio, Buenos Aires, Sudamericana.
- PRIGOGINE, I., 1994. *Les lois du chaos*, Paris, Flammarion.
- SHAKESPEARE, W., 1943. *Obras completas*. Estudio preliminar, traducción y notas de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar.
- , 1966. *The Sonnets by William Shakespeare*, John Dover Wilson (ed.), Cambridge, C.U.P.
- SKEAT, W., 1993. *The Concise Dictionary of English Etymology*, Ware, Hertfordshire, Wordsworth Editions Ltd.
- WILSON, J. D., 1966. *The Sonnets by William Shakespeare*, Cambridge, C.U.P.
- ZIMMER, H., 1997. *Le roi et le cadavre*, Paris, Fayard.

LA VOZ DE LO AMADO (SOBRE *LA REBELIÓN DEL INSTANTE* DE DIANA BELLESSI)

SILVIA JUROVIETZKY
Universidad de Buenos Aires.
silviajuro@fibertel.com.ar

RESUMEN

En *La rebelión del instante* de Diana Bellessi, hay momentos de fusión con la voz de los desposeídos y luego un distanciamiento de ese nosotros comunitario para acercarse a historias más pequeñas, con nombre propio. La estructura general del libro da cuenta de lo complejo que es para el yo lírico hablar de la realidad. Para que la escritura sea posible, no se puede perder todo lo que se tiene y pasar a formar un todo con los que no tienen nada, porque si no, no hay notas del presente. Tiempo y espacio se tejen junto a intimidad e historia.

PALABRAS CLAVE: Diana Bellessi – Argentina 2001 – política – poesía – naturaleza – dialogismo

ABSTRACT

In *La rebelión de instante*, by Diana Bellessi, there are moments of fusion with the voice of the dispossessed and then, distance is taken from that communitary “we”, in order to approach more simple stories, with their own name.

Filología XLI (2009) pp. 49-66

© Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”

ISSN 0071-495 X

The general structure of the book reports the difficulty and complexity for the lyric first person to speak about reality. For the act of writing, to be possible, the poet cannot lose all what he possesses and merge as a whole with the dispossessed, because, if not, there is no notice of the present time. Time and place are woven together with intimacy and history.

KEY WORDS: Diana Bellesi – Argentina 2001 – politics – poetry – nature – dialogism

Intentar pintar hoy lo que de verdad existe
es un acto de resistencia generador de esperanza.
(John Berger)

“Como la colina ubicua y barrota de la cosmogonía egipcia que, brotando del agua, inaugura el mundo”,¹ así toma cuerpo el poema. La materia verbal queda diferenciada de la mano que le dio forma y también del mundo representado que la hizo aparecer. Diferenciada no equivale a decir aislada, ya que la voz lírica no es solo el yo del autor, sino amplificación del género humano; de ese modo la voz se materializa en rumor denso, comunitario.

La naturaleza, en forma cíclica y permanente, ofrece algo a la mirada. Si lo que prevalece es la historia de la especie humana, entonces sus aciertos y desilusiones ocupan los primeros planos.

La rebelión del instante de Diana Bellesi habla, como toda su poesía, de la sabiduría de los pájaros, el río y la noche; también, de las luchas y dolores de los desposeídos; pero, por esta vez, la visión panorámica queda encuadrada en un momento preciso de la geografía y de la historia: Buenos Aires, 2001.² El título parece adjudicarle la temporalidad del instante a la desobediencia; sin embargo, el libro que da cuenta de ella se desarrolla lento y preciso en más de ochenta poemas, distribuidos en cinco unidades que le otorgan una dimensión arquitectónica importante. Por otra parte, largo es el tiempo de maduración de los conceptos que enhebra la poesía de Bellesi: hay un trabajo en espiral

¹ En *El río sin orillas*, Juan José Saer menciona una isleta del Paraná, a cuyo nacimiento asistió junto con el poeta entrerriano Juan L. Ortiz a fines de la década del 50 (Saer 2003: 231).

² La rebelión del instante fue escrito durante, antes y después, de esa fecha y da cuenta de un momento de desobediencia, de recuperación de voces y de gente en movimiento por las calles.

en su obra, una dialéctica que repasa y tensa el radio siempre un poco más lejos.³

Lentitud y urgencia, el oxímoron apenas es mío, ya que también es parte de la regulación inestable que propone este libro. La urgencia la da el presente, la voluntad de acercarse a lo real; en la concentración mínima del instante (materia enmarcada en el tiempo) comparece una rebelión multiplicada por la vieja acepción latina *instare*: urgir la pronta ejecución de una cosa, apremiar.

La lentitud está tejida desde un abanico que recorre la perfección de las formas clásicas, las vanguardias, las coplas y las voces populares. Es abarcador y cuidadoso el registro de ciudades, paisajes, amigos, escritores que son homenajeados en el lugar de los epígrafes y los títulos, pero también en un sistema de citas intercaladas y absorbidas en los versos.

Este trabajo se inició con la pretensión de dar cuenta de cómo se hace cargo la poesía de mirar y nombrar, cómo una escritura acompaña mejor los momentos críticos de la Historia (el *invierno*, diría Bellessi). ¿Cómo se traspasa la frontera que rodea el desamparo de los que no tienen nada? A veces convergen la voz, los cuerpos, la mirada, el espacio y el tiempo de las víctimas del capitalismo salvaje con la del testigo—esa mirada que aún el privilegio de escribir con el peligro cierto y próximo sobre el cuerpo del que mira—, y entonces la poesía, por un instante, es el testigo (en el sentido que le otorga Giorgio Agamben a este concepto).⁴

Podría decirse que para el crítico que trabaja en el campo de la narrativa, el abordaje de estas preocupaciones aparece con naturalidad: la teoría y la crítica acompañan un movimiento continuo donde la representación encuentra rápidamente un centro de perspectiva que le

³ Recientemente se ha publicado la *Obra reunida* de Diana Bellessi (2009) que suma a lo ya publicado *Tener lo que se tiene*, un último libro de poemas. El abarcador e inteligente prólogo está a cargo de Jorge Monteleone.

⁴ “En latín hay dos palabras para referirse al testigo. La primera, *testis*, de la cual deriva nuestro término “testigo”, significa etimológicamente aquel que se sitúa como tercero (*terstis*) en un proceso... La segunda, *superstes*, hace referencia al que ha vivido una determinada realidad, ha pasado hasta el final por un acontecimiento y está, pues, en condiciones de ofrecer un testimonio sobre él”, dice Agamben (2000: 15), ubicando a Primo Levi en el linaje de los supervivientes. Creo que el artista que puede testimoniar es aquel que también por su pertenencia de clase estuvo en peligro.

da unidad al intento.⁵ En cambio, en la poesía en general, y particularmente entre las hojas de este libro, se impone otro *tempo*: de lectura, de armado de la representación, de reconocimiento en la enunciación, finalmente de escritura. La poesía renuncia a la conclusividad en el poema, a congelar la afirmación de un presente que es revaluado e incompleto. ¿qué le genera esto a la tensión crítica? Sin duda, le genera complicaciones porque la poesía tiene como principio constructivo una violencia creadora, un desafío fundante que propone en la mínima cantidad de materia verbal abrir la máxima capacidad de sentido, por ejemplo, al astillar la sintaxis que es funcional a la comunicación, al asaltar el tiempo y conseguir, con sus silencios y cortes, que los sentidos fluctúen, y se podría seguir así enumerando procedimientos.

Y surgen otras preguntas ¿cómo hace la poesía para que la escritura no devore las notas del presente?, ¿cómo, para que el presente no devore a la poesía? En ese borde temporal y espacial me detendré ahora. En el riguroso sistema de cortes entre las estrofas que se encuentra en el poema que abre el libro:

Realista

Cerrada sinfonía de pajaritos
mientras cruzo el puente cercado
por bambúes al anochecer tan intenso
y dramático es realista por acaso?

lírico o pasatista o barroco en su exceso
radiante su forma de despedir el día
o disputar el territorio entre las ramas
misterioso y desmadrado piar acaso

es romántico? Quedarse prendada al vuelo
querer entrar ahí o saber que ya lo estamos
y sentir ese asombro o ese contento
cuando en la siesta canta un gallo y asoma

el perro y el gato atento acecha y no puedo
dejar de mirarlos viendo siempre esa magia

⁵ Mi experiencia crítica, a partir de los textos narrativos de Griselda Gambaro, da cuenta de una cierta comodidad para pasar de los textos teóricos sobre violencia y testimonio al texto analizado, como si se estableciera un diálogo entre la materia narrativa y conceptual que ofrecen Agamben y Gambaro (Jurovietzky 2007).

del engranaje simple y certero que nadie
puede explicar pero todo el mundo entiende

y así sonriendo se sorprende en el molino
repetida la brisa encuentra su retrato
y es tan realista cada cosa que yo no hallo
fuera del campo de lo real compareciendo nada

salvo paradojas del pensamiento, grescas
fundadas vaya a saberse dónde y por qué
traerlas aquí a casa mientras se vive
y sueña en la delicadeza de lo real

El poema incluye las polémicas sobre el realismo; reverbera en la sencillez de las preguntas –¿es realista, es romántico, pasatista, lírico, barroco?– que remiten en un eje temporal a la evolución literaria. En la descripción de la naturaleza, Bellessi opera sucesivos recortes o sumas tendientes a demoler el sistema binario.⁶ Nos dice, aludiendo al canto de los pájaros, “sinfonía de pajaritos” en un sintagma tradicional que tiene como núcleo sustantivo un ordenamiento musical proveniente de la alta cultura versus el sintagma “desmadrado piar acaso”, donde las palabras se arremolinan sin centro, fuera de toda madre, trayendo la cultura popular pero también, sin estridencias, la metonimia del piar. Y cómo no detenerse en la posición evidenciada del “acaso” que cierra las dos primeras estrofas y que pone a jugar juntos el ser realista con el piar. Pero es en la complejidad de los espacios estróficos, en los encabalgamientos y en la cesura de los versos (y la escritura de Bellessi parece tomarse muy en serio la actividad de estos espacios activos) donde se produce una inquietud en la sintaxis imposible de aplacar; lo que se arma y desarma, lo que se desmadra, hace que los silencios digan más y luego otra cosa más. Aquí se trama la orfebrería del poema, o sea “la delicadeza de lo real”; lo que se juega en la unidad del poema se trabaja también en la unidad discursiva del libro.

Todo confluye hacia el instante extraordinario en que convergen las líneas de comprensión, hacia la consagración en la escritura del libro. Y ese momento se halla cimentado por la pausada estructura que tiene por pilares las cinco secciones que aparecen bajo las portadillas:

⁶ No se establecen contendientes del tipo realismo versus romanticismo.

“Desobediencia civil” / “Ni un minuto fuera de casa”/ “Notas del presente”/ “Desde el ventanal” / “Cuando canta el gallo”.

La poesía está hecha de tiempo y espacio porque los versos son una forma trazada en el espacio y no pueden sustraerse a una sucesión rítmica que nos remite a la duración. Tiempo y espacio alzan esta arquitectura; la casa y el ventanal ofrecen un punto donde anclar. La duración está dada por la referencia al mito –cuando canta el gallo–, por la historia presente y por la urgencia humana que se mide en minutos.

En el centro de este libro de poemas se ubica el que lleva por título “Notas del presente”, resguardado y provocado por sus vecinos más cercanos: “Ni un minuto fuera de casa” y “Desde el ventanal”. La casa, lugar propio desde donde enunciar en la ciudad, y el ventanal de las islas, marco que recorta la mirada sobre lo enunciado. Se llega con urgencia –ni un minuto fuera– al epicentro de los acontecimientos y luego se organiza la distancia.

Esta centralidad dura ya se hizo presente en *Mate cocido*, cuyo último texto es “La voz de los vencidos”. Una voz se abre paso en círculos –nítidos primero y concéntricos, abriéndose hasta perderse en ondas– y cierra el libro “Hasta luego, amigo / mío hasta la victoria / siempre” (187). Desde esa confianza por la posesión de esa voz amada se llega a *La rebelión del instante*, donde el marco de ondas concéntricas, que envuelve al yo y a los otros, complejiza la confianza setentista.

En su relación con ese centro resistente encontramos la serie “Desobediencia civil” en primer lugar; allí, el yo lírico se mimetiza con los otros y exhibe su desenfreno o su goce. “Cuando canta el gallo”, la última serie, se enuncia a partir de un yo que se ha dado una tregua frente a la demanda de lo urgente.

DESOBEDIENCIA CIVIL

En una sinuosa estela de resonancias, el título de esta sección pone en escena a Henry David Thoreau, una de las grandes voces del romanticismo norteamericano. Es llamativa esta referencia a un hombre que dedicó la mayor parte de su tiempo al estudio de la naturaleza, a meditar problemas filosóficos y a leer a los clásicos a estos tiempos de rebelión, cuando el texto de Bellessi no propone la no violencia como alternativa posible. Sin embargo, Thoreau es también el autor del

ensayo *Desobediencia civil*, de 1849, donde se describe el mecanismo de protesta social que consiste en la negativa a prestar obediencia a las leyes y decretos de algún gobierno o poder establecido. En los 60 y 70, estas ideas acompañaron a Bob Dylan y al nomadismo hippie que consideraron a este autor como un pionero de la ética ambientalista.

El tercer poema de la serie, que también lleva este título, juega lateralmente el concepto. “Más contentas que un gato”: este texto bromea con un nosotros que promete dos mujeres y que más abajo se transforma en una perra y su dueña. ¿Qué hacer con la rienda? ¿Soltar lo que separa el instinto de la presa? ¿Soltar el vicio, que más abajo es la lucidez del deseo salvaje puesto en movimiento (“juntas nos relamemos /...devorar o amar no es / la misma cosa ya / sabemos pero cuánto /se parecen! especies / no extinguidas ni edad // que las termina...”) Posiciones de sujeto que se mueven entre lo humano, lo animal y lo político; una mujer en edad otoñal cuyo deseo de caza persiste y también una representante de “la nación fox terrier”, que implica poder formular del mismo modo a la nación cheroqui, o mejor aún, a la nación piquetera, que “está bien dispuesta / a civil desobediencia /...si una necesidad // la dispara y el anhelo / que no es de fierro salta” (11-12). La enunciación se complica: un sujeto colectivo. Deseo puesto a circular o sujeción de la conciencia, la rebelión del instante se resuelve ya lejos de Thoreau en el registro local: “¡chumba! vida: a la caza” (13). La balanza en este poema se inclina por la barbarie, el deseo que asegura la continuidad de la vida.

Paradojas y tensiones en “Desobediencia civil”; este primer ciclo socava, construye y sobrevuela el piso ideológico del libro. Parece decir que para poner un pie en el presente, antes hay que desobedecer, volverse irreverente, titular poemas provocadoramente (“Los rayos del señor”, que parece tomado de los cantitos parroquiales: “Tomando todo el vino”, nombre de una famosa canción del cuartetero la Mona Jiménez), o ser telonera de una estrella de rocanrol en “La invitación”.

NI UN MINUTO FUERA DE CASA

El mundo los nombres precisos y preciosos de las plantas, de los animales y los árboles “Quién los trajo? / ¿Los trajo la kalima el dromedario, / se trajeron laurisilvas en balsas / de madera, guro, ébano, güen?”(60). Lo

que aparenta ser un diario de viaje no lo es. El yo mira las cositas preciosas y a veces inútiles que se miran en el pago chico. Hay pajaritos allá y aquí, las mujeres africanas se parecen tanto a las coyas del norte con sus crios y sus cargas. Fuera de casa se hace también la casa, rodeándose de nombres que en todas partes la rodean.

Esta segunda parte del libro ofrece constelaciones de nombres propios y arma mapas de escritores –London, May Sarton, Longfellow, Martí–, de personas convertidas en mito por la gente –Víctor Manuel “Frente” Vital y Deolinda–,⁷ de geografías diversas –Tigre, Main, Ezeiza, barrio Old Port, Patagonia, Sengal, Valle de la Luna, América, Sahara, Portugal, etcétera– y para cerrar el ciclo una reminiscencia tanguera se cuela en “Es toda mi fortuna”.

Salir, estar en el mundo, es un modo de pensar en perspectiva sobre el propio territorio. Si parece insinuarse una mirada inocente sobre el mundo –“como a una niña o anciana extranjera”– rápidamente la historia se hace presente y “voy hondo desciendo hacia atrás /...//...me junto con otros / en las cuevas cretáceas para encender / el fuego, diez, cien, mil piquetes humean” (55) en la Patagonia. Antes y ahora la geografía une los destinos de los pueblos colonizados, como Las Canarias, que parecen tan europeas y en los poemas se descubren como la bisagra perdida del África. Allí se encuentran las especies humanas reducidas a momias en museos dignos de Stephen King y su literatura de terror (“los parientes bereberes, antiguos / habitantes de la mano ahora traen / en las pateras a estos otros negros” (60). Ese estar afuera, en realidad es no estarlo ni un minuto, porque los territorios pobres y su gente son la casa. Lo que se trae de los viajes es la distancia aprendida para no ser fagocitada por la rebelión del instante. “Escribir / como no estando aquí/ Buenos Aires” (64), el barrio percibido en un esfuerzo de atención y enunciado como extranjero. Se ve lo de afuera como propio y lo de aquí también.⁸

Este estado de distancia no puede sostenerse, la “melodía letal” de la ciudad es tan cierta que no se puede sino desembocar en la urgencia de las notas.

⁷ Es el nombre propio que tuvo en vida, para el mito es “La Difunta Correa”.

⁸ Borges, en textos y conferencias, hace notar la ausencia de camellos en el *Corán* como un modo de poner en evidencia lo innecesario del color local, en cambio Bellessi elige destruir la mirada que naturaliza el territorio y la gente propios y vuelve a exponerlos.

NOTAS DEL PRESENTE

En el centro del libro, de las ondas concéntricas, se regurgita el pasado, los 70, se convoca a las voces amigas, a Muriel Rukeyser, por ejemplo: “Hace tanto ya dijiste / quién hablará de estos años / sino yo, sino vos, supe” (71).

Todo habla, las ciudades, los fantasmas prestigiosos –como el padre de Hamlet presentándose para pedir venganza–. El maniquí tirado en la calle interpela a la poeta: “quién sos total fantasma / vas a responderme... más vale no le hablo / por miedo a que conteste” (89).

Dialogismo y polifonía. “Mientras que yo en todo oigo voces y relaciones dialógicas entre ellas”, dice Mijail Bajtín (1982: 392). Pero si bien Bajtín elige la novela como el género más adecuado para desmontar la voz autoritaria, podríamos pensar que lo que construye es una poética en sí, más que el estudio de un género histórico. Entonces, ¿por qué no apropiarnos de su teoría para el discurso poético? El lenguaje es social en toda instancia expresiva y el principio dialógico dista de reducirse a un diálogo entre interlocutores, el “yo” es polifónico y se comunica en una amalgama de voces que proviene de contextos sociales y orígenes diversos.

En el cruce de caminos entre cristianismo y marxismo, Bajtín inventa la palabra *drugos* para hablar de otredad. Arma una nueva palabra a partir de otras dos: *drug* (amigo) y *drujos* (otro).⁹ “Otredad” se conjuga en la mixtura de otras dos palabras. Allí, en esa intersección, se formula el concepto de amigo, la idea de tender un lazo amoroso o amistoso hacia la palabra del otro.¹⁰ En el dialogismo, hay un movimiento que va del yo al otro. Primero hay fusión o empatía y luego hay un regreso o exotopía. Desde mi lugar me proyecto hacia el otro, me fundo con él, y desde esa fusión me distancio, con la visión enriquecida por mi visión del otro, y del otro hacia mí.

En el poema “... If not I, if not you?” (71), el yo prueba decir “sí”, tomar nota de los sucesos, “orillar el verso”. “No obstante allá lejos alguien / dijo: *hacen tanto escándalo / por ser blancos descendientes*

⁹ Enrique Pezzoni desarrolló esta idea en una de sus clases sobre Mijail Bajtín en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

¹⁰ Esta idea bajtiniana de otredad no coincide con el concepto de “alteridad”. la idea de otro en una relación distante o alienada.

! de europeos, de mi país ! ni te cuento, ni hablarían... ! ¡qué se arreglen esos negros!" (71). La voz ajena queda recortada por la tipografía, la ironía final pone en boca de los gringos argentinos la mentada diferencia con el resto de los países latinoamericanos. Más abajo "tomar nota no me dejo / [...] / pero la negrada enseña / Muriel querida..." (72) antes de responder a la demanda de responsabilidad, el yo lírico primero toma vino, se emborracha. Y para terminar "si yo o quien hablará / de estos años, si hay acaso / verso que contenga. No, // ahora todos somos negros".¹¹ El pasaje al nosotros se ha resuelto en el presente.

Pero en *La rebelión del instante* ida y vuelta se juegan en otra vuelta de tuerca. El yo de regreso está atravesado de voces que ha recogido por las calles y paisajes – Quiaca, Cristos, Puna, Presos de Villa las Rosas, Tartagal, Amanda, Gral. Mosconi, Juan– y no puede volver a formar unidad. En el poema "Eco" están "las dos caras / se asoman al centro / o soslayan / o saltan al centro // o una sola / se ve y sabemos / va detrás / y muy cerca la otra // Pero no / si son más, si son / cien o quién/ sabe..." (29).

Esta tensión en la enunciación de un yo dispuesto a recibir y a desarmarse es una tensión ideológica –la complejidad de lo real– que no cierra, que se abre en paradojas y en el uso de figuras oximorónicas.

En *Tributo del mudo*, de 1982, el aguilucho era la representación explícita del despojo que sufrían Las Madres durante la dictadura: "Cruza un aguilucho / con lento vuelo preciso. Lleva el coro / demente de la madre, y un pichón, / o dos, en el pico" (2009: 177)

En "Metáfora", uno de los poemas más explícitos en el nivel de representación de la violencia, los buitres se lanzan sobre la carne de hombres y mujeres de la Quiaca, un nuevo Gólgota donde se crucifica a los luchadores, así "se reparten los buitres / sus pedazos / [...] / sean de aquí o sean de afuera" y sobre el final el "hambre / puerca persiguiendo como un águila" (163). El águila –representación arquetípica de Estados Unidos en los 70 o de Repsol en los 90–, los buitres, el aguilucho, todas

¹¹ En "La pequeña voz del mundo", escrito entre 1996 y 2002, Bellessi modula en el registro del ensayo las preocupaciones poéticas y políticas de *La rebelión del instante*. Por ejemplo, el apartado 13 comienza: "Agarrémonos de los calzones: el futuro ya llegó y ahora todos somos negros huyendo del desempleo" (2006: 130). O el final del apartado 12: "Hay viejas prácticas, gomeras de David contra cascots, escudos y automáticas de Goliath metido en traje de gendarme" (2006: 130).

aves depredadoras que llevan ventaja sobre el blanco fácil de sus víctimas, por pequeñas, hambreadas, o indefensas. Esta representación sufre torsiones en otros poemas: “cuando quema el aire, y un aguilucho corta la reverberación de los árboles...”, de “Waganagaedzi, el gran andante”, incluido en *Danzante de doble máscara*, uno de los primeros libros de Bellessi (2009:232), o en “Las ciudades hablan”: “¿carancho o gavilán? / se pregunta la gente / y lo ven volar, te vas / trayendo bichos bárbaros // del llano gran ciudad / y así tal vez te salven” (87). Mirar, dar testimonio de lo que se viene a la ciudad, ¿qué augura la entrada de estos bichos bárbaros en la ciudad letrada que de pronto descubre su linaje en Latinoamérica y ya no en Europa? Entre los caranchos del norte que vienen a comer los cuerpos de los piqueteros y las aves-cabecitas que vienen del llano, no hay solución de continuidad; quiero decir: hay contigüidad, pero no solución conceptual. El aguilucho a veces es carroñero, otras es un prodigio de la naturaleza; ambos conviven en el mundo de Bellessi, no hay jerarquías, hay mundo y experiencia.

Lo que funciona con los animales se proyecta sobre las personas. Por una parte, en “La gomera de David”: “nosotros digo y / digo a fuerza de ser tontos / brutos nomás hasta la médula / hallamos esta forma de apoyar los pies / sobre la tierra...” (107); un nosotros que se afirma bárbaro para inmediatamente dar lugar a un nosotros en concierto cristiano: “Eso es, dulce comunión humana o / comunión... / del deseo, como el nuestro, permanecer / por siempre en lo que amamos” (111). A veces un yo a solas con los préstamos de la alta cultura y otras un yo disuelto en el nosotros realista que sutura la herida de la división. Rimbaud y su “yo es otro”, sí, pero más cerca de las preocupaciones éticas de Simone Weil y Emmanuel Levinas, donde la voz lírica retorna a la unidad, instante de colaboración amorosa entre el yo y el otro. El amor al otro es el amor por mí, porque uno trae al otro.

En “Ni un minuto fuera de casa”, el yo participaba de un proceso de apropiación. En el presente acuciante de la Argentina de 2001-2002 no hay proceso de apropiación ya que se participa de “...los pequeños soviets / de los barrios porteños y piquetes / a lo ancho de todos los pueblos” (93). La ciudad es el espacio privilegiado donde hombres y mujeres se encuentran, se evitan o se buscan, como cuando el yo se enfrenta a la niña-maniquí-fantasma-enana “que espera algo / ahí en la calle” (88). El espacio regula esta dinámica conflictiva, la torna visible. Hay una poética y una política de los lugares.

DESDE EL VENTANAL

Ah!... si pudiera una detenerse. Para escribir, la quietud parece un requisito. Entonces, la enunciación de los poemas sale de la ciudad y se asienta en una isla del Tigre, pero la naturaleza desmiente la falacia de la inmovilidad.¹² Escribe Hölderlin “Pues nos es dado / no reposar en ningún lugar” (1983:59), el don que promete el primer verso es desmentido por la doble negación que enmarca la idea de reposo en el segundo.

En esta cuarta sección del libro se oficia una reelaboración de la segunda: “Ni un minuto fuera de casa”. La isla del Tigre despliega una mezcla: es la casa del yo lírico, pero al mismo tiempo no es la casa de la ciudad. Si en la segunda sección los nombres propios de lugares y personas se encontraban ordenados y clasificados por su pertenencia a geografías diferentes, luego de la experiencia del presente, se amalgaman. Canarias, Tenerife, Atlántico, África, San Juan Ichihualasto, Paine, Evora, Patria Grande, Hernán, Cacho, Palmiro, Tata, amigas, Tío Nene, Maya, Humito, Talita Kumi. —estos cuatro últimos nombres de perros y gatos—, Aníbal, Teresa —piqueteros— Blake, Gardel y Eckhart se rozan en el espacio apretado de pocos poemas. No hay jerarquías entre los nombres propios, ahora la que redistribuye es la naturaleza como una potencia de la verdad y la experiencia más arcaica y sabia. Hay una dulcificación de la mirada, la voz lírica expone escenas donde se acrecienta la intimidad.

El marco del ventanal ofrece un primer distanciamiento, un paso —dice John Berger (2004) hablando de la pintura de *El Bosco*— para la construcción de un mundo alternativo que implica rechazar la imagen del mundo que nos han impuesto.

La perspectiva renacentista, el humanismo,¹³ ha estallado. Ahora queda lo real, el montecito, el árbol, los pajaritos, la gente. Este materialismo¹⁴

¹² “me cuentan, que todo es tormenta febril / en lo invisible y esa quietud del paisaje / una ilusión, una manera que tenemos / de soportar la naturaleza, relámpago / de la vida y de la muerte que no cesa” dice el poema “Tratativas de la mirada” (Bellessi, 2005:116) en obvia alusión a los “Relámpagos de lo invisible”, de Olga Orozco.

¹³ A través de Oscar del Barco. Tamara Kamenszain cita a Celan: “Pero lo humano,.... no es la característica principal de los humanistas. Los humanistas son aquellos cuya mirada pasa sobre la cabeza de los hombres en lo que tienen de concreto para considerar el concepto humanidad que no obliga a nada” (2007:32). En este libro de ensayos Kamenszain trabaja admirablemente la idea de testimonio en la poesía de César Vallejo y Alejandra Pizarnik.

¹⁴ “El lirismo más puro es siempre arcaico. Señala una sola cosa: nuestra pertenencia. A la casa de lo humano, a la casa de la materia por supuesto, y al pequeño pago de la lengua” (Bellessi, 2006).

es el sostén del rojo y azul que recorren con insistencia y con mayor grado de complejidad mientras avanzamos en la tercera, cuarta y quinta sección del libro. Azules son las estrellas, los jacarandás y la calle azulada y cianótica del hambre; azul es la naturaleza y la historia. El procedimiento que tensiona al yo poético, su múltiple valencia, está presente también en los colores que sostienen el mundo material. No hay símbolos, no hay cierres: "...marea mayor atada / desde el inicio a la pata / de lo que nace" (114). Hasta la muerte llega el aliento de la materia

CUANDO CANTA EL GALLO

¿Qué significa el rojo? El ideograma rebota entre los versos de "Muerte por hambre", donde prolifera el rojo y no hay cierre posible alrededor suyo:

Son las ocho y reflejan los celajes
el espejo en sangre que el agua enturbia

con rojo de banderas de plumajes
de las horas de capullos y de flores

del sol que muere para este día y de la noche
en ciernes de lo que nace de lo que hiede

enjuto rojo con gusto a poco de lo que falta
de los porotos de las lentejas y los tomates

de la bendita carne asada de los otros
de las encías lenguas dientes y labios rojos

[...]
millones de chicos mueren veinticinco
mil gentes por día de un hambre necia

y roja como las aguas de este río
que recuerdan la sangre faltante y

derramada cuando la noche enturbia
el rojo atardecer y magos y dioses
[...]

Rojo el color del cielo cuando se pone el sol, las aves, las flores. Se diría la naturaleza en todo su esplendor. Rojo el color de la sangre y de las banderas revolucionarias: entonces, resistencia y lucha. Rojo el alimento de los pobres: porotos, tomates, lentejas. Rojo el alimento de los que acceden a la carne asada. Roja la boca y sus partes. Y para ir cerrando, rojo el río, otra vez el atardecer y también, en un movimiento casi panteísta, los dioses.

No hay intervención posible sobre tanto rojo en estos versos pareados donde el lirismo le gana terreno al dialogismo del comienzo. El yo se ha separado, ha pasado el instante del encuentro.

No es que la poeta románticamente haya desconocido la frontera que la separaba de los que nada tienen, ella misma sabe que hoy no es una de ellos. Auto-ironía, despliegue de los miedos de los que tienen (no mucho, pero tienen casa). Esto ya se exhibía en la primera parte, pero como "Adivinanza": "...seguir es dar la vuelta / humito que flamea / rendido a la belleza. / se sabe estando atenta / al rojo lo verás, / imaginá si fuera / un rostro humano, miedo / da, ¿por estar muy cerca?" (35). Muy cerca no puede testimoniar la voz lírica. La poesía queda atenta, en guardia, en "Acampe": está "... vestida / con ese ruido violento / de la pelea, trabajo / o catástrofe constante y / sin perderlo todo no, / ni aferrar del todo las manos / de los otros,..." (168).

Puesta en primer plano de la responsabilidad del artista en tiempos en que la desigualdad se convierte en una provocación, sobre todo en las grandes ciudades –Buenos Aires o París del siglo XV– donde en lugar de aislarse, los miserables circulaban y circulan en medio de una riqueza inalcanzable. Para que la escritura sea posible, no se puede perder todo lo que se tiene, y aunque por momentos la voz de la poeta se confunda con el nosotros, no puede pasar a formar un todo con los que no tienen nada, porque si no, no hay notas del presente.¹⁵

¿Cómo seguir adelante? ¿Como Pedro negando a Jesús cuando cantó el gallo? ¿Como Pier Paolo Pasolini y César Vallejo donde la fuerte metáfora cristiana viene en ayuda del yo lírico que, sin embargo, en el

¹⁵ "No se puede ser de allá y estar aquí. Y no se puede tampoco estar allá y hacer esas cosas que queremos, esos gestos, la escritura por ejemplo, que nos vino de la mano con nuestra condición de migrantes en un tiempo donde era todavía permitido, podíamos robar aquí las herramientas para leer el aquí y el allá con la puerta abierta, pero la puerta se cerró y un abismo se extiende afuera. *Estás frito angelito, estás frito...*" (Bellessi, 2006: 129).

poema “La guerra y la paz”, reza “madre nuestra ya sos vieja”(162)? “Despedida” o “La voz de lo amado” siguen esta huella que desplaza los vértices canónicos de La Trinidad por La noche, La tormenta, La tierra, La muerte.

Ahora las historias tienen nombre propio: Tita, el Tata, Miguel, Valerio, el Negro Villegas. La belleza de estos personajes, sus pequeñas historias que son las de lo humano entendido como naturaleza dan una tregua —“te creo a vos, y a Juan y a la marea” (94)— y se convierten en lo real.¹⁶ La poesía parece concederse el privilegio de pronunciarse sobre la realidad que las ciencias humanas cambian en falso problema o en problema imposible.¹⁷

HISTORIA E INVIERNO

Una vez que se ha cubierto la extensión del libro —las cinco divisiones en su autonomía y encadenamientos— se descubre en toda su extensión un mitologema que, como un bajo continuo lo recorre por entero: el invierno.¹⁸ “bajo una manta / en el corazón / de este invierno / tan cruel y tan / tierno que pone / a la vista aquello...” (145). El frío, el hambre de los humildes, el frío del propio cuerpo, pero también la resurrección, la aparición de la primavera, la rotación de los ciclos. El segundo poema del libro, “Mantra de primavera”, repite a verso separado “como es tanto mejor nada” para terminar la serie “mejor nada mejor nada” (9) que en una cinta continua podría ser exactamente su contrario “nada mejor nada mejor”. La primavera y su contrario, tomar nota, el invierno, ese presente perpetuo.

Y en forma urgente tomar nota del invierno de la Historia, saber que nuestro presente, también es un momento.

¹⁶ Constantino Espósito (2009) expone que al prejuicio de que lo bello no puede ser lo real hay que contraponerle la necesidad de liberación que tiene la belleza, que ha quedado atrapada en condición de rehén, para que pueda volver a mostrarse y hablarnos su propia lengua.

¹⁷ Estoy tomando una cita de Michel De Certeau (2006:205) que tiene, como sujeto a la teología y no a la poesía.

¹⁸ El invierno y su campo semántico —frío, congelada, helada— se impone en los finales de varios poemas “Fin del discurso” (95), “Enseñanza de la cigarra” (106), “Desnortear” (140), “Sin techo” (157), “El trato” (167). En posición menos evidenciada insiste entre otros en “Apunte” (53), “La balanza” (81), “Comedores populares” (150).

Zaratustra dice del invierno: “Yo honro a este mal huésped, pero me gusta dejarlo solo. Me gusta alejarme de él” (Nietzsche 1997: 277). Muchas veces se habla de huéspedes, de la acogida y la recepción que merecen: no podía ser de otro modo en una filosofía del viajero, en la que una de las figuras de la subjetividad se arma como figura del huésped, del que está de paso. Hospitalidad y hostilidad merece ese otro que acogemos.

Pero la viajera Bellessi está urgida por la realidad, no hay tiempo para *hostis* y *hospes* (Cragnolini 2005: 19), esas “paradojas del pensamiento”. Ha vuelto del mundo, se ha detenido, es mora y es morada (“un rocío / que cae sumiso sobre mi espalda o / sumisa espalda mía” (118)), se ofrece al invierno con los ojos abiertos y cuando se trata de la gente, su escritura ofrece, dolorosa, lugar al frío. No une conceptos, separa tajante a los dañados de los que hacen daño. Hostilidad a los cretinos: “ahí malditos / vean qué hacen... como un gólgota / sobre las carreteras / de la Quiaca” (78). Hospitalidad a las víctimas: “a los Cristos / crucifican / en hilera, veánlos / esos hombres // y mujeres / en lo alto con la prole / muerta de hambre //” (77).

El poema termina con estas líneas: “como un párpado / donde brilla el relámpago /¹⁹ de los justos” (79). Relámpagos, párpados,²⁰ luciérnagas iluminan el momento oscuro; esdrújulas de la luz gustan colocarse estas palabras en posiciones evidenciadas.²¹ Hacia el final, ofrecen una sílaba que tiene que ser restada. Abrir y cerrar, poner el ojo en el instante de la ofrenda de la realidad. Entonces nos acercamos a la figura del pintor que aparece en “Fin del discurso”, un artista que se queda día tras día frente a lo mismo, porque si se mira bien aparece “la renovación perpetua / donde el ojo lava la mirada / en la misma cosa tan variada / que ni el ojo sabe lo que afuera mira /...” (95). Ese realista sabe que podemos repetir “una sanata sin sentido en el mundo / que se

¹⁹ Huella del Relámpago denomina el *Popol Vuh* a uno de los Maestros constructores. Y Arturo Carrera lo pone en relación con el tiempo de la construcción de la escritura (Carrera. 2008:40).

²⁰ Relámpagos, párpados: sinónimos de lo instantáneo, palabras que se abren y se cierran en su accentuación llamativa. La sílaba donde brilla la “á” (lám, pâr) y luego el cierre suave de la “a” a la “o” (pado, pago), a lo que se suma un dejarse oír del orden del “apago”.

²¹ Tinianov denomina de “posición evidenciada” —en este caso al final del verso— a los elementos léxicos que permiten relacionar sonido y sentido (1970: 69).

incendia, capaz que sí, menos / cuando te agarra la melancolía / inmensa en su hermosura de la tardecita / de invierno” (95).

Hasta la mitad de *La rebelión del instante* se percibe un arco tendido hacia *Mate cocido*, sobre el final se hace necesario buscar el primer poema de *Tener lo que se tiene*, titulado “El precio”. Si en “Desnortear” el yo enunciaba la compañía de los pájaros en su irse “hacia el corazón del invierno”, ahora ese sujeto, que tomaba notas o era tomado como nota, toma el control del ojo del paisajista y puede ver “en el hondo corazón del invierno/ su propia despedida” (1089). Repite ya no el azul y el rojo sino la posibilidad de ver incluso lo que las comodidades de clase tornan invisible –“la vejez el frío la muerte”–. La poesía de Diana Bellessi ha salido del torbellino del instante, y se ha hecho grande y sabia. Acepta pagar el precio de la mirada: “ver (el verde) y no irme en su temible belleza” (1089).

Belleza de la poesía lírica donde Historia e intimidad se encuentran en un espacio único, ni afuera ni adentro de la Naturaleza. Ella ofrece un marco, un ventanal más amplio desde donde construir un saber que asegure que la intimidad es un tramo de la lucha y que la belleza también puede ser política.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AGAMBEN, G., 2000. “El testigo”. *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia, Pretextos.
- CARRERA, A. (et.al.), 2008 “Tiempo murmurado”, *Fronteras de la escritura. Apuntes sobre espacio y tiempo en poesía*, Buenos Aires. Bajo la Luna, CCEBA.
- BAJTÍN, M., 1982. *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI Editores.
- BELLESSI, D., 2005. *La rebelión del instante*. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires.
- , 2006. “La pequeña voz del mundo”, *Lo propio y lo ajeno*, Santiago de Chile, LOM Ediciones.
- , 2003. *Mate Cocido*. Buenos Aires, Editorial Nuevo Hacer.
- , 2009. *Tener lo que se tiene. Poesía reunida*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- BERGER, J., 2004. “Contra la gran derrota del mundo”, *El tamaño de una bolsa*, Buenos Aires, Taurus Alfaguara.
- CRAGNOLINI, M. (comp.), 2005. *Modos de lo extraño. Ateridad y subjetividad en el pensamiento posnietzscheano*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- DE CERTEAU, M., 2006. *La debilidad de creer*, Buenos Aires, Katz.

- ESPÓSITO, C. (et al.), 2009. *Belleza y realidad*. Buenos Aires, Biblos.
- HOLDERLIN, F. (1983) *Poemas*. Barcelona, Icaria Literaria.
- JUROVIETZKY, S., 2008. "Grotesco y antihumanismo en *Ganarse la muerte* de Griselda Gambaro", *El despliegue. De pasados y de futuros en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires, N.J. Editor.
- KAMENSZAIN, T., 2007. *La boca del testimonio*, Buenos Aires, Norma.
- MONTELEONE, J., 2008. "Poesía, sociabilidad y orden económico", *Zama*, año 1, n°1, 31-45.
- NIETZSCHE, F. 1997. *Así habló Zaratustra*, Madrid, Alianza.
- SAER, J. J., 2003. *El río sin orillas*, Buenos Aires, Seix Barral.
- THOREAU, H. D., 1849. *Desobediencia Civil*, traducción de Hernando Jiménez disponible en <http://thoreau.eserver.org/spanishcivil.html>
- TINIANOV, I., 1970. "El sentido de la palabra poética", *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, Siglo XXI.

LA POESÍA ESPAÑOLA BAJO EL FRANQUISMO: COMPROMISO Y DENUNCIA

JUAN JOSÉ LANZ
UPV/EHU
juanjose.lanz@ehu.es

RESUMEN

El presente artículo intenta mostrar cómo una parte importante de la poesía española bajo la dictadura de Franco (1939-1975) estableció un código lingüístico y estético para conformar un modelo de compromiso y denuncia de la dictadura. Si la dictadura impuso un modelo político basado en una unidad religiosa, social y económica, la poesía comprometida evolucionó desde el humanismo comprometido y el compromiso solidario hasta la denuncia social para cuestionar los resortes de la dictadura. Tres grandes núcleos temáticos se van a desarrollar en una buena parte de la poesía social desde la mitad de los años cincuenta: la crítica del pasado y del presente históricos; el planteamiento de un futuro utópico suprahistórico; la intención de hacer de la palabra poética un instrumento de acción social. Es ese último aspecto el que va a permitir plantear nuevos esquemas de compromiso poético en los últimos años de la dictadura, distantes formalmente de los que se habían planteado en los años cincuenta.

PALABRAS CLAVE: poesía española – franquismo – compromiso

Filología XLI (2009) pp. 67-98

© Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”

ISSN 0071-495 X

ABSTRACT

The present article tries to show how an important part of the Spanish poetry under the dictatorship of Franco (1939-1975) set a linguistic and aesthetical code to agree a model of engagement and denunciation of the dictatorship. If the dictatorship was imposed by a political model based on a religious, social and economic unit, the *engagé* poetry was changing from the humanism and the solidary commitment up to the social denunciation to question the springs of the dictatorship. Three big thematic cores are going to develop in a good part of the social poetry from the half of the fifties: the critique of the historical past and of the present; the exposition of a utopical suprahistoric future; the intention of doing of the poetical word an instrument of social action. It is this last aspect the one that is going to allow to raise new schemes of poetical commitment in the last years of the dictatorship, distant formally of those which had appeared in the fifties.

KEY WORDS: spanish poetry - Franco's regime - commitment

El fin oficial de la Guerra Civil española, el 1º de abril de 1939, no trajo, ni mucho menos, el cese de las hostilidades, ni la reconciliación nacional que promulgaba puertas afuera el régimen dictatorial que establecía el general Franco. Los años siguientes fueron de una represión atroz no solo contra aquellos que habían defendido ideológica o militarmente al gobierno constitucional y democrático establecido en 1936, contra el que se había sublevado una fracción del ejército, sino contra todos aquellos que no mostraban un apoyo entusiasta al estado golpista recién establecido por la fuerza de las armas. Es evidente que el triunfo de la dictadura franquista durante casi cuarenta años, su dominio absoluto a lo largo de esas décadas, no se fundamenta básicamente en el triunfo militar obtenido en el campo de batalla durante los tres años de enfrentamiento fratricida, sino en la brutal represión que se estableció en los años inmediatamente posteriores y que sembró el miedo absoluto en todos los súbditos del régimen, como así se denominaba a los españoles. El conde Ciano, Ministro de Asuntos Exteriores del Duce, de visita en la España triunfal de julio de 1939, apuntaba en su *Diario* que se ejecutaban diariamente, más de dos meses después de concluida la contienda, en Madrid, entre 200 y 250 personas; en Barcelona, alrededor de 150; en Sevilla, unas 80, y así sucesivamente. Las "purgas" venían justificadas por la Ley de Responsabilidades Políticas promulgada en 1939 y por otras leyes represivas promulgadas los años inmediatamente siguientes.

Las condenas a muerte se sentenciaban a cientos diariamente y la tortura, por supuesto, era práctica habitual en las cárceles y en los centros de detención. Los campos de concentración y los mal denominados campos de trabajo se extendían por España aún en 1946. Se trataba, por lo tanto, de aniquilar al enemigo para construir esa España unitaria bajo el signo de la cruz y la espada que pretendió el franquismo.

En abril de 1939, la revista *Vértice*, órgano oficial de la Falange Española Tradicionalista y de las JONS, reproducía en su portada significativamente un dibujo que representaba al torero Pedro Romero ante un toro recién muerto, y en sus páginas interiores, junto a una fotografía del Generalísimo Franco se reproducía el “Homenaje a los caídos”, el desfile de la victoria en Sevilla, unas páginas de Jacinto Miquelarena sobre “Las primeras horas y los primeros días de Madrid”, un reportaje fotográfico sobre “Madrid ocupado por nuestras tropas”, con imágenes de la ciudad después del “paso de la turba marxista” o de la “destrucción de los rojos”. A ello se añadía el proyecto de Manuel Abril de crear “Dos monumentos posibles” a los caídos, uno de los cuales, muy próximo a la futura cruz del Valle de los Caídos, se establecía como “una invitación a crear un monumento a la religión de la Patria”. Este número, se completaba con una sección de cinema, anunciando *Capricho*, de Karl Ritter, y *Yu Yu*, una producción hispano-italo-alemana, una sección de moda, y una amplia panoplia de anuncios comerciales, entre los que no faltaba uno de los almacenes barceloneses Sepu: “Como recuerdo del glorioso día 26 de enero de 1939 (fecha de la liberación de Barcelona), saluda a la España que renace, al glorioso e invencible Ejército y a su caudillo Franco”. Si me detengo en la descripción de ese número de *Vértice* en el mes de la victoria, es porque en él se resume buena parte de la retórica que va a alimentar la ideología del régimen en los primeros años de la dictadura: el mito del Ave Fénix como la España que resurge después de las hordas marxistas; la sangre de los caídos como fermento de la nueva España; la creación de una unidad político-religiosa en el nacional-catolicismo; la derrota absoluta sobre el enemigo como un triunfo espiritual y militar de la verdadera y tradicional España; las nostalgias imperiales que habrían de impregnar una mirada muy particular sobre la España de los siglos de oro; etc. El número de *Vértice* correspondiente a diciembre de 1939 incluía un espléndido reportaje fotográfico con el traslado a hombros de los restos mortales de José Antonio Primo de Rivera desde Alicante, donde había sido fusilado en 1936, hasta Madrid, en un espectáculo, diseñado por Dionisio Ridruejo,

digno de la estética fascista más característica de Leni Riefensthal, donde no faltaban los hachones de luz característicos de *El triunfo de la voluntad*. En ella, junto a textos de Álvaro Cunqueiro, Félix Ros, Pedro Pérez Clotet o Guillermo Díaz-Plaja, se incidía en semejantes temas de la nueva retórica fascista: Antonio de las Heras escribía sobre “Mística y música de un Imperio”; Francisco Rodríguez Marín evocaba “Un vengador de Hernán Cortés”, etc. El régimen comenzaba a formalizar el escenario de cartón-piedra de las películas imperiales de CIFESA, de la retórica fascista y las ensoñaciones pequeño-burguesas de una clase social venida a menos que no había sabido estar a la altura de las circunstancias y cuya escisión había producido buena parte de las desgracias acontecidas en los años anteriores y siguientes. Media España triunfaba y celebraba la gloria de su victoria, mientras que la otra media, “humillada y ofendida”, como escribiría años más tarde Manuel Vázquez Montalbán en su poema “Conchita Piquer”, ocultaba su derrota en el silencio, callaba y negaba. El silencio, como años más tarde diría Antonio Gamoneda en *Descripción de la mentira* (1977), se convirtió en el mejor modo de ocultación, en la salvaguarda frente a un régimen que instauró el lenguaje de la mentira y la hipocresía, que se adueñó de todo discurso y usurpó el uso de la lengua para reproducir constantemente su gran mentira. Recientemente, Vicente Molina-Foix en su novela *El abrecartas* y Javier Marías en su espléndida trilogía *Tu rostro mañana*, han evocado, con una mirada crítica diferente, algunos episodios de esa España de los años de la dictadura; Esther Tusquets, por su parte, ha recordado, en *Habíamos ganado la guerra*, su juventud en la Barcelona victoriosa. Jaime Gil de Biedma había retratado en *Moralidades* (1966) esa España de los años cuarenta en un poema que invierte el hipotexto de la “Marcha triunfal”, de Rubén Darío; el poema, que originalmente se titulaba “De los años cuarenta”, acabó titulándose definitivamente “Años triunfales”, en clara ironía con la coletilla empleada en la época (“Tercer año triunfal”, etc.):

Media España ocupaba España entera
con la vulgaridad, con el desprecio
total de que es capaz, frente al vencido,
un intratable pueblo de cabreros.

Barcelona y Madrid eran algo humillado.
Como una casa sucia, donde la gente es vieja,
la ciudad parecía más oscura
y los Metros olían a miseria.

Con luz de atardecer, sobresaltada y triste,
se salía a las calles de un invierno
poblado de infelices gabardinas
a la deriva, bajo el viento.

Y pasaban figuras mal vestidas
de mujeres, cruzando como sombras,
solitarias mujeres adiestradas
-viudas, hijas o esposas-

en los modos peores de ganar la vida
y suplir a sus hombres. Por la noche,
las más hermosas sonreían
a los más insolentes de los vencedores.

El eco en los últimos versos, con un juego intertextual, de los conocidos versos de la “Marcha triunfal”, de Rubén Darío (“y la más hermosa / sonríe al más fiero de los vencedores”), sitúa en su justo término la voluntad crítica de los versos de Gil de Biedma.

¿Cómo era la España de los años cuarenta, que según entonaba el conocido himno fascista, empezaba entonces a amanecer? ¿Cómo era la poesía que se escribía y cómo reaccionó frente al sistema dictatorial instaurado? Desde un punto de vista económico el período que se inicia en 1939 está caracterizado por la autarquía, que no solo trata de satisfacer las necesidades primarias de la población en la posguerra, sino también las culturales (la “autarquía cultural”). Desde un punto de vista ideológico, se trata de componer una alternativa a la ideología derrotada en la contienda civil, de ahí que la labor de la Falange resulte fundamental en los primeros años del franquismo en la consecución de la hegemonía ideológica del régimen. Frente a la Falange, la Iglesia católica, vencedora también de la “cruzada”, domina una parte importante de los resortes ideológicos del régimen y controla, además de la formación de las nuevas élites, la censura.

La reanudación de la vida literaria y poética tras la guerra civil correspondió a la Falange: la tertulia “Musa musae” en la Biblioteca

Nacional; la continuidad de las revistas *Jerarquía* y *Vértice*; el nacimiento de *Escorial*, en 1940; la fundación, de la mano de Juan Aparicio, de los semanarios *El Español* (1942) y *La Estafeta Literaria* (1944), cuyo referente último era *La Gaceta Literaria*, de Giménez Caballero. El aparato ideológico del Estado se completa con la fundación de diversas instituciones: el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, que publicará a partir de 1944 la revista *Arbor*; la Editora Nacional; el Instituto Nacional del Libro; la Escuela de Periodismo; el Instituto de Estudios Políticos, etc.

Los primeros años de la posguerra son un intento de devolver la normalidad cultural al país, de *exaltar* primero el triunfo y de *justificarlo* después mediante la exhumación de un pensamiento reaccionario, fundado en el nacional-catolicismo. El panorama poético recibe aún la herencia de la poesía de la guerra; nada menos que tres antologías de poesía en el bando nacional se publican en 1939: *Antología poética del Alzamiento*, de la mano de Jorge Villén; *Cancionero de Guerra* y *Corona de sonetos en honor de José Antonio Primo de Rivera*. Tampoco habría que olvidar antologías como *Musa redimida. Poesías de los presos en la nueva España* (1940) (en la que colaborará con dos sonetos Germán Bleiberg, recluido en la Prisión de Torrijos, en Madrid), como una muestra de la poesía recluida, sometida y humillada por el régimen. Aparte de estas colecciones, que podrían incluirse dentro de la poesía bélica o de sus consecuencias directas, tal como señala García de la Concha, “un simple repaso de los libros de poesía publicados en España a raíz de la guerra, evidencia la polarización en torno a tres grandes núcleos: amor, religiosidad, imperio”.

La poesía religiosa en los primeros años de la posguerra plantea al menos dos estadios sucesivos: por un lado, una poesía que, partiendo de los modelos clásicos de los siglos XVI-XVII, los actualiza y revitaliza con transformaciones formales; por otro, una poesía sacra sujeta a los moldes clásicos. Entre la primera tal vez deba contarse, en estos primeros años, el *Cántico espiritual* (1942), de Blas de Otero, o *Arcángel de mi noche*, de Vicente Gaos, que obtiene el premio Adonais en 1943; será una corriente que cobre nuevo aliento a partir de 1944, con la publicación de *Hijos de la ira*, de Dámaso Alonso, y al hilo de una lectura actualizada de San Juan de la Cruz, cuyo centenario se celebraría en 1942. La poesía sacra es la que, dentro de la temática religiosa, domina los primeros años de la posguerra. Sin embargo, no ha de olvidarse la observación realizada por Emilio Alarcos, que advierte

de la referencialidad retórica del marco religioso en estos poemas: “La vuelta a Dios, sincera o no [...], era un portillo de escape por donde podían salir vivencias inexpresables sin la envoltura religiosa”.

La poesía imperial era la expresión estética del ideario político del bando nacional. En el lema “Por el Imperio hacia Dios” se fundía la esencia religioso-política del nacional-catolicismo. El modelo de la nueva España imperial era el de Carlos V y Felipe II, el modelo escorialense, el que enarbola Toledo como capital imperial y El Escorial como fusión del poder divino y humano, del Imperio y Dios. La conmemoración del milenario de la formación de Castilla por Fernán González, y de los centenarios de Garcilaso, Boscán y San Juan de la Cruz, se funde al ideario imperial falangista para unir estética y política en una recreación anacrónica de modelos trasnochados.

A partir de 1943 puede señalarse un nuevo período en el desarrollo cultural y poético de la posguerra, caracterizado por el progresivo desvanecimiento del integrista y del tradicionalismo que habían caracterizado los primeros años. La férrea vigilancia del sistema, que sigue manteniéndose formalmente, permite en cambio una cierta permeabilidad, facilitada por la escasa confianza del propio Estado en sus resortes culturales, que hace que aparezcan en torno a esas fechas algunos signos, si no de oposición, sí al menos al margen de las directrices del régimen; piénsese, por ejemplo, que en 1942 se había publicado *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela. En 1943, nace la revista *Garcilaso*, que era, en cierto modo, el fruto de una voluntad propagandística de los órganos culturales del régimen, al mismo tiempo que una respuesta del grupo más tradicionalista al “falangismo liberal” de *Escorial*. En 1943, de la mano de José Luis Cano, más tarde secretario de *Ínsula*, nace la colección Adonais con el ánimo de enlazar con la colección Héroe, que había dirigido Manuel Altolaguirre antes de la guerra, y con los suplementos de *Litoral*, que había publicado Emilio Prados en los años veinte. Adonais marcará desde entonces el signo que caracterizará a un sector importante de la poesía y de la cultura de este período: una cierta independencia ideológica de los poderes políticos.

No exageraba José María Castellet al señalar que en 1944 “se publican los libros que habrán de tener mayor influencia en los años sucesivos y que en él se manifiestan las tendencias que habrán de tener mayor vigencia en un período de cinco o seis años”. Con razón García de la Concha ha hablado de la “revolución de 1944”, no solo porque ese año coinciden dos libros significativos de poetas del 27, como son *Hijos*

de la ira (también *Oscura noticia*), de Dámaso Alonso, y *Sombra del paraíso*, de Vicente Aleixandre, que ejercen una enorme influencia en los poetas más jóvenes, sino también porque ese año coinciden una serie de acontecimientos poéticos que transforman el panorama de la posguerra: la aparición en abril, en Santander, de la revista *Proel* y en mayo, en León, de *Espadaña*; en el exilio se publica *Mínima muerte*, de Emilio Prados, y *Pleamar*, de Rafael Alberti; en España se publica *Cuadernos de Rusia*, de Dionisio Ridruejo, *Pasión del verbo*, de Carmen Conde, y los libros de varios poetas nuevos, como José Luis Hidalgo (*Raíz*), Vicente Gaos (*Arcángel de mi noche*), José García Nieto (*Poesía y Versos de un huésped de Luisa Esteban*), Victoriano Crémer (*Tacto sonoro*), etc. Al hilo de *Hijos de la ira* y de la relectura actualizada de San Juan de la Cruz y de Fray Luis de León, a partir de 1944 comienza a aparecer una serie de libros de autores jóvenes que marcan una clara evolución del tema religioso hacia una poesía existencial, de la que el propio libro de Alonso es ejemplo en una de sus lecturas: *Arcángel de mi noche* y *Sobre la tierra*, de Vicente Gaos; *Subida al amor* y sobre todo *Primavera de la muerte*, de Carlos Bousoño; *Hombre de Dios*, de José María Valverde; *Los muertos*, de José Luis Hidalgo; *Cantos al destino*, de Eugenio de Nora; y unos años más adelante *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*, de Blas de Otero. Estos libros van a constituir una corriente fundamental entre 1944 y 1947. Quizás el existencialismo “estuviera en el ambiente” de la época, derivado de ciertas lecturas de Unamuno, Kierkegaard, Heidegger, y también de un cierto orteguismo, que van a formar el caldo de cultivo para que las ideas de Jean-Paul Sartre (fundamentalmente, en primer lugar, *El existencialismo es un humanismo*, 1946; más tarde *¿Qué es la literatura?*, 1947) que comienzan a difundirse en 1946 y 1947 desde las páginas de *Ínsula* o de *Proel*, penetren en las conciencias más atentas, haciendo familiares conceptos como “angustia”, “desesperación” y “compromiso”. Lo cierto es que un grupo de libros expresa durante estos años el tránsito de una poesía religiosa, tras la búsqueda de una salvación fallida, a una poesía existencial o existencialista, expresión angustiada de un mundo desgarrado, de la que se deriva una dimensión ética, y de una conciencia de que la existencia precede a la esencia, de que “el hombre no es otra cosa que lo que él se hace”.

Hacia 1947 se inicia una nueva etapa en la poesía española, caracterizada por “la afirmación y solidaridad del escritor con respecto a la colectividad”. Lo definitorio del nuevo momento será la fusión de

una conciencia existencial (el yo actuando en el mundo) con un estilo compacto de raíz realista, que condicionará el tono narrativo de una buena parte de la poesía. La misión del poeta será contar lo que le sucede a él como sujeto inserto en una circunstancia determinada por su ser colectivo, establecer en el poema la fusión de historia y autobiografía, expresar su insatisfacción y su compromiso a través de un referente histórico próximo. El correlato estético de esta temática cotidiana será la elaboración de un estilo coloquial y narrativo, comunicativo, que explotará en muchos casos el prosaísmo desde una vertiente poética. “Nunca como hoy –escribirá José Hierro, que en 1947 había obtenido el premio Adonais con *Alegría*– necesitó el poeta ser tan narrativo; porque los males que nos acechan, los que nos modelan, proceden de hechos”. Y Gabriel Celaya escribe en *Tranquilamente hablando* (1947):

No quisiera hacer versos;
quisiera solamente contar lo que me pasa
(que es lo que nunca pasa),
escribir unas cartas destinadas a amigos
que supongo que existen;
quisiera ser el Bécquer de un siglo igual a otros.

Tengo compañeros que escriben poemas buenos
y otros que se callan o maldicen sin tino;
pero todos me aburren (aunque los admiro),
y todos me ocultan lo único que importa,
(ellos, estupendos
cuando se emborrachan y hablan sin medida).

Yo que me embriago sin haber bebido,
yo que me repudro y, tontamente, muero.
no puedo callarme,
no puedo aguantarlo,
digo lo que quiero, y
sé que con decirlo sencillamente acierto.

Aleixandre, en una serie de aforismos publicados en *Ínsula y Espadaña* a fines de 1950, proclama: “El poeta llama a comunicación y su punto de efusión establece una comunidad humana”. Años más tarde, con el carácter sentencioso y depurado que define a su poesía comprometida, Blas de Otero enunciaría su poética al frente de *En castellano* (1959): “Escribo / hablando”. Lo cierto es que el giro realista

y existencial que sufre la poesía a partir de 1947 deja de lado a un grupo importante de poetas: desde Carlos Bousoño hasta los poetas de la revista cordobesa *Cántico* o los autores más próximos a la vanguardia (Ory, Cirlot, Chicharro, Labodeta, etc.), pasando por los poetas de *Escorial*, retirados a la introspección subjetiva e intrahistórica para dar sus resultados más personales en torno a 1949: *Elegías*, de Ridruejo; *Escrito a cada instante*, de Panero; *Continuación de la vida*, de Vivanco; *La casa encendida*, de Rosales.

De 1947 a 1952, el existencialismo realista solidario dominante en este período va avanzando progresivamente hacia una preocupación social. Blas de Otero describiría de modo sintético esa evolución en “Dicen digo”, una de las poéticas que encabezan *En castellano* (1959): “Antes fui –dicen– existencialista. / Digo que soy coexistencialista”. El carácter testimonial y documental que la poesía tiene esos años apunta pronto no solo a una fusión con la colectividad en el acto comunicativo que es el poema, sino también al planteamiento y superación de un estadio histórico concreto, al compromiso del escritor con la realidad social circundante. “El escritor *comprometido* sabe que la palabra es acción; sabe que revelar es cambiar y que no es posible revelar sin proponerse el cambio”, había escrito Sartre en *¿Qué es la literatura?*. En consecuencia, la labor del escritor no es la de un mero observador, sino la de quien transforma el mundo en el que opera con su lenguaje; no hay, pues, lenguaje inocente. La escritura, por lo tanto, se vuelve circunstanciada, denunciatoria y revolucionaria; la poesía social, ha escrito Leopoldo de Luis, “es protestataria, se alza contra una situación que considera injusta y es revolucionaria, porque va motivada por un deseo de que se transformen determinadas estructuras sociales”. Gabriel Celaya definiría en su poética para la *Antología consultada* de 1952 el carácter instrumental de la poesía: “La poesía es un instrumento, entre nosotros, para transformar el mundo”. El propio poeta incluiría en *Cantos iberos* (1955) uno de los poemas más representativos de la estética social y comprometida del momento: “La poesía es un arma cargada de futuro”.

Poesía para el pobre, poesía necesaria
como el pan de cada día,
como el aire que exigimos trece veces por minuto
para ser y en tanto somos dar un sí que glorifica.

Porque vivimos a golpes, porque apenas si nos dejan
decir que somos quien somos,
nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno.
Estamos tocando el fondo.

Maldigo la poesía concebida como un lujo
cultural por los neutrales
que, lavándose las manos, se desentienden y evaden.
Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse.

[...]

Me siento un ingeniero del verso y un obrero
que trabaja con otros a España en sus aceros.

Tal es mi poesía: Poesía-herramienta
a la vez que latido de lo unánime y ciego.
Tal es, arma cargada de futuro expansivo
con que te apunto al pecho.

Allí mismo, en la *Antología consultada*, Eugenio de Nora proclama que “toda poesía es social”; y en un sentido semejante se expresa Blas de Otero, uno de los poetas más destacados de la literatura española de la segunda mitad del siglo XX: “tarea para hoy: demostrar hermandad con la tragedia viva, y luego, lo antes posible, intentar superarla”.

La concepción de la poesía como comunicación atraviesa todas las poéticas de la *Antología consultada de la joven poesía española* que Francisco Ribes edita en 1952. Sobre un sustrato común en el que coinciden la mayor parte de los seleccionados (humanismo, cierto neorromanticismo, actitud moral del poeta, concepción de la poesía como comunicación), dos actitudes se distinguen en la antología: una desarraigada y crítica (Celaya, Otero, Crémer, Nora y Hierro), otra meramente solidaria, existencial (Bousoño, Morales, Valverde y Gaos). Dentro de la primera actitud, se manifiesta un modo “desarraigado” y un modo comprometido. En la antología puede contemplarse el avance y sustitución del existencialismo solidario por un humanismo comprometido, basado en una concepción “mayoritaria” y totalizadora de la poesía, una actitud realista, una búsqueda de la expresión directa y una conciencia del tiempo histórico. El personaje poético que aparece en estos poemas se transforma en un hombre cualquiera, que lleva una existencia vulgar, en un mundo cotidiano, tal como expresará Hierro en “Un tarde cualquiera”, de *Quinta del 42* (1952):

Yo, José Hierro, un hombre
como hay muchos, tendido
esta tarde en mi cama,
volví a soñar.

Esa construcción de un personaje poético, cotidiano, coloquial y cercano, que comparte experiencias asumibles por el lector, pero que adquiere una ejemplaridad ética, que muestra su biografía como el resultado de la evolución de un proceso ideológico que le ha llevado a un compromiso solidario con la mayoría desfavorecida y a la voluntad de llevar a cabo una transformación efectiva de la realidad circundante; es ese personaje poético el que construye, por ejemplo, Blas de Otero en "Biotz-begietan", uno de los poemas más significativos de *Pido la paz y la palabra* (1955):

Ahora
voy a contar la historia de mi vida
en un abecedario ceniciento.
El país de los ricos rodeando mi cintura

y todo lo demás. Escribo y callo.
Yo nací de repente, no recuerdo
si era sol o era lluvia o era jueves.
Manos de lana me enredaran, madre.

Madeja arrebatada de tus brazos
blancos, hoy me contemplo como un ciego,
oigo tus pasos en la niebla, vienen
a enhebrarme la vida destrozada.

Aquellos hombres me abrasaron, hablo
del hielo aquel de luto atormentado,
la derrota del niño y su caligrafía
triste, trémula flor desfigurada.

Madre, no me mandes más a coger miedo
y frío ante un pupitre con estampas.
Tú enciendes la verdad como una lágrima,
dame la mano, guárdame
en tu armario de luna y de manteles.

Esto es Madrid, me han dicho unas mujeres
arrodilladas en sus delantales,
este es el sitio
donde enterraron un gran ramo verde
y donde está mi sangre reclinada.

Días de hambre, escándalos de hambre,
misteriosas sandalias
aliándose a las sombras del romero
y el laurel asesino. Escribo y callo.

Aquí junté la letra a la palabra,
la palabra al papel.

Y esto es París,
me dijeron los ángeles, la gente
lo repetía, esto es París. Peut être,
allí sufrí las iras del espíritu

y tomé ejemplo de la torre Eiffel.

Esta es la historia de mi vida,
dije, y tampoco era. Escribo y callo.

Pues bien, es esa segunda orientación hacia un humanismo comprometido y una actitud realista las que van a dominar la poesía en los años cincuenta. Este período culmina en torno a 1954-1955 con una serie de libros significativos: *España, pasión de vida*, de Nora, *Cantos iberos*, de Celaya, y *Pido la paz y la palabra*, de Otero. A ellos se unirían pronto otros, como *Belleza cruel* (1958), de Ángela Figuera, pero también los de otros autores más jóvenes que comenzarían a publicar en torno a la segunda mitad de los años cincuenta: Alfonso Costafreda, Ángel González, José Manuel Caballero Bonald, José Agustín Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, etc.

El tema de la poesía social atravesaba, dividiéndola, la *Antología consultada*. Entre el 17 y el 24 de junio de 1952 se celebra en Segovia, en la Universidad de Verano, el I Congreso de Poesía, cuyo tema central es “La vigencia social del poeta”, denunciando que “en nuestro tiempo y en todo el ámbito europeo, la vigencia social del poeta es parva o nula”. *Correo Literario*, la revista dirigida desde 1950 por Leopoldo Panero, realizará una encuesta en su número del 15 de febrero de 1953 sobre la poesía social. Entre el 21 y el 27 de julio de 1954, se celebra en Santiago

de Compostela el Tercer Congreso de Poesía, claramente definido ya bajo el signo de la poesía social; los dos años transcurridos desde el primero habían servido para que la pólvora de lo social se extendiera rápidamente.

Lo cierto es que a mediados de los años cincuenta una serie de poetas, algo más jóvenes que los anteriores, comienza a irrumpir en el panorama poético español a medida que van apareciendo los nuevos libros de Blas de Otero, de Gabriel Celaya, de José Hierro, de Ángela Figuera, de Victoriano Crémer, de Eugenio de Nora, etc., para consolidar una estética comprometida a la altura de los debates sobre el realismo social y el compromiso del escritor que se desarrollan en esos años en el mundo occidental. Ellos asumen pronto la necesidad de hacer un uso político de la literatura y de la escritura poética. Se ha adjudicado habitualmente a estos poetas más jóvenes el tránsito de la "poesía social" característica de la primera mitad de los años cincuenta a una "poesía crítica", que definiría el período que discurre en la segunda mitad de los años cincuenta y comienzos de la década siguiente, para marcar así una transición desde una poética mayoritaria y colectiva al tratamiento de las cuestiones políticas en forma de juicios individualizados y al empleo de una actitud crítica con una voluntad más concreta, así como una renovación formal que asume la incorporación de elementos coloquiales y narrativos. Lo cierto es que algunos de los poetas más destacados de la primera generación de posguerra habían adelantado buena parte de esos elementos; sin duda, es el caso de Blas de Otero, que en sus libros de estos años (*Pido la paz y la palabra*, 1955; *Ancia*, 1958; *En castellano*, 1959; y *Que trata de España*, 1964) ofrece un modelo estético fundamental, no solo para la evolución de la poesía social a la poesía crítica, sino también en el proceso de renovación formal que emprenderá la poesía en los años sesenta; o el de Gabriel Celaya, con *Cantos iberos* (1955), *De claro en claro* (1956) y *Las resistencias del diamante* (1958). No obstante, en los nuevos poetas comienza a observarse una cierta actitud objetivista, que trata de otorgar una mirada más distante y crítica sobre la realidad española del momento: el dilema del "compromiso" y el realismo objetivista serán las directrices estético-ideológicas del grupo a partir de la mitad de los años cincuenta. Y así comienza a hacerse patente, no tanto en los primeros libros, sino en los que estos autores publican en torno a 1960: *Sin esperanza, con convencimiento* (1961), de Ángel González; *Pliegos de cordel* (1963), de José Manuel Caballero Bonald; *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961), de Carlos Barral; *Salmos al viento* (1958), *Claridad*

(1961) y *Años decisivos* (1961), de José Agustín Goytisolo; *Poemas a Lázaro* (1960), de José Ángel Valente, etc. La publicación en 1960 de la antología de José María Castellet *Veinte años de poesía española (1939-1959)* presentaba, con el aval de la tradición poética más reciente, a un grupo de poetas jóvenes que se signaba bajo la “conciencia realista”, a la que se le “puede aplicar el adjetivo social”. Tal como señalaba el antólogo, este grupo de jóvenes poetas venía a ser la culminación histórica de un proceso iniciado en la poesía y la crítica de Antonio Machado, que partiendo de una actitud simbolista, venía a romper con esa tradición; los nuevos poetas demostraban, según se apuntaba allí, el fin de esa tradición simbolista y su suplantación por una conciencia histórica y dialéctica. Estos poetas, según apuntaba Castellet, “tienden a expresar en sus poemas las experiencias sociales propias o tipificadas que hasta hace unos pocos años eran materia de la novela y el teatro”, lo que justifica la “razón narrativa” de sus versos y la tendencia “hacia una poesía realista”, caracterizada por “la sencillez expresiva” y el “lenguaje coloquial”, el autobiografismo y la voluntad de exorcizar la memoria de la niñez. Los jóvenes poetas seleccionados, que asumían parcial o totalmente esta estética socialrealista, eran: Carlos Barral, José Manuel Caballero Bonald, Jaime Ferrán, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, José Agustín Goytisolo, Jesús López Pacheco, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente. Seguramente era difícilmente adscribible la poesía de Claudio Rodríguez a la estética generacional definida por Castellet entonces y hay que considerar también que no toda la joven poesía a la altura de 1959 confluía en el socialrealismo, ni que este suponía una ruptura radical con la tradición simbolista.

Lo cierto es que esa conciencia grupal en una determinante estética común, definida por una actitud crítica, va a quedar plasmada, en torno a la celebración del vigésimo aniversario de la muerte de Antonio Machado, y del homenaje que se le rinde en Collioure el 22 de febrero de 1959, tal como testimonia Jaime Gil de Biedma en un poema, “En el nombre de hoy”, que fecha el 29 de abril de 1959 y que evoca ese homenaje celebrado dos meses atrás:

Finalmente a los amigos,
compañeros de viaje,
y sobre todos ellos
a vosotros, Carlos, Ángel,
Alfonso y Pepe, Gabriel

y Gabriel, Pepe (Caballero)
y a mi sobrino Miguel,
Joseagustín y Blas de Otero,

a vosotros pecadores
como yo, que me avergüenzo
de los palos que no me han dado,
señoritos de nacimiento
por mala conciencia escritores
de poesía social,
dedico también un recuerdo,
y a la afición en general.

Ahí tenemos el elenco completo de los amigos poetas, los “compañeros de viaje” baudelerianos y nerudianos, pero también políticos (“compañero de viaje” se consideraba a aquel que estaba próximo al Partido Comunista, aunque no estuviera afiliado), que participan de una estética común (la “poesía social”): Carlos Barral, Ángel González, Alfonso Costafreda, José Ángel (Pepe) Valente, Gabriel Celaya y Gabriel Ferrater, José Manuel Caballero Bonald, el pintor Miguel Barceló, José Agustín Goytisolo y Blas de Otero. Todos ellos habían participado en el homenaje a Antonio Machado en febrero. Testimonio poético de aquel homenaje podemos encontrar en la obra de todos ellos; pero quizás cabría destacar los versos del recientemente fallecido Ángel González en “Camposanto en Colliure”, incluido en *Grado elemental* (1962):

Aquí paz,
y después gloria.

[...]

Dramático destino,
triste suerte
morir aquí
—paz
y después...—
perdido,
abandonado
y liberado a un tiempo
(ya sin tiempo)
de una patria sombría e inclemente.

[...]

Quisiera,
a veces,
que borrarse el tiempo
los nombres y los hechos de esta historia
como borrará un día mis palabras
que la repiten siempre, tercas, roncás.

Los versos de Gil de Biedma se hacían eco seguramente de otros que Blas de Otero, residente en esos años en Barcelona, había escrito en su “Coral a Nicolai Vautzarov”, incluido en *En castellano* (1959), leído sin duda en los coloquios de Formentor, celebrados del 18 al 25 de mayo de 1959, otro de los actos grupales que acontecen ese año, pues el poema se incorpora al número de *Papeles de Son Armadans* que se publica en 1960 donde se reúnen poemas y textos de los autores que participaron en aquellos coloquios:

Todos los nombres que llevé en las manos
–César, Nazim, Antonio, Vladimiro,
Paul, Gabriel, Pablo, Nicolás, Miguel,

Aragon, Rafael y Mao–, humanos
mástiles, fulgen, suenan como un tiro
único, abierto en paz sobre el papel.

El listado apenas podía encubrir los nombres de toda una tradición de poetas que alimentaba directamente la poesía comprometida a fines de los años cincuenta, y en la que, sin duda, el propio Blas de Otero era un eslabón fundamental: César Vallejo, Nazim Hikmet, Antonio Machado, Vladimiro Maiakovsky, Paul Éluard, Gabriel Celaya, Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Miguel Hernández, Louis Aragon, Rafael Alberti y Mao Tse-Tung.

Pero los versos citados de Jaime Gil de Biedma apuntan a otro tema que se desarrolla en muchos de estos poetas y que describe uno de los efectos inmediatos de su escritura comprometida y social: la mala conciencia. “Señoritos de nacimiento / por mala conciencia escritores / de poesía social”, escribe el poema, y señala claramente la dimensión autocrítica que va a adquirir una parte de la poesía comprometida a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta. La “mala

- Sean ellos sin más preparación
que su instinto de vida
más fuertes al final que el patrón que les paga
y que el *salta-tauellés* que les desprecia:
que la ciudad les pertenezca un día.
Como les pertenece esta montaña,
este despedazado anfiteatro
de las nostalgias de una burguesía.

Pero también expresa una conciencia marxista de la vinculación de los medios de producción a la formación de las conciencias, de modo que “el capitalismo de empresa familiar” va a tener como consecuencia esa propensión melancólica a vagar por los lugares del pasado, la actitud imaginaria y el “ejercicio de la irrealidad”, de que se habla en “Ribera de los alisos”, pero también la “mala conciencia” burguesa, que va a derivar en la actitud crítica apuntada. En cierto modo, “Biotz-begietan” y “Barcelona ja no és bona...” pueden representar una pareja construcción simbólica de un personaje poético que se ofrece como ejemplo de una evolución ética, que se marca bien con su fusión en una nueva utopía superadora del estadio presente de la Historia, bien como la ruina de la ideología que sustenta el presente *status quo*. En ambos casos, nos encontramos con un proceso de autoinmolación del personaje poético para renacer a una nueva vida, en la que se hace realidad el modelo utópico desde el momento en que se enuncia. El espacio urbano, a su vez, aparece claramente como un espacio simbólico, como el escenario, el “anfiteatro”, en que discurre la existencia circunstanciada del personaje poético y en el que se escenifica el conflicto social del que es testigo y en el que participa.

El tema del resentimiento va a caracterizar muchos de los poemas comprometidos que escriben en estos años algunos de los más destacados jóvenes poetas. Se trata básicamente de desmontar una formación, el modelo educativo recibido, de mostrar la conciencia de desapego de la clase social en la que se nació y se creció y del sistema de poder que esta sustenta, pero a partir de una auto-inspección, de una búsqueda consciente a través de la memoria, para descubrir, en una actitud crítica, la formación de una conciencia vinculada a una determinada clase social. Es lo que encontramos, por ejemplo, en “Apellido industrial”, incluido en *Diecinueve figuras de mi historia civil* (1961), de Carlos Barral:

Apellido industrial

Mucho tiempo,
en las raras visitas, cuando iba
ganando día a día, me produjo
una impresión amable.
Quedaba un olor acre,
como a tinta, y un sabor de madera y hierro nobles,
la memoria del ruido y las imágenes
maravillosamente descompuestas.
Recordaba una esquina
gastada por las manos,
tierna como la voz del padre,
y un lugar con esferas de mármol.

Pero aquel portalón
que un día cruzaba
y otro día olvidaba, por motivos
casi mágicos,
se fue haciendo presente.

Allí estaba mi nombre
escrito, allí por las mañanas
temprano terminaba la luz,
el aire..., y todo cuanto hacía,
todo estaba pagado, todo a crédito
de libertad rendida, de conciencia
confusa...

No, no quiero, dije
mirando los montones
de escombros,
la tierra verde y negra de la calle futura.
...y una muchacha triste que pasó
sin prisa...

Y era libre
sólo para decidir lo que no importa.

Evidentemente, el poema, que data de junio de 1958, se refiere al apellido Barral y a las Industrias Gráficas Seix y Barral Hnos. que nacieron en 1911, fundadas por el padre y el tío del poeta. El propio poeta ha evocado en sus memorias *Años de penitencia* las sensaciones al entrar

a trabajar en la empresa familiar: “Sabía que ingresar en la industria familiar era aceptar como propio el mundo que en la infancia identificaba con el primo G., el mundo sórdido de los valores pequeñoburgueses particularmente catalanes, el universo tenderil en cuyo antagonismo se fundaba en gran parte mi personaje en aquel momento. Sabía que era aceptar la ley del grupo familiar”. Es precisamente esa posición antagonica la que el poema refleja, y la renuncia que implica los versos finales: “Y era libre / sólo para decidir lo que no importa”.

En términos generales, pueden establecerse tres grandes núcleos temáticos dentro de la práctica de la poesía social a mediados de los años cincuenta y primeros sesenta, que abarcarían el resto de motivos y funciones. En primer lugar, la crítica del pasado y del presente históricos, con sus injusticias y desigualdades, que puede adquirir una dimensión personal en una reflexión crítica, o en el análisis de la guerra civil (vivida como niño o en la que se participó de joven) y sus consecuencias políticas. En segundo lugar, el planteamiento de un futuro utópico suprahistórico en el que se superen las penalidades de las circunstancias históricas presentes; los modelos de la URSS, Cuba, la China de Mao, etc. ofrecen el camino para el desarrollo de esa utopía. Por último, estaría el tema de la palabra poética, la intención de hacer de la palabra poética un instrumento de acción (“Actos” denominará Celaya a sus poemas), no solo un medio de estímulo para la conciencia liberadora de la transformación humana, sino también una realidad que en su propio decir actualice parte de la utopía que propone, que en su propia denuncia supere el estadio histórico de la injusticia que relata. Entonces el compromiso va a suponer fundamentalmente una cuestión de escritura, una cuestión de lenguaje; el mero hecho de la escritura literaria se constituye en un acto de libertad, el solo hecho de nombrar la utopía supone su existencia en el poema, el mero hecho de nombrar supone una conquista frente al poder totalitario que usurpa el lenguaje e impone el silencio. Los títulos de los libros de Blas de Otero, por ejemplo, resultan significativos, en su referencia al lenguaje, a la palabra, a este respecto: *Pido la paz y la palabra, En castellano y Que trata de España*. La fe en la potencialidad de la palabra poética es innegable en estos casos, y la conciencia de que el relato de la Historia es la propia historia del relato, pone de relieve una conciencia de la posibilidad de usurpar al poder omnimodo de la dictadura, pero también del capitalismo avanzado imperante, el empleo con fines totalitarios del lenguaje. Unos versos de *Que trata de España* resultan bien significativos de este poder de la palabra para arrebatar el lenguaje al

poder, y su relato de los hechos; la referencia es, evidentemente, a la Guerra Civil española, en este caso:

Patria
perdida
recobrada
a golpes de silencio,
plaza de la estación, en Córdoba,
blanco muro
de Aldea del Rey,
todo
perdido
en la lucha,
día a día
recobrado
a golpes de palabra.

La patria perdida “en la lucha”, durante la guerra civil, es ahora recobrada “a golpes de silencio”, “a golpes de palabra”; “Escribo y callo”, había constatado en “Biotz-begietan”. El verdadero enfrentamiento con el poder no se establecía tanto en la reiteración de una serie de consignas políticas en los poemas, ni en las escasas lecciones de marxismo que pudieran transmitir, aunque también; la verdadera lucha con el poder acontecía en el lenguaje, en la lucha por recuperar el lenguaje usurpado por el poder, y construir un discurso, un relato de la Historia distinto. No es extraño que uno de los poemas más significativos de *Que trata de España* (1964) y uno de los textos poéticos más celebrados por los poetas comprometidos en la lucha contra el franquismo en aquellos años sea “Cartilla (poética)”, donde se sintetizan las claves del compromiso ético de la escritura poética:

Cartilla (poética)

La poesía tiene sus derechos.
Lo sé.
Soy el primero en sudar tinta
delante del papel.

La poesía crea las palabras.
Lo sé.
Esto es verdad y sigue siéndolo
diciéndola al revés.

La poesía exige ser sinceros.
Lo sé.
Le pido a Dios que me perdone.
y a todo dios, excúsenme.

La poesía atañe a lo esencial
del ser.
No lo repitan tantas veces,
repito que lo sé.

Ahora viene el pero.

La poesía tiene sus deberes.
Igual que un colegial.
Entre ella y yo hay un contrato
social.

Ah las palabras más maravillosas,
“rosa”, “poema”, “mar”,
son *m* pura y otras letras:
o, *a*...

Si hay un alma sincera, que se guarde
(en el almarío) su cantar.
¿Cantos de vida y esperanza
serán?

Pero yo no he venido a ver el cielo,
te advierto.
Lo esencial
es la existencia; la conciencia
de estar
en esta clase o en la otra.

Es un deber elemental.

La aparente sencillez de dicción del poema oculta no obstante una compleja elaboración, no solo con referencias intertextuales más o menos explícitas (Rubén Darío, Rousseau, Lorca), sino también con una compleja composición estrófica y métrica, basada en un paralelismo evidente, que a primera vista parece natural y espontánea. La “cartilla” resulta así diáfana sin perder un ápice de su potencialidad poética: la

poesía tiene un compromiso social, un deber y una obligación con el mundo circundante; ese deber es nombrar la realidad, no la belleza tipificada, que es un concepto de construcción de clase social; “la existencia precede a la esencia”, había escrito Sartre, y en consecuencia no hay una conciencia previa a la pertenencia a una clase social, sino que la conciencia individual es un producto histórico y de clase.

Sin duda, esta preocupación central por la palabra poética, por la función de la poesía y del lenguaje en el mundo contemporáneo, esa dimensión metapoética tan importante dentro de la poesía comprometida a finales de los años cincuenta y comienzos de la década siguiente, iba a descubrir un elemento fundamental para el desarrollo poético y estético siguiente: el problema de la *contenidización* de la forma; que, como subrayaba Theodor W. Adorno por esos años, “la clave de todo contenido del arte reside en su técnica”. De ahí que se vaya produciendo un progresivo desplazamiento desde la reflexión sobre los tratamientos temáticos, hacia la reflexión formal, hacia la concienciación de que es el medio el que resulta problemático y no los contenidos que transmite, que es en el lenguaje y en su uso donde acontece el verdadero enfrentamiento con el poder. En consecuencia, los modelos poético-narrativos se complejizan para dar cabida a un desarrollo más efectivo de las tácticas lingüísticas, de la lucha dentro del lenguaje, del compromiso social fundado en el compromiso lingüístico. El socialrealismo, criticado ya desde 1958 y desplazado como modelo de arte proletario en los países de la órbita soviética, y el realismo crítico, más allá de la “teoría del reflejo”, según el modelo lukacksiano, con su actitud objetivista próxima muchas veces al *nouveau roman*, van dejando paso a un realismo dialéctico, en el que el modelo brechtiano tiene una impronta importante, mucho más complejo, que exige la actualización de los modelos expresivos y asume la integración transformadora de la obra en el proceso dialéctico del desarrollo histórico, asumiendo la posibilidad de una dialéctica negativa como la que postula la Escuela de Frankfurt. A su vez, los modelos estructuralistas van mostrando la complejidad de los sistemas comunicativos. Todo ello viene a poner en crisis la concepción mimética de la obra de arte, del poema, pero no así la propia noción de compromiso en la escritura. A medida que las estructuras de poder se sutilizan en sus instrumentos, se van sutilizando los modelos de su enfrentamiento. En este sentido, no es extraño que el tecnocraticismo que caracteriza los gobiernos franquistas a comienzos de los años sesenta (no olvidemos que esos técnicos eran el resultado de la formación en las estructuras de

poder de la dictadura), pero también los modelos de poder en Occidente, requiera un modelo de compromiso artístico y poético, un modelo de enfrentamiento, diferente. La aparente desideologización de las estructuras de poder, y paralelamente de los órganos que se enfrentan a ellas, supone la asunción de los modelos políticos que sustentan esas estructuras de poder. No en vano, a la altura de 1965 proclamaba uno de los tecnócratas del franquismo, Gonzalo Fernández de la Mora, *El crepúsculo de las ideologías*, para subrayar que cuanto mayor es el desarrollo cultural y económico de una sociedad más difícil resulta tomar decisiones públicas basadas en criterios ideológicos y por lo tanto estas decisiones han de basarse en criterios estrictamente técnicos, científicos; ¡como si ese aparente cientifismo tecnocrático no estuviera respaldado por un soporte ideológico al que le sirve de cobertura y del que es cómplice!

Lo cierto es que a la altura de 1965, cuando se publica la *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964)*. *Poesía social*, de la mano de Leopoldo de Luis, la corriente poética denominada como “poesía social”, parece haber entrado en crisis, o al menos el modelo de representación poética del compromiso ideológico que esa modalidad había venido desarrollando. No es extraño que, reseñando la aparición de esta antología en el número de *Ínsula* correspondiente a enero de 1967, Julia Uceda hablara de “La traición de los poetas sociales”. La polémica desarrollada desde al menos diez años atrás en torno a los conceptos de conocimiento y comunicación como definitorios de la esencialidad poética, que se integraba en el debate estético europeo de la época (T. S. Eliot y Gottfried Benn, entre otros), también había contribuido a que esa modalidad poética buscara vías de transformación. El “formalismo temático” en que había caído la poesía social, según había denunciado José Ángel Valente en 1963, la frustración que supone el fracaso de esa estética, tal como la describe Jaime Gil de Biedma a la altura de 1965 en su “Carta de España”, publicada en el semanario neoyorquino *The Nation*, no hacían sino cimentar un aspecto que algunos de estos jóvenes escritores habían percibido ya en el “Seminario internacional sobre realismo y realidad en la literatura contemporánea”, celebrado entre el 14 y el 20 de octubre de 1963 en Madrid: que el realismo crítico, histórico, ético, narrativo o social, que venían practicando y sustentando teóricamente, había entrado en crisis en el resto de las literaturas occidentales. Lo significativo es el mayoritario rechazo de la estética social en una antología, como la mencionada, que viene definida

por ese signo. Ángel Crespo, por ejemplo, criticará en la poesía social que “se ha tenido en cuenta lo que se dice pero no la manera de expresarlo”, lo que ha llevado a una “crisis de expresión” que conlleva una crisis de “valores”; Valente hablará de la “antañona *poesía social*”; y Jaime Gil de Biedma apuntará, dentro de la línea cognoscitiva: “la poesía me parece una tentativa [...] por hacer nuestra vida un poco más inteligible”. Aunque también es cierto que dentro de las filas de la joven generación se sigue defendiendo una estética comprometida. Así, Ángel González declara: “yo sigo teniendo fe en esa poesía crítica que sitúe al hombre en el contexto de los problemas de su tiempo”. Y José Agustín Goytisolo, admitiendo la razón de algunas de las acusaciones hechas a la práctica poética social, apunta: “sigo creyendo [...] que el fenómeno de la creación literaria no puede entenderse si se considera aislado de su función social”. Tal como escribiría Manuel Vázquez Montalbán en su poética para la segunda edición de esa antología, “¿Qué puede hacer la literatura política [...] frente a una cultura de masas dirigida desde la enseñanza primaria y recocida después a través de medios informativos cada vez más alienantes?”. La respuesta se le hacía evidente al escritor catalán: “en la actualidad, la significación de *poesía social* se corresponde a la función de un modesto tirachinas”. Sin embargo, la respuesta, que el propio Vázquez Montalbán ejemplificaría en algunos de los mejores y más críticos poemas de *Una educación sentimental* (1967), como “Conchita Piquer”, “SOE”, etc., podía ser muy distinta, mostrando la posibilidad de la apropiación de esos modelos formales de la cultura de masas para una escritura comprometida; los modelos formales de la cultura de masas podían reintegrarse en un modelo de escritura que fomentara una actitud crítica, incorporando así técnicas de sincopación, estructuras fragmentarias, cambios de perspectiva, estructuras musicales, etc. En cierto modo era lo que venía haciendo en esos años el Pop Art, y es evidente que cabe una lectura crítica en esa concepción artística que incide fundamentalmente en la disolución de las fronteras entre arte elevado y cultura de masas (no se olvide, por ejemplo, que en 1968 se publicará *Apocalípticos e integrados*, de Umberto Eco), lo que supone un cuestionamiento fundamental de la institución Arte, y un efecto social determinante. Es, sin duda, lo que viene a subrayar ya a comienzos de los años setenta, con una ironía radical, heredera de la mejor vertiente de Ángel González, el poema “Arte popular”, de Anibal Núñez:

Arte popular

“Viva mi amo manuel sánchez
en compañía muchos años
de su querida esposa carolina
garcía vecinos en la villa
de paradinas de san juan
jurisdicción de peñaranda mayo
del año del señor 1861”

reza

el cuerno cebador de pólvora que ángel
briones natural
y vecino también del referido
pueblo grabara a punta de navaja
en el escaño en la cocina cuando
no había labor en la heredad y fuego
en el hogar ardía de sarmientos:
las granadas el cárabo
el sol brillante los claveles
y la serena de la mar quedaron
grabados mismamente
para que luego Manuel Sánchez
natural asimismo y no vecino
del pueblo nada quiere
saber vendiera el cuerno
de su tatarabuelo y el sobrado
por dos consumiciones con derecho
ni a escándalo en la sala
de fiestas desertor
del arado y con piso
con tresillo y portero
calefacción central el campo
es muy sacrificado y estas cosas
hay quien las colecciona.

Es la ruina de un modelo de vida, el mundo rural que había cimentado la economía española durante siglos, ante la avalancha de una falsa modernización, lo que el poema de Aníbal Núñez plantea; la crisis de ese modelo de vida implica la crisis de los valores que lo sustentan (“el campo / es muy sacrificado”) y su suplantación por una serie de valores más superficiales (“piso / con tresillo y portero”), que condicionan la moderna sociedad de consumo. Pero la crítica se realiza precisamente

asumiendo esos elementos (sincopación, fragmentación, los modelos de la música *pop*, etc.) que emplean los medios de comunicación de masas en esa sociedad de consumo. Una formalización de una poesía crítica frente al modelo desarrollista que se estaba implantando en la España de la segunda mitad de los años sesenta, próxima en algunos casos a los modelos expresivos desarrollados por Vázquez Montalbán, José-Miguel Ullán o, más adelante, Aníbal Núñez, es la que desarrollan también los poetas de la revista leonesa *Claraboya* (1963-1968), con su propuesta de una poesía dialéctica, de la mano de Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, José Antonio Llamas y Ángel Fierro. Es el caso de "Actos", de Agustín Delgado:

Actos

Ya tiene televisión
y sabe muchos anuncios de memoria.
Su mujer tiene un niño
y sabe muchos anuncios de memoria.
Y serán muy felices.

Ya abrió una cuenta corriente
y sabe muchos ritmos de memoria.
Compró un tocadiscos
y su mujer canta de memoria.
Son muy felices.

Ya es como quien dice el jefe
y se sabe la fábrica de memoria.
Y su mujer dice
que ya abrió otra cuenta corriente
para ser felices.

Ya fueron a cenar
con el economista y el ingeniero
y salió todo bien
porque todos sabían anuncios de memoria
porque ellos sí que son felices.

Ya juegan al póker
y se saben muchas jugadas de memoria.
Ya fue su mujer

a las reuniones de acción católica de memoria.
Evidentemente: son felices.

Ya se acabó la historia
porque todos nos la sabíamos de memoria.

Contra esa sociedad de consumo, que se encuentra en el Madrid de la época a su vuelta de Cuba en 1968, arremetería Blas de Otero, quien integra en sus poemas de estos años referencias a Bob Dylan y al *Sgt. Pepper's* de The Beatles junto a versos de César Vallejo o de Nazim Hikmet, en "Hojas de Madrid", apropiándose también de esos mismos elementos:

ah Madrid de Mesonero, de Lope, de Galdós y de Quevedo,
inefable Madrid infestado por el gasoil, los yanquis y la sociedad de
consumo,
ciudad donde Jorge Manrique acabaría por jodernos a todos,
a no ser porque la vida está cosida con grapas de plástico

En un sentido muy diferente, aunque también con una actitud crítica semejante, los modelos musicales de los blues y los espirituales negros, popularizados por los medios de comunicación de masas, van a servir como sustento para una expresión crítica en sendos poemarios que se escriben a mediados de los años sesenta: *Blanco Spirituals* (1967), de Félix Grande, y *Blues castellano* (1961-1966, publicado en 1982), de Antonio Gamoneda. Sobre los modelos musicales que tejen el lamento de los negros norteamericanos, se levanta un modelo de expresión poética de los oprimidos en que, como recordará Gamoneda evocando palabras de Sartre, empleando la lengua del opresor, esta se torna una lengua revolucionaria. Hikmet, Brecht, los *Spirituals* negros, Vallejo, el cine de Antonioni, etc. son elementos que contribuyen a transformar la concepción de la poesía comprometida en estos años:

Malos recuerdos

La vergüenza es un sentimiento revolucionario.
Karl Marx

Llevo colgados de mi corazón
los ojos de una perra y, más abajo,

una carta de madre campesina.
Cuando yo tenía doce años,
algunos días, al anochecer,
llevábamos al sótano a una perra
sucia y pequeña.

Con un cable le dábamos y luego
con las astillas y los hierros. (Era
así. Era así.

Ella gemía,
se arrastraba pidiendo, se orinaba,
y nosotros la colgábamos para pegar mejor).

Aquella perra iba con nosotros
a las praderas y los cuestos. Era
veloz y nos amaba.

Cuando yo tenía quince años,
un día, no sé cómo, llegó a mí
un sobre con la carta del soldado.

Le escribía su madre. No recuerdo:
“¿Cuándo vienes? Tu hermana no me habla.
No te puedo mandar ningún dinero...”

Y, en el sobre, doblados, cinco sellos
y papel de fumar para su hijo.
“Tu madre que te quiere.”

No recuerdo
el nombre de la madre del soldado.

Aquella carta no llegó a su destino:
yo robé al soldado su papel de fumar
y rompí las palabras que decían
el nombre de su madre.

Mi vergüenza es tan grande como mi cuerpo,
pero aunque tuviese el tamaño de la tierra
no podría volver y despegar
el cable de aquel vientre ni enviar
la carta del soldado.

Franco moriría el 20 de noviembre de 1975 y con él, descabezado políticamente el régimen con la muerte del almirante Carrero Blanco. en 1973, se desmoronaba el régimen dictatorial que se había sustentado en torno a su persona. *La ilustración poética española e iberoamericana*, una de las revistas poéticas juveniles más importantes de los años setenta, de la mano de Antonio Martínez Sarrión, que ya había publicado en su número correspondiente a junio de 1975 un soneto de trece versos de José Bergamín, donde, en acróstico, podía leerse “Viva Franco rey”, celebraría el primer aniversario de la muerte del dictador, y la última aparición pública de la revista, con una portada del ilustrador y dibujante Ricardo Zamorano en la que se reproducía el retrato de un Franco agónico y deforme, con aspecto de engendro monstruoso, pero a la vez con elementos satirizantes. Era el último homenaje que la revista rendía burlescamente a un régimen político, a una dictadura, que se había impuesto durante casi cuatro décadas y que había sembrado el terror entre sus súbditos, y, lo que es casi peor, el desaliento, la frustración absoluta, la humillación y el silencio. Muchos de los poetas que publicaban en aquellas páginas solo habían conocido el régimen franquista. La Transición democrática se iniciaba entonces y la aprobación de unas cortes constituyentes y la convocatoria de elecciones democráticas después de las últimas, celebradas en febrero de 1936, abrían las expectativas de un pueblo que había sido sometido por una dictadura brutal. 1977 iba a convertirse en un año fundamental para la sociedad española y para la poesía. El 15 de diciembre de 1976, se había aprobado en referéndum el proyecto de reforma política; el 9 de abril de 1977, el gobierno de Adolfo Suárez legalizó el PCE; el 12 de junio de 1977 se celebran las primeras elecciones democráticas en España desde 1936, poniendo fin a un período iniciado el 18 de julio de 1936. Uno de aquellos jóvenes poetas de hace treinta años, Diego Jesús Jiménez, militante durante años en el PCE recién legalizado, evocaría aquellos momentos de la incipiente democracia en su poema “Noche de San Juan (1977)”, incluido años más tarde en su libro *Bajorrelieve* (1990). Como sabemos, la noche de San Juan, el 24 de junio, se queman hogueras en una celebración ritual cristianizada del solsticio de verano; lo que en este poema se quema simbólicamente en la hoguera de San Juan es todo un período de la Historia de España: el de la dictadura franquista.

NOCHE DE SAN JUAN
(1977)

¿Y aún está aquí? ¿Y todavía
sigue en pie este pueblo? Aún alza el vuelo aquel alón y el cascabel del
trino
que creyeron vencido, es canto. Aún traen los días
olor a zarza y a tomillo
y a aliaga en flor.
Noche en la que tan sólo un ruido
de fracaso y carcoma sobrevoló la vida. Ante esta hoguera
cuya llama es de amor, y cuyas ascuas
son calor solidario, bajo sus entrañables pétalos que
no son de humo sino de dicha eterna, sin armaduras,
sin espadas ni yelmos, sin murallas, con sangre
de otro tiempo, sobre fuentes heladas, desde los ojos nocturnos de los
bosques, tras la [mirada de silencio y olvido
que vive en los espejos, ante los cuerpos que indefensos se aman, en la
penumbra de [los siglos
sueñan frágiles, altísimos, pájaros de piedra.
No murió todo. No acabaron con todo. En esta hoguera, bajo esta inmensa
luz que ilumina y mueve
en su compás al hombre, yacen noches de cárcel, se consumen armarios,
cerraduras,
comisarias, celdas, llanto
del que el pueblo ha hecho leña, luz
en torno a la cual baila y bebe, corro celeste en el que bajo sus estrellas
anidaría siempre.
Todo lo que un día creyeron
reducido a cenizas
es rescoldo, voz viva, pueblo que con su canto quema
su miserable historia.

EL ENIGMÁTICO SONETO DE GÓNGORA “RESTITUYE A TU MUDO HORROR DIVINO” *

BEGOÑA LÓPEZ BUENO
Universidad de Sevilla (España)
blopezbueno@us.es

RESUMEN

El mencionado soneto gongorino se cuenta entre las composiciones más enigmáticas de su autor. En el presente análisis se procura una intelección más clara del mismo a partir de la revisión del destinatario del segundo cuarteto (el poema mismo, al igual que lo era del primero) y de la novedosa identificación de la doliente tórtola, en los tercetos, con el propio poeta. Se consigue con ello una interpretación mucho más coherente del soneto, interpretación que tiene en cuenta básicamente la literariedad del texto, para proyectarse luego a sus significados simbólicos, en relación con el concepto de *soledad*, y a sus significados contextuales, en relación con la polémica gongorina.

PALABRAS CLAVE: Góngora – análisis soneto – polémica gongorina

* Este trabajo forma parte del Proyecto de Excelencia “El Parnaso Español: investigaciones sobre la poesía española del Siglo de Oro” (Proyecto HUM-407), Dirección General de Investigación de la Consejería de Innovación, Ciencia y Empresa de la Junta de Andalucía.

Filología XLI (2009) pp. 99-127

© Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”

ISSN 0071-495 X

ABSTRACT

The mentioned sonnet is one of the most enigmatic Góngora's compositions. This current work elucidates the poem's meanings analyzing the recipient in the second quatrain —that is the poem itself, as it was in the first one—, as well as the original identification between the paining turtledove and the poet in the tercets. Such an interpretation is coherent with the sonnet due to it takes into account the literary qualities of the poem —in order to be projected towards the symbolic meanings related to the concept of *solitude*—, as well as the contextual meanings related to Góngora-controversy.

KEY WORDS: Góngora – analysis of sonnet – Góngora-controversy

Con toda probabilidad el soneto objeto de este análisis estaba entre las composiciones para las que don Antonio Chacón, mientras preparaba el ejemplar manuscrito de las *Obras de D. Luis de Góngora*,¹ solicitó información precisa del autor: "... le pedí me informasse de los casos particulares de algunas cuya inteligencia depende de su noticia".² Sin duda bastantes o muchas de estas obras que requerían noticia del propio autor, y desde luego el soneto en cuestión, coincidirían con las que necesitaban asimismo de un título para su cabal comprensión, tal como declara el mismo Chacón en la primera de las advertencias que pone al

¹ *Obras de D. Luis de Góngora, reconocidas y comunicadas con él, por D. Antonio Chacón Ponce de León, Señor de Polvoranca... Divididas en tres tomos*. Se trata de un manuscrito de preciosa caligrafía y copiado en fina vitela, que su recopilador dedicó al Conde-Duque en 1628 (en diciembre de ese año va fechada la dedicatoria). Según allí se afirma, se preparó bajo la vigilancia del propio Góngora, lo que la convierte en la mejor colección antigua de sus poesías, en el *codex optimus* entre los abundantes manuscritos *integri* que circularon de la obra del poeta cordobés. Para conocer el alcance e importancia de esta colección son imprescindibles, entre otros, los trabajos que figuran al frente de los tomos II y III de la edición facsímil (1991) debidos respectivamente a Manuel Sánchez Mariana y a Antonio Carreira, así como el de José María Micó (2007).

² La frase en cuestión adquiere su pleno sentido en la relación del conjunto de tareas que Chacón, en la dedicatoria al Conde-Duque, dice haber asumido al recopilar las poesías de Góngora: "Quando junté todas [las obras] que la diligencia de D. Luis i la mía pudo adquirir en ocho años, quando trabajé con él las emendasse en mi presencia con diferente atención que solía otras vezes, i quando le pedí me informasse de los casos particulares de algunas cuya inteligencia depende de su noticia, me dixesse los sujetos de todas, i los años en que hizo cada vna, sólo tuue por fin el interés que mi afición a estas obras lograua".

frente de su recopilación: "Títulos. Que en solas las obras heroicas i grandes (por sí o por sus sujetos) se han puesto títulos; o en aquellas que lo han menester para inteligencia de sus materias". Cierto, porque, de haber carecido de título (y de un título tan indicativo, además), la intelección del soneto que nos ocupa hubiera sido mucho más enigmática de lo que ya es de por sí. Veámoslo tal como lo recogió Chacón:³

Alegoría de la primera de sus Soledades

Restituye a tu mudo horror diuino,
amiga Soledad, el pie sagrado,
que captiua lisonja es del poblado
en hierros breues páxaro ladino.

Prudente cónsul, de las seluas digno,
de impedimentos busca desatado
tu claustro verde en valle prophanado
de fiera menos que de peregrino.

¡Cuán dulcemente de la encina vieja
tórtola viuda al mismo bosque incierto
apacibles desuios aconseja!

Endeche el siempre amado esposo muerto
con voz doliente, que tan sorda oreja
tiene la soledad como el desierto.

Para una mejor comprensión de la interpretación que quiero defender, adelanto ya una paráfrasis explicativa como guía del análisis posterior: el poeta se dirige en los cuartetos a su propia obra, la *Soledad*, exhortándola, en el primero de ellos, a que vuelva a su origen, esto es, al silencio previo a la creación del poema mismo (aunque también –a tenor de lo que se dice en el segundo cuarteto– al silencio de la selva, en el sentido de 'bosque', con el que se identifica la propia *Soledad*). De ese silencio nunca debió salir, porque ahora, en el poblado, entre gentes que no la comprenden, es como pájaro enjaulado que sirve de diversión por lo cultivado y locuaz de su canto. Por ello la *Soledad*, cuyo hábitat

³ Modernizo acentuación, puntuación y regularización de mayúsculas/minúsculas.

natural son las selvas (los bosques), es como cónsul en tierra extraña: así se dirige a ella en el segundo cuarteto intentando persuadirla de que busque su propio recinto de intimidad, su claustro verde, en un lugar libre de impedimentos —no como el de ahora, se sobrentiende—, es decir, en un valle solo pisado (visitado) por peregrino (con todas las implicaciones de la palabra, desde las acepciones normales —devoto que va a visitar lugares sagrados, persona singular o extraordinaria por infrecuente— hasta la referencia al protagonista del poema) y no —como ahora— por gentes carentes de razón.

En los tercetos hay un notable cambio de rumbo y de óptica. El centro de gravedad es ahora el poeta mismo, la instancia autorial del texto. De hecho, esa instancia autorial, la voz del poeta digamos, como sujeto del enunciado había llevado la voz cantante desde el principio del soneto, exhortando a la *Soledad*. Pero ahora se convierte en objeto mismo de poema, en *tema*, podríamos decir. El poeta se repliega sobre sí mismo, reflexiona sobre lo dicho en los cuartetos y expone las consecuencias: él es como la tórtola viuda que desde su vieja encina aconseja retiros al bosque —primer terceto—; y su canto tiene la misma inutilidad que el de la tórtola —segundo terceto—, puesto que ambos se quejan en vano, ante la soledad de los bosques la tórtola y ante la *Soledad*-poema el poeta: ambas soledades son tan sordas como el mismo desierto.

Dos novedades aporta mi lectura del soneto: una sobre el “prudente cónsul” del v. 5 que, contra la interpretación tradicional proveniente de Salcedo Coronel, no lo creo referido a ninguna persona, sino a la misma *Soledad* a la que se había dirigido el poeta en el primer cuarteto. Es verdad que semejante identificación había sido ya apuntada por M. Molho (1960: 63-80), pero en medio de una lectura —llamémosla— simbólica, y en muchos extremos confusa, del soneto, que no ha conseguido eco crítico hasta el presente.⁴

La segunda novedad no tiene ningún antecedente, que yo sepa, y se sitúa en los tercetos, donde ha residido siempre la mayor dificultad

⁴ Molho en la interpretación del soneto no se refiere en ningún momento a los comentarios de Salcedo al mismo, que parece desconocer, cosa chocante si tenemos en cuenta que cita con profusión en el mismo trabajo los dedicados a las *Soledades* por el propio Salcedo. El análisis de Molho del soneto en cuestión abunda en elucubraciones que acaban por ensombrecer la interpretación (véase luego n. 30), lo que contrasta con la lectura tan sugerente y cargada de buenas intuiciones en lo referente a la indagación del concepto de “Soledad” en la primera parte de su trabajo (39-63).

interpretativa del soneto. Comúnmente se ha querido ver en ellos una identificación de la propia *Soledad*-poema con la tórtola. Pero semejante interpretación tiene al menos –al margen de otras más discutibles– una contraindicación seria: es la “soledad” la que está sorda ante las quejas, y, por tanto, no puede ser ella a la vez quien emite la queja (si se identifica con la tórtola) y quien no la escucha por su “sorda oreja”. Tal vez por eso la edición de Millé y Giménez (1951: 507) acoge una variante que aparentemente podría prestar cierta lógica a la interpretación tradicional: “sorda queja” (v. 13) en lugar de “sorda oreja”.⁵ Sin embargo esa variante no está autorizada por ningún testimonio fiable, de Chacón en adelante, que ofrecen invariablemente “oreja”.⁶ Por otra parte, la tórtola hace duelo por una pérdida, y aquí quien se duele, asimismo, es el poeta que ‘ha perdido’ a su obra y por eso la reclama. Claro que también podría entenderse que la *Soledad* ha perdido: ha perdido su lugar, y con él su identidad. En ese sentido confluiría la *mismidad* de ambos, del poeta y de su obra como proyección de sí mismo. Pero esa interpretación, que atiende a la globalidad simbólica del texto, nos llevaría casi al final del análisis y estamos en el principio.

Por lo demás, conviene recordar que, por debajo de interpretaciones figuradas (que sin duda las hay, máxime en un texto como éste construido todo él en torno a una ‘alegoría’, como se nos recuerda desde el título), siempre está, y de manera maravillosamente exacta en Góngora, la coherencia gramatical.⁷ Por eso hay que hacer

⁵ Los hermanos Millé dicen seguir como base textual a Foulché-Delbosc, pero en la edición de este hispanista se recoge asimismo “sorda oreja” (1921: I, 225-226).

⁶ Véase la relación de variantes recogida en la edición de Biruté Ciplijauskaitė (1981: 464-466).

⁷ “En Góngora –dice Antonio Carreira– no hay varias lecturas, como ahora se dice [...], solo una es la buena: aquella que más se acerca a lo concebido por el poeta” (1986: 353). Comulgo totalmente con esta opinión, aplicable a Góngora o a cualquier otro escritor; así lo decía hace unos años: “... Saludadas sean [las teorías recepcionistas del hecho literario] en lo mucho que tienen de fecundo en cuanto propugnan una experiencia lectora activa que dé respuesta al ‘silencio’ de la obra de que hablaba Sastre. Pero siempre y cuando se reconozca ese ‘silencio’ como un reto para el descubrimiento de la intención autorial que controla los contenidos polisémicos de un texto” (López Bueno. 1991: 165). Por lo demás, en el caso de Góngora el error metodológico ha venido a aumentarse por la consideración anacrónica de la modernidad de su obra, confundiendo una poesía barroca como la suya, obstinadamente racional y formal, con una poesía contemporánea obstinadamente irracional o subreal, e informal.

caso indefectiblemente a la literariedad del texto en primera instancia. Precisamente esa lectura literal es la única que propicia, a mi entender, la comprensión del texto en el sentido que he parafraseado, salvando “el salto conceptual entre cuartetos y tercetos” que denunciaba Antonio Carreira (desde su interpretación de establecer la equivalencia tórtola-*Soledad*):⁸

El soneto ‘Restituye a tu mudo horror...’, de 1615, es evidente que no nos entrega el eslabonamiento de sus conceptos con la lógica impecable habitual en Góngora; ello hace casi incomprensibles no los tercetos, sino su razón de ser, capa más profunda responsable de la coherencia total. Poco importa que aislados parezcan hermosos y sus versos eufónicos: la agregación de partes hermosas no hace sino resaltar el fallo orgánico del conjunto (o más bien de su percepción). También es obvio que mientras el problema no esté resuelto, huelga cualquier análisis, por sofisticado que sea, de ese soneto. (1986: 355)

Ojalá que la lectura que ofrezco en estas páginas tienda a disipar dudas y a desvanecer esa sensación de “salto” incomprensible. Tan incomprensible en Góngora, si se me permite el juego de palabras.

Antes de comenzar el análisis fragmento a fragmento, es preciso recordar que este soneto ha tenido su tradición exegética (no ciertamente amplia, pero tampoco inexistente, como afirmó Molho),⁹ inaugurada por el amplio –y en muchos puntos esclarecedor– comentario que le dedicó Salcedo Coronel en 1644, cuya inicial declaración de conjunto sobre el soneto es muy elocuente:

Auiéndose publicado en la corte la primera Soledad de Don Luis, huuo algunos que inuidiosos o mal satisfechos de su estilo, calumniaron licenciosos lo que deuián admirar advertidos. Ofendido pues nuestro poeta escriuió este soneto en que muerde con galantes alusiones la desatención de sus enemigos y persuade a su poema a que busque en sí mismo el premio que le negó la calumnia popular. (1644: 616)

⁸ “Góngora hace una equivalencia entre la tórtola, que emite su planto sin preocuparse de quién la escucha, y la *Soledad*, pájaro ladino que debe huir del poblado y cantar para quienes lo busquen a solas y en silencio. De todas formas para comprender el salto conceptual entre cuartetos y tercetos parece faltarnos algún elemento, ya que el sentido literal en Góngora es siempre diáfano” (Carreira 1986: 278).

⁹ “Es extraño que haya permanecido tanto tiempo en el olvido. La razón de este olvido no debe ser otra que la extrema y descorazonadora dificultad del texto” (Molho 1960: 63).

En el comentario de Salcedo llama la atención el detenimiento en los cuartetos (con alguna desmesura incluso, como en la explicación del término "cónsul"), en contraste con la rapidez y poca precisión con que despacha los tercetos, donde ni siquiera se para a establecer el significado de la tórtola. Cierto que desde esa lejana fecha de mediados del siglo XVII el soneto no volvió a encontrar eco crítico hasta la segunda mitad del XX. La década de los años 60, con una renovada bibliografía gongorina, conoció dos aportaciones de interés para nuestro propósito: una de Maurice Molho (1960) que analizó el *concepto* de "Soledad" en el poema mayor gongorino y otra de Emilio Orozco Díaz (1963) que indagó en la génesis del mismo y en las razones de su inacabamiento. En ambas interpretaciones el soneto que nos ocupa resultaba medular: en la de Molho porque ayudaba a completar el diseño de un *concepto* que ya Góngora había perfilado en los cuatro primeros versos de la dedicatoria al duque de Béjar de la *Soledad* primera; en la de Orozco porque la actitud arrepentida del poeta de haber enviado el poema a la corte, que transparentaba el soneto a las alturas de 1615, refrendaba la convicción de que Góngora había traicionado el espíritu con que las *Soledades* fueron concebidas y por tanto era imposible continuarlas. Por lo demás, la publicación por el mismo Orozco, también en la década de los sesenta, de varios trabajos que documentaban los pasos iniciales de la polémica, luego reunidos en el volumen *En torno a las "Soledades"* (1969), además de su importante monografía *Lope y Góngora frente a frente* (1973), contribuyeron a que el soneto adquiriera una importante dimensión en ese contexto. Esa es precisamente la perspectiva con que lo aborda Robert Jammes, en el utilísimo Catálogo de testimonios de la polémica (el soneto es el número XXII) que figura como Apéndice II de su edición de las *Soledades* (1994). Jammes sigue el criterio de Salcedo Coronel de identificar el "cónsul" del v. 5 con un personaje histórico (para él, Francisco de Amaya, autor del *Antiantídoto*),¹⁰ haciendo con ello pivotar sobre el soneto una referencia concreta de la historia de la polémica. Esa identificación tan discutible, junto a la también dudosa interpretación del simbolismo de la tórtola, hacen peligrar algunas hipótesis que sobre el soneto establece tan eminente estudioso y editor de Góngora. En realidad son precisamente esos dos extremos (la inadecuada interpretación del "cónsul" del v. 5 y de la "tórtola" de los tercetos) los que, según creo, han venido lastrando su exégesis, y de las que no se han librado ni siquiera algunas otras atinadas observaciones al soneto en cuestión, como

¹⁰ Véase núm. XXI del mismo Catálogo de Jammes (1994: 634-637).

ías que le dedicó Antonio Carreira (1986: 277-78 y 355) o Antonio Pérez Lashéras y José María Micó (1991: 290). Pero vayamos ya al comentario paso a paso.

Restitúe a tu mudo horror diuino,
amiga Soledad, el pie sagrado...

Con el animismo habitual en la poesía de Góngora, nada extraña menos al lector que la personificación de la *Soledad*, máxime si, como aquí, está advertido desde el título de que se trata de una alegoría. El poeta exhorta al poema a que retroceda en su camino, a que vuelva su “pie”. Doble sentido para este término en relación con el doble sentido de “Soledad”, pues “pie” vale aquí también como ‘pie métrico’. Es sentido figurado empleado ya anteriormente por Góngora en los versos finales de la dedicatoria al duque de Béjar de la *Soledad* primera.¹¹ Algunos elementos más son susceptibles de comentario en estos dos versos, comenzando por el empleo del verbo “restituir”. Su sentido es aquí diáfano en su acepción culta y latinizante de ‘volver a su estado anterior’¹². Además, la restitución lleva naturalmente aparejado el valor de rectificación o enmienda (aclarado por Covarrubias [1611]: “Restituir. Vale bolver alguna cosa a su dueño o a su ser.[...] Restitución, la enmienda que se haze de lo mal llevado o en otra manera”¹³) que resulta determinante aquí: se pide a la *Soledad*-poema que restituya su pie al mudo horror previo, esto es, que rectifique volviendo a su estado anterior. El estado anterior es el silencio (“mudo horror”), que puede entenderse asimismo en el doble plano en que se mueve todo el soneto: referido al poema, será el silencio previo a la creación; referido a la soledad, será el silencio de la selva-bosque.

¹¹ “Déjate un rato hallar del pie acertado / que sus errantes pasos ha votado / a la real cadena de tu escudo...”, vv. 30-32 (en ésta y en sucesivas citas de las *Soledades* sigo la edición de Jammes [1994]). Junto a “pie”, es de notar asimismo el empleo del sentido figurado en “pasos”, tanto en los versos que acabo de citar como en el arranque del poema: “Pasos de un peregrino son errante.... vv. 1-4, sobre los que volveré luego. El sentido figurado de “pie” fue ya señalado por Salcedo (“dixo pie sagrado por verso”, p. 616).

¹² Fue también empleado por Góngora en la misma *Soledad* primera, cuando el peregrino, tras llegar a la playa, se desnuda y retuerce su ropa: “...cuanto ya el vestido / Océano ha bebido / restituir le hace a las arenas”, vv. 34-36.

¹³ Las cursivas son mías.

Pero ¿por qué "horror *divino*" y por qué "pie *sagrado*"? Su respuesta nos llevaría al centro del credo estético gongorino en el que, obviamente, no podemos entrar aquí. Valga decir que es comulgante con un concepto platónico de la inspiración poética que en su tiempo quedó paradigmáticamente formulado en el *Cisne de Apolo* (1602) del clérigo asturiano Luis Alfonso de Carvallo.¹⁴ En el Diálogo IV, dedicado al decoro, hace una defensa del *furor* o "locura" poética, cuyo último grado es el "furor profético", donde podemos leer esta declaración que identifica al poeta con el profeta:

Y si mas quieres saber en que frisan estos dos espíritus y gracias, sábetse que vn proprio premio gratificauan a Prophetas y Poetas los antiguos, que era con vna corona de laurel. Tienen también común el nombre porque vates, que se dize, auimentis, igual y comúnmente significa el Propheta y al Poeta. Y los Oráculos, que eran las profecías de los gentiles, en verso dauan sus respuestas, como dize Vida en su Poética. Y en la suya Horacio, Dictae per carmina sortes. Y don Iuan Huarte dize q[ue] algunos Poetas ha avido que con el calor y furor desasido el espíritu casi del cuerpo, dizen divinidades, y lo que está por venir.

Sorprendentemente cercanas a estas afirmaciones de Carvallo resultan las escritas por Góngora en su *Carta en respuesta de la que le escribieron*, verdadera defensa—la única, además, que Góngora realizó de manera explícita y teórica— de sus convicciones estéticas. Allí dice:

Para quedar una acción constituida en bien, su carta de v. m. dice que ha de tener útil, honroso y deleitable. Pregunto yo: ¿fueron útiles al mundo

¹⁴ Sobre la importancia de Carvallo hace ya años alertó Vilanova: "Es el primero de nuestros preceptistas que, no solo se aparta de la autoridad dogmática de Aristóteles, sino que formula en su integridad una poética platónica, dando paso además a las doctrinas renovadoras de Huarte de San Juan sobre las condiciones psicológicas que ha de reunir el poeta, utilizadas ya por el Pinciano. Una curiosa mezcla de idealismo platónico y de libertad romántica que se rebela contra el dogmatismo de las reglas y de las tres unidades aristotélicas..." (1953: 616). La novedad de Carvallo llevó incluso a saber integrar elementos aristotélicos en una teoría preceptiva de cuño platónico: "Originalidad en su adhesión al idealismo platónico, en su concepción de la poesía y del arte, y en la fusión del concepto aristotélico de la mimesis con la teoría platónica de la enajenación" (*Ibid.*).

las poesías, y aun las profecías, que vates se llama el poeta como el profeta?¹⁵

La defensa de la oscuridad como acicate intelectual y estético que hace Góngora en esta carta remonta –como en su día estudió Vilanova (1983)– al alegorismo medieval de que bajo la cobertura de la letra se oculta, en los textos sagrados, un profundo simbolismo (al igual que en sus *Soledades*, si se “tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren” explica en la citada carta), y acerca las reflexiones a una órbita de “sacralización” poética totalmente acorde con el principio neoplatónico sobre la inspiración que está en su base.

En efecto, en uno de los diálogos platónicos, el *Ión*, se diserta sobre cómo la voz del poeta es algo sagrado, pues no deriva del aprendizaje del arte, sino de un don otorgado por la divinidad:

Porque ellos no hablan así a consecuencia de un arte, sino en virtud de un privilegio divino [...]. Y si la divinidad los priva de la razón, tomándolos como servidores suyos, como hace con los profetas y los adivinos inspirados, es para enseñarnos, a nosotros los oyentes, que no son ellos los que dicen cosas de tanto precio y valor –ellos no son dueños de su razón–, sino que es la misma divinidad la que habla y la que se hace oír de nosotros por intermedio de aquellos” (1993: 146-148).¹⁶

Ese ámbito de referencias sacralizadas contribuye sin duda a un mayor sobrepujamiento poético. La *Soledad*-poema, cuyo “pie” es *sagrado*, queda asimismo enaltecida por la petición de regreso a su “mudo horror *divino*”. Por otra parte, merece ser señalado que el doble plano presente en el texto alcanza también sutilmente a “horror”, pues tanto es el ‘estremecimiento’ previo a la creación del poema, cuanto la ‘aspereza’ o ‘escabrosidad’ del bosque solitario y solo habitado por los dioses (con ecos virgilianos, sin duda: no serán los únicos en este soneto).

¹⁵ Sigo la edición de Carreira (1986: 341-344; y 1999: n° 1). La fuente de donde él la toma, fecha esta carta a 30 de septiembre de 1613, pero otras fuentes la dan como de 1615. Sobre el baile de fechas de dos años, en éste y otros documentos de la polémica gongorina, volveremos en la parte final de este trabajo.

¹⁶ Platón (ed. 1993: 146-148)

que captiua lisonja es del poblado
en hierros breues páxaro ladino.

La partícula “que” con valor causal introduce la justificación de la solicitud previa: la *Soledad* debe volver a sus orígenes solitarios porque ahora, en el poblado, es como un pájaro cautivo que solo sirve de distracción o entretenimiento, e incluso de burla, por su manera de hablar. Ninguna dificultad presenta en su significación de conjunto esta segunda parte del cuarteto, en cuya interpretación coinciden en lo esencial todos los críticos desde Salcedo Coronel.¹⁷ La *Soledad* es ahora, en el poblado (léase en la corte; esto es, entre gentes extrañas que no la comprenden) como un pájaro enjaulado. Con todo, dos observaciones merecen ser hechas para comprender ese lenguaje *en profundidad*, siempre lleno de insinuaciones y significados superpuestos, de Góngora. Una sobre los “hierros breves” que aprisionan a la *Soledad*: lo son así como corresponden a los alambres de una jaula (plano real); pero también lo son así por las ‘prisiones’ métricas del poema (plano figurado); y aún más, jugando ahora con la homonimia “hierro-yerro” la alusión introduce un nuevo *concepto*: la *Soledad* está también presa por los pequeños errores (entiéndase banales, insulsos, injustificados) que han encontrado en ella los críticos del “poblado”. Góngora siempre haciendo guiños. Como también lo hace con el vocablo “ladino”. La *Soledad* es un pájaro ladino, porque es locuaz y “habla —como bien parafraseó Salcedo— con elegancia y pureza nuestra lengua” (1644: 617). Pero, aún más, el étimo de “ladino” es “latino”, con cuyo sentido está muy emparentado, como recordó Covarrubias (“a los que la trabajavan [la lengua latina] y eran elegantes en ella los llamaron ladinos”). Nuevo guiño de Góngora en alusión a su lengua, culta por excelencia en su latinización de léxico y sintaxis. Pero aún podría haber más: Covarrubias también añade que “al morisco y al estrangero que aprendió nuestra lengua, con tanto cuidado que apenas le diferenciamos de nosotros, también le llamamos ladino”: la *Soledad* en el poblado es un ave extraña, pero un ave extranjera que

¹⁷ Quien en su afán, ciertamente loable, de aclarar todos los extremos, llega en ocasiones demasiado lejos, como al explicar la meridianamente clara “cautiva lisonja” por alusión “a la rudeza y escuro modo de hablar de los Negros y Moros boçales que traen cautivos” (1644: 617).

habla con propiedad y locuacidad..., un ave ladina, pues.¹⁸ Va a tener razón Jáuregui cuando espeta a Góngora en su *Antídoto*: “Casi no tiene V.m. frasis que no se pueda entender de catorce o quince maneras” (J. M. Rico, 2002: 61). Aunque, obviamente, con una interpretación al alza: es decir, las polivalencias léxicas gongorinas deben ser entendidas, no como defecto por ambigüedades, sino como muestra de la riqueza extraordinaria de su lengua.

Más controvertida resulta la interpretación del segundo cuarteto, por más que mayoritariamente (o quizás por eso) se hayan seguido aquí también los puntos de vista de Salcedo Coronel.

Prudente cónsul, de las selvas digno,
de impedimentos busca desatado
tu claustro verdè en valle prophanado
de fiera menos que de peregrino.

La lógica textual (esto es, la coherencia gramatical y semántica por una parte, y por otra la coherencia poética que tiende, por lo general, a establecer paralelos discursivos en los cuartetos) hace pensar que se continúa la exhortación comenzada en el primer cuarteto, de tal manera que “prudente cónsul” sea otra forma de dirigirse, en vocativo, a la “amiga Soledad” y “busca” sea un imperativo parejo a “restituye”. Máxime si el contexto y el sentido vienen a confirmarlo, como creo. La *Soledad*-poema, por hallarse fuera de lugar (en el “poblado” antes dicho) es como cónsul en tierra extraña, cuando ella es digna de las “selvas”. La primera evidencia que apoya la interpretación propuesta está en la asociación automática *soledad-selva*: nadie más digno, más merecedor, pues, de las selvas que la *Soledad*-poema que se identifica con ellas.

Semejante identificación, clave en el soneto, lo había sido ya previamente, y como extraordinario hallazgo, en las *Soledades*. De hecho, nada menos que sobre la sinonimia *soledad-selva*, junto a la analogía *silva-selva* –según observó con agudeza Maurice Molho (1960)–, se basa la compleja conceptualización de las *Soledades*

¹⁸ Aunque no sea aquí del caso, “ladino” suele incorporar la significación de ‘astuto, sagaz, taimado’, condición que, añadida a la pericia lingüística (“latino”), convierte al individuo en un embaucador. Recuérdese a uno de los parlanchines galeotes que “iba en hábito de estudiante, y dijo una de las guardas que era muy grande hablador y muy gentil latino” (*Quijote*, I, xxii)

contenida en cifra en los cuatro primeros versos de la dedicatoria al duque de Béjar:

Pasos de un peregrino son errante
cuantos me dictó versos dulce Musa,
en soledad confusa
perdidos unos, otros inspirados.

Magistral definición del poema: los versos dictados por la musa al poeta son [representación de] los pasos de un peregrino errante, pero mientras los unos (pasos) son perdidos, los otros (versos) son inspirados; y ambos lo son "en soledad confusa", esto es, los pasos son perdidos en una confusa *selva* y los versos son inspirados en una confusa *silva*. Si la analogía *silva-selva* presta a la propia estructura métrica de la silva una significación imprescindible en la vinculación entre contenido y forma,¹⁹ la sinonimia *soledad-selva*, ya común en tiempos de Góngora,²⁰ funciona como eje sobre el que se articula todo el poema mayor gongorino. Salcedo Coronel fue extraordinariamente avisado en el reconocimiento de esta cadena asociativa *selva-silva-soledad* al advertir al comienzo de su comentario a las *Soledades*:

¹⁹ "La *silva* de la *Soledad* —dice Molho— no es solamente métrica. Informa al poema en su ordenamiento mismo, confiriéndole la característica de una *soledad confusa*, es decir de una *silva* de temas poéticos construida, según el término de Pedro Mexía, a imagen de la *selva* 'donde están las plantas y árboles sin orden ni regla': selva en la que el peregrino se abre camino sin otra guía que un resplandor lejano" (Ibíd. p. 79).

²⁰ Como oportunamente recuerda el mismo Molho: "Para Herrera —y para los españoles de finales del siglo XVI y del siglo XVII— una *soledad* es un lugar despoblado en el que la naturaleza, abandonada a sí misma, ofrece el espectáculo de una vegetación caprichosa e improductiva" (Ibíd., pp. 49-51) Los ejemplos aducidos son elocuentes, desde Garcilaso ("Cerca del Tajo en *soledad* amena / de verdes sauces hay una espesura...", égl. III, vv. 57-58), pasando por Herrera (privado de su Luz, "en *soledad* confusa i agonía la vco oscurecida i sin aliento [...] / Cuando en l'asperidad d'el bosque espeso / m'enselvo más, la claridad s'aparta...", canción II del Libro I de P, 21-24), hasta el mismo Cervantes en las ilusiones poético-caballerescas de don Quijote ("Así como don Quijote entró por aquellas montañas [de Sierra Morena], se le alegró el corazón, pareciéndole aquellos lugares acomodados para las aventuras que buscaba. Reducíansele a la memoria los maravillosos acaecimientos que en semejantes *soledades* y asperezas habían sucedido a caballeros andantes" (I, xxiii).

Este Poema que don Luis intitula Soledades (por el asunto o por el verso) es un género de composición que los Latinos llamaron *Silua* [...]. Presumo que don Luis quiso que esta voz *Silua* correspondiese *Soledad* en nuestra lengua, y no impropriamente, pues si la *silua* significa en Castellano selua o bosque. ¿qué cosa más solitaria? Comienza pues don Luis este poema proponiendo lo que ha de cantar, y dize que el asunto de los versos que le ha dictado en la soledad su dulce Musa, es el discurso incierto de un Peregrino que en la confusión de una soledad caminó perdido (1636: 1-1v.).

Esa cadena asociativa *selva-silva-soledad* resulta asimismo fundamental para la comprensión del soneto que comentamos, en cuya explicación continúo. La exhortación a la *Soledad* que se hace en el segundo cuarteto es clarísima continuidad de la hecha en el primero. Si el sitio de la *Soledad* está en la soledad de los bosques, debe por tanto buscar *su* lugar en ellos, pero en lo más recóndito de los mismos, en la morada más protegida y secreta: el “claustro” en fin como un lugar apartado, que es “verde”, claro está, por tratarse de un lugar natural. Y la *Soledad* debe buscar ese claustro verde en un valle que no sea transitado, pisado, hollado, por nadie carente de razón, “fiera”;²¹ en clara alusión a los que ahora se ensañan criticando el poema. (Quiere decir pisado, pero dice “profanado”, como el que hace un uso indigno de lugares sagrados, con lo cual recupera la connotación sacralizada que antes comentábamos. Nada es gratuito en Góngora.) En un “valle profanado / de fiera menos que de peregrino”, esto es, en un lugar que, caso de ser transitado, lo sea, no por “fiera” sin razón, sino por peregrino. “Peregrino”, palabra de nuevo polisémica: peregrino es persona singular, extraordinaria, como para gustar –se sobrentiende– de las *Soledades* acercándose a su “valle”; pero, también, y a mayor abundamiento, peregrino es un devoto que visita lugares sagrados: su uso aquí introduce de nuevo la connotación sacralizadora en línea con los anteriores calificativos que apelaban a un ámbito divinizado; además –alusión ahora en el plano figurado de *Soledad*-poema– peregrino es el protagonista. Es el sentido de lectura vertical o *en profundidad* que antes reclamaba para Góngora.

²¹ Puede observarse ese mismo significado en el soneto del propio Góngora “Menos solicitó veloz saeta...”, vv. 5-8: “... a quien lo duda / (fiera que sea de razón desnuda) / cada sol repetido es un cometa”.

Queda todavía algo por aclarar en este cuarteto: “de impedimentos busca desatado / tu claustro verde”. Ese estar “desatado (‘libre’) de impedimentos” ¿se refiere a “cónsul” o se refiere al “claustro verde”? Se viene interpretando como atribuido al primero, pero porque —desde Salcedo Coronel— se quiere ver una identificación *a persona* del supuesto cónsul. No sabría yo pronunciarme si se refiere a la *Soledad* como “prudente cónsul” o a “claustro verde”, aunque lo creo más bien referido a este último, sobre todo por la lógica textual que deriva del primer cuarteto: frente a la situación actual de enjaulamiento, se desea para la *Soledad* un lugar libre. Aunque si lo observamos bien, es bastante insignificante que la aposición vaya referida a uno u otro término, porque resulta casi indiferente que la *Soledad*, ya libre de impedimentos, busque un lugar adecuado, o que el lugar que busque sea adecuado, es decir, libre de impedimentos.

Pues bien, la interpretación tradicional de estos cuatro versos no es la que acabo de proponer. Salcedo Coronel hizo una lectura *real* del “prudente cónsul” en estos términos: “Alude Don Luis a la docta defensa que hizo el Doctor don Francisco de Amaya contra las objeciones que se opusieron a esta soledad, y así dize que prudente Cónsul, digno por su ingenio de la inteligencia deste poema, buscó, librándose de los impedimentos de su profesión, su verde claustro, esto es, los estudiosos y floridos primores que contiene esta silva. Imitó Don Luis a Virgilio en la Égloga 4 *Si canimus sylvas, sylvae sint consule dignae*. [Luego se extiende en la explicación erudita de la dignidad y ocupación de los cónsules romanos]... Por esta misma razón se llamaron Consultos los Doctores en la Jurisprudencia, a que aludió Don Luis, llamando al Doctor Amaya prudente Cónsul” (1644: 617-618). Añadamos que don Francisco de Amaya, catedrático de Derecho en la Universidad de Osuna, escribió en defensa de Góngora (y en respuesta al *Antídoto* de Jáuregui) un *Antiantídoto* o *Apología por las “Soledades”*, obra hoy perdida.²²

La preocupación por los *realia* que trasparenta el comentario de Salcedo Coronel parece ir demasiado lejos en este caso. Sobre todo porque —a mi parecer, insisto— violenta la lectura que deriva de la lógica textual y perturba las expectativas del lector. En efecto, después de un vocativo nominal (“amiga Soledad”) y un verbo en imperativo (“restituye”)

²² De la que habla el propio Amaya en cartas a Pellicer de fechas posteriores, encontradas por L. Iglesias (1983).

resulta muy forzado que la misma estructura en el siguiente cuarteto deba ser leída como un nominal sujeto (*un* “prudente cónsul”) y un verbo en presente de indicativo (“busca”) en lugar de imperativo. Pero los críticos posteriores (salvo Molho que –como ya dije– parece desconocer el comentario de Salcedo al soneto) siguieron sin discusión esa senda abierta por Salcedo e insistieron en ella, aportando incluso novedades en la misma dirección: para Orozco Díaz el “prudente cónsul” era Andrés de Almansa y Mendoza, difusor de la *Soledades* en la corte y autor de unas *Advertencias para la inteligencia* de las mismas (1973: 215); para Bataillon, el duque de Béjar,²³ dedicatario del poema. Aunque siguió dándose más crédito a la propuesta de Salcedo Coronel de que fuera Amaya; tanto como para ser convertida por Robert Jammes en dato sobre el que asegurar la fecha del perdido *Antiantídoto*: “Al parecer, Amaya aprovecharía el período veraniego del año de 1615 [fecha que proporciona el soneto], cuando estaba “de impedimentos desatado”, para buscar, lejos del claustro de la Universidad de Osuna, el “claustro verde” de la Naturaleza” (1994: 636).²⁴

Semejante encadenamiento de asociaciones y conjeturas provoca serias reservas. Creo que no es preciso sentirse obligado a concretar el “cónsul” en una persona real, puesto que personificada está la *Soledad* con su tratamiento alegórico desde el principio del soneto; ni tampoco es necesario identificarlo con alguien que sea jurisconsulto. De hecho, la mención de Góngora nada tiene que ver con el verso de Virgilio –citado por Salcedo– referido a su protector Asinio Polión (“Si canimus sylvas, sylvae sint consule dignae, Égl. IV, 3: en Virgilio se desea que las selvas sean dignas del cónsul Polión; en Góngora el cónsul es ya digno de las selvas), salvo –y es muchísimo– la “música” virgiliana que evoca. Góngora nos lleva una vez más a su territorio de reminiscencias cultas y latinas, en el que, de paso, ha logrado calar en la conciencia del lector la voz *silva*, con todo lo que ella implica en las *Soledades*. Ya sabemos que en él nada es gratuito.

Pero todavía los tercetos nos reservan sorpresas. Como decía al principio, en ellos reside la mayor novedad de mi interpretación.

²³ Según hace saber por carta a Molho y éste transmite (1960: 71 n.36).

²⁴ Y también: “... los que, como el prudente cónsul Francisco de Amaya, se dedican a un trabajo intelectual, buscando la tranquilidad necesaria en el jardín cercado (*claustro verde*) de su casa de Antequera, para mejor investigar las dificultades (*claustro*) de las *Soledades*, poema de la *Naturaleza (verde)*, lejos de las obligaciones del claustro universitario (*de impedimentos desatado*)” (1994: 640).

¡Cuán dulcemente de la encina vieja
tórtola viuda al mismo bosque incierto
apacibles desvíos aconseja!

Endeche el siempre amado esposo muerto
con voz doliente, que tan sorda oreja
tiene la soledad como el desierto.

Su carácter conclusivo y epifonemático es manifiesto. Como en tantos y tantos sonetos del Siglo de Oro español, estos tercetos cierran a modo de epílogo. Pareja a esa característica constructiva o formal, va otra –también común en los sonetos de la época– de orden semántico, pues los tercetos “interiorizan” el sentido para servir de reflexión y aplicarlo a modo de moraleja (sentimental o moral).

El primer terceto nos lleva a la contemplación de un animal largamente familiarizado con la literatura occidental, la tórtola viuda y sus melancólicas quejas en el bosque (que remite de nuevo a Virgilio).²⁵ La tórtola, en su duelo, “aconseja desvíos”, es decir, ‘retiros’²⁶ al bosque, que es “incierto” (un nuevo cultismo de acepción, del latino *incertus*), es decir, ‘inseguro’, ‘lleno de incertidumbres’. Nunca podremos tener total certeza, tal como está construida la frase, de si “bosque” es complemento indirecto (‘aconseja al bosque’) o circunstancial (‘aconseja retiros en el bosque’), pues aunque pudiera parecer más lógica esta segunda interpretación, el diálogo con la naturaleza que la tórtola establece (dentro del general animismo gongorino) no hace descartable la primera lectura, porque, al fin y al cabo, el bosque es su único interlocutor posible, y también porque esta interpretación justifica mejor el adjetivo “mismo” (‘aconseja al propio bosque’, ‘aconseja incluso al bosque’), además de añadir –a tenor de lo que diré en seguida– una mayor coherencia en la interpretación conjunta de los tercetos.

²⁵ “Nec gemere aëria cessabit turtur ab ulmo” (Égl. I, 58).

²⁶ No creo que se emplee aquí el término “desvíos” en el sentido de ‘aversión’, ‘desamor’ (entre otras cosas por el calificativo “apacibles” que lo acompaña, al margen de la interpretación global del terceto), como estima Jammes (1994: 639-640), quien, sin embargo y muy certeramente, ofrece otros lugares paralelos de Góngora con el sentido de ‘retiro’, ‘lugar apartado’: “...del que más solicita los desvíos / de la isla...” (*Soledad* segunda, vv. 300-301); “A los desvíos apela / partiendo en lo más remoto...” (Romance “Minguilla la siempre bella”, vv. 77-78).

La aparición de la tórtola implica todo un simbolismo que orienta decididamente el sentido del texto. Desde la literatura grecolatina, y continuando en las interpretaciones cristianas (García Arranz, 1993), este animal pasa por ser ejemplo extremo de castidad y fidelidad, pues tras la muerte de su compañero, se retira de los lugares habitados a gemir, siempre posando sobre árboles secos, en los yermos y en los desiertos. De ahí que sea igualmente símbolo de la existencia solitaria.

Como anillo al dedo, pues, en el soneto que comentamos. El gemir de la tórtola es tan inútil como la queja del poeta, pues ni la una hará volver al esposo muerto, ni el otro a su *Soledad*-poema. Y sobre todo el parangón, por lo que atañe a la literariedad del texto, se manifiesta en que ambos se dirigen a interlocutores sordos: "...que tan sorda oreja / tiene la soledad como el desierto". Y ahí está, de nuevo, el *concepto* que el término *soledad* esconde en su disemia a lo largo de todo el soneto, porque la "soledad" del v. 14 tanto es la soledad-bosque ante la que gime la tórtola (plano real y explícito), como la *Soledad*-poema a la que exhorta el poeta (plano figurado e implícito). Y ambas soledades tienen la oreja tan sorda como el desierto. El soneto se cierra así de modo contundente, inequívocamente conclusivo. Con unos términos, además ("sorda oreja", "desierto"), que están llenos de ecos bíblicos a partir de la célebre frase de Isaías, *Vox clamantis in deserto*, luego recogida por todos los evangelistas, como bien señaló Robert Jammes (1994: 642).²⁷ Es, sin duda, una fórmula de enorme eficacia expresiva para sellar el soneto.

El poeta clama en el desierto: ese podría ser, en cifra, el lema de esta *Alegoría de la primera de sus "Soledades"*. El poeta intenta persuadir a su poema para que regrese, para que se restituya a su ser. Es la solicitud explícita en los cuartetos. Viendo que es imposible su intento, desiste melancólica y desengañadamente. Es la conclusión en los tercetos. Pero ahora lo dice implícitamente, amparándose en la imagen gemidora y solitaria de la tórtola: 'que siempre cante endechas (lamentos fúnebres)', 'que siempre haga duelo' ..., 'que de nada sirve, porque nadie la escuchará'.

²⁷ A esta información Jammes añade otras complementarias muy oportunas, como la aparición de la voz *solitudo* en el mismo versículo de Isaías (XL. 3) o la frecuente presencia en la *Vulgata* del mismo término como equivalente de *desierto* (*Ibid.*). Todo ello abunda en una identificación que está en la base del *concepto* gongorino de *Soledad*.

Así entendidos los tercetos se salva el "salto conceptual" que Carreira señalaba. Porque, en efecto, la identificación tórtola-*Soledad*, por él propuesta,²⁸ y apoyada también por otros, como Pérez Lasheras y Micó,²⁹ produce distorsiones insalvables para su correcta comprensión, incluso desde la pura literariedad del texto, pues la coherencia poética no parece permitir ese —en efecto— salto, producto de que la *Soledad* pase, sin transición, de ser elemento apelado o pasivo, a convertirse en elemento activo, aunque sea por la vía de la equivalencia metafórica; y la coherencia semántica no permite —como dije al principio— que si es la *Soledad*, en su equivalencia o identidad con la tórtola, la que emite las quejas, sea al mismo tiempo a quien se reprocha que no las escuche (por su "sorda oreja"). Las divergencias de otros críticos, como Molho³⁰ o Jammes,³¹ en la interpretación del pasaje, han contribuido a aumentar la confusión, que ya se apreciaba desde el mismo Salcedo Coronel.³²

²⁸ "Góngora —dice Carreira— hace una equivalencia entre la tórtola, que emite su planto sin preocuparse de quien la escucha, y la *Soledad*, pájaro ladino que debe huir del poblado y cantar para quienes lo busquen a solas y en silencio" (1986: 278).

²⁹ "Parece clara la equivalencia que en los tercetos se establece entre la *Soledad* (definida en el v. 4 como un "pájaro ladino") y la tórtola (emblemática de la fidelidad de la viuda): ni una ni otra se preocupan por la segura incompreensión o inutilidad de su canto, y ambas se sienten satisfechas en su condición de condenadas —diríamos— a predicar en el desierto" (1991: 290).

³⁰ Que propone un verdadero *totum revolutum* como conclusión del soneto: "El terceto final sintetiza el soneto con una extraña y profunda densidad: la *soledad* es a la vez la selva desierta y el poema, el poeta y la tortolita solitaria, que ahora asume sola toda la carga alegórica" (1960: 75).

³¹ Aunque en su interpretación parece deducirse que la *Soledad* se identifica con la tórtola, no acaba de quedar claro, así como tampoco la propia significación de la tórtola, que para él simboliza sobre todo la condición de 'aversión' o 'desamor' (1994: 638-640).

³² Respecto al primer terceto dice el erudito comentarista: "Con este ejemplo quiere significar Don Luis cuán seguro es desuarse de la facilidad humilde en asuntos grandes, como el de la *Soledad*"; y del segundo "Pero vanamente se fatiga en persuadir esto, lamentando con dolorosa voz su amado esposo muerto, porque la soledad tiene tan sorda oreja como el desierto: esto es, porque tan sordos son los troncos y las piedras como los hombres ignorantes y obstinados" (1644: 619).

La lectura literal del soneto nos ha permitido respetar la coherencia textual (en sus implicaciones gramaticales, semánticas y poéticas) incardinando en ella –porque solo de ella derivan– las proyecciones simbólicas. De hecho, y como queda claro desde el título del soneto, estamos ante una alegoría, y por tanto ante un doble plano permanente. La *Soledad* es el poema y es el lugar apartado (selva o bosque) donde habitan los *desiderata* de silencio, de paz y de “soledad”. En esto el soneto escapa a sus propios límites para convertirse en una de las composiciones más emblemáticas de su autor. La mejor poesía de Góngora es la que se deja llevar por esa incitación de *soledad* a la que canta en los famosos tercetos de 1609: “¡Mal haya el que en señores idolatra...” (Micó 1990: 265-276; Sánchez Robayna 1993: 83-99). Asqueado en esa fecha de Madrid y de la corte (D. Alonso 1962), proyecta la *idea* de *soledad* como un anhelo vital y el *concepto* de *soledad* como un recurso artístico:

Oh Soledad, de la quietud divina
dulce prenda, aunque muda, ciudadana
del campo, y de sus ecos convecina.

La *soledad* será desde entonces el gran determinante de su inspiración: una actitud interior que se concreta en un visionado natural. Sentimiento y paisaje quedan fundidos como dos caras de la misma moneda. Su concreción más genial la consigue en el poema que incluso lleva ese nombre. Y en ese mismo juego de espejos (poema/actitud-paisaje) se desenvuelve el soneto que analizamos.

Tras rastrear el sentido literal y descifrar el simbólico, es preciso ahora, para completar el análisis indagar sobre el alcance del soneto en su contexto más inmediato, que no es otro que un determinado *momento* en la trayectoria de la polémica suscitada en torno a Góngora por la aparición en 1613 de sus dos poemas mayores. Hace años hablé de cómo la reconstrucción del “contexto extraviado” (López Bueno 1991:166-170) depara significados imprescindibles para la cabal –si no la total, acaso un

desideratum imposible— comprensión de un texto. Si se da por hecho que ningún texto está exento de conexiones con la realidad, y por tanto que ningún estudio responsable puede obviarlas, es evidente que un texto como el soneto que nos ocupa, inserto en la cadena de una polémica de ataques y contraataques, de réplicas y contrarréplicas, no puede ser en modo alguno explicado olvidando esa circunstancia. Porque aquí la circunstancia deja de ser accidental para convertirse en esencial en la intención del autor. Y sin el conocimiento de la intención autorial —o el intento de conocerla— no concurre el mínimo de garantías de la comprensión de un texto.

Tenemos la suerte para nuestro soneto de la datación de 1615 (con la certeza de que fue el propio Góngora quien proporcionó las fechas a Chacón) y la orientación precisa del título, *Alegoría de la primera de sus "Soledades"*.³³ Dos años llevaba, pues, su *Soledad* primera circulando. Poco contento debía de estar don Luis del trato recibido a tenor de la "restitución" que pide en el soneto. Precisemos el momento en que éste se escribe haciendo un sucinto resumen de lo ocurrido hasta entonces.

A primera vista el balance resultaría positivo en esos dos años, pues hasta 1615 habían aparecido sobre todo documentos en su defensa. En primer lugar (carta de 30 de junio de 1613) el juicio, solicitado por el propio Góngora, de Pedro de Valencia; cierto que contiene reproches a la oscuridad de su estilo, pero Valencia es un admirador incuestionable y su actitud es sobradamente constructiva (Pérez López 1988). Tras producirse supuestamente las primeras críticas a las *Soledades*, difundidas en Madrid —a instancias del propio Góngora— por el publicista Andrés de Almansa y Mendoza, el mismo Almansa saca a luz unas

³³ Sorprendentemente Pellicer en su *Vida de Don Luis de Góngora* (conocida como "Vida mayor") cree que el soneto contesta a las críticas a la *Soledad segunda*: "Del mismo modo se portaron sus émulos, reprehendiendo el estilo, las metáforas, las alusiones y demás tropos de que vsa con frecuencia don Luis, que se desaogó de las calumnias en otro soneto, no menor y más grave. 'Restitúie a tu mudo horror diuino...'" . Esta "Vida mayor" de Góngora no pudo publicarse, como quiso Pellicer, en sus *Lecciones solemnes*, tal como allí explica en un breve preámbulo "A los letores" (Pellicer 1630, 17) y solo se publicó a principios del siglo XX, a partir del Ms. 3918 de la BNE, por Foulché-Delbosc (1915); más tarde el mismo hispanista francés la incluyó como uno de los Apéndices de su edición *Obras* de Góngora (1921: III, 296-308), de donde tomo la cita (302).

Advertencias para la inteligencia de las "Soledades", que, de aceptar la fecha de la segunda mitad de 1613,³⁴ constituirían el segundo testimonio de la polémica. Lo mejor de estas *Advertencias*, a pesar de la impericia de su autor, es el adelanto de algunos de los puntos neurálgicos de la polémica, como el género del poema, el uso de neologismos o la oscuridad. En cualquier caso, nada comparable al siguiente documento teórico, que es ya un extenso y enjundioso comentario a las *Soledades* (en rigor el primer comentario conocido) con declarada defensa de su oscuridad: la *Silva a las Soledades de don Luis de Góngora, con anotaciones y declaración, por Manuel Ponce, y un Discurso a favor de la novedad y términos de su estilo. Noviembre de 1613* (D. Alonso 1978). Poco después (enero o febrero de 1614)³⁵ sería redactado el *Parecer de don Francisco de Córdoba acerca de las "Soledades"*; con actitud amiga parecida a la de Pedro de Valencia, pero con mayor sistematización, el Abad de Rute censura algunas maneras del estilo gongorino y señala pasajes necesitados de enmienda. De parecidas fechas, pero de mucha menor extensión y profundidad, debe de ser otro parecer anónimo titulado *Carta de un amigo de D. Luis de Góngora en que da su parecer acerca de las "Soledades", que le habían remitido para que las viese* (Carreira 1994). Este texto, junto a los de Pedro de Valencia el Abad de Rute o el desconocido de Tomás Tamayo de Vargas,³⁶ viene a confirmar que Góngora solicitó la opinión de distintos amigos, hombres de prestigio y con gustos distinguidos y cultos, sobre su poema. Estos, a fuer de amigos, se mostraron admiradores del poeta sin dejar, por ello, de sincerarse en algunas censuras.

Bien distinto es el testimonio siguiente de la polémica. Es ahora su autor Juan de Jáuregui, un enemigo declarado de Góngora, además de un nombre de relieve en la propia historia de la poesía del tiempo. Desde el mismo título se evidencia la lucha sin cuartel que el escrito inaugura: *Antídoto contra la pestilente poesía de las "Soledades"*,

³⁴ Que para ellas propone Robert Jammes (1994: 609-611) basándose en que la copia de las *Soledades* que manejó Almansa corresponde a la versión primitiva del poema. Emilio Orozco Díaz (1961), que fue el descubridor y editor del texto, lo había situado hacia fines de 1614 o principios de 1615.

³⁵ Es la fecha que conjetura Jammes (1994: 625-628). El *Parecer* fue editado por Orozco (1969, 95-146).

³⁶ La carta de Tamayo se ha perdido, pero debía de ser muy aprobatoria a juzgar por la agradecida respuesta de Góngora, de 18 de junio de 1614 (Jammes 1994: 630-631).

aplicado a su autor para defenderle de sí mismo (J. M. Rico, 2002). Las apreciaciones injustificadas y el escarnio de muchas de las críticas de Jáuregui, adobadas unas y otras con gran sentido del humor, no desmerecen el interés de una censura que por primera vez se muestra constantemente en contacto con el texto que comenta. Por otra parte, la cantidad de copias que circularon del escrito evidencian una gran difusión, y las reacciones que suscitó hablan del enorme impacto del escrito entre amigos y defensores de don Luis. De hecho a partir del *Antídoto*, y como contestación a él, comienzan encendidas apologías y comentarios de envergadura que inauguran una nueva fase de la polémica.³⁷

Para lo que a nosotros nos interesa en este trabajo se trataría de saber si cuando Góngora escribe el soneto en 1615 conocía el panfleto de Jáuregui. Cuestión difícil de solventar, dada la incierta cronología de su redacción y difusión: Dámaso Alonso (en su edición de las *Soledades* de 1636) propuso para el *Antídoto* la fecha de 1614, que luego Orozco Díaz retrasó hasta 1616 (1969: *passim*),³⁸ para más tarde, y por otras razones, Robert Jammes volver a la primera de 1614 (1994: 618-621).³⁹ Sin tomar partido ahora sobre estas hipótesis, debo, sin embargo, señalar

³⁷ La polémica gongorina ha sido historiada recientemente en dos Tesis Doctorales realizadas bajo mi dirección. M^a José Osuna estudió la primera fase, esto es, la sucesión de documentos hasta el *Antídoto*, como paso previo a su edición de la *Soledad primera ilustrada y defendida* [probablemente por Francisco de Cabrera], que presentó como Tesis Doctoral en 2006; posteriormente (2008) publicó el estudio de aquella primera fase. José Manuel Daza ha hecho lo propio hasta 1625, fecha de aparición de las *Epístolas satisfactorias* de Angulo y Pulgar, cuyo estudio y edición acomete actualmente.

³⁸ La propuesta de esta nueva fecha por Orozco vino condicionada por su descubrimiento y publicación de un manuscrito que agrupaba varios escritos de la fase inicial de la polémica gongorina con fechas que retrasaban su datación hasta 1615. Orozco fue dando a conocer aquellos escritos en distintos trabajos suyos ("La polémica de las *Soledades* a la luz de nuevos textos. Las *Advertencias* de Almansa y Mendoza", "Aspectos desconocidos de la polémica de las *Soledades*. Una carta inédita de don Antonio de las Infantas, amigo de Góngora" y "Lope ataca las *Soledades* de Góngora [Comentario y edición de una carta inédita]"), que luego reunió en su libro *En torno a las "Soledades"...*, 1969, y de los que posteriormente se sirvió también en distintas partes de su monografía *Lope y Góngora frente a frente*, 1973.

³⁹ Para ese adelanto de fechas Jammes se apoyó en el descubrimiento por Carreira de otro manuscrito que contenía tres de las cuatro cartas cruzadas entre los círculos de Lope y de Góngora (publicadas anteriormente por Orozco, como queda explicado en la nota anterior) datadas ahora en 1613 (Carreira 1986: 339-344, y 1994: 156-171). Sobre esas cartas hablamos a continuación.

que una de las razones aducidas por Jammes para su conjetura se basa en que “durante el verano de 1615 el *Antídoto* circulaba ya en Andalucía, puesto que el jurisperito Francisco Pérez de Amaya estaba redactando una respuesta”, según indica –dice literalmente Jammes– el soneto “Restituye a tu mudo...” (1994: 619). Ya argumenté páginas atrás que la identificación del “cónsul” del v. 5 con Amaya (cuya génesis remonta a Salcedo Coronel) no me parece acertada.

Imposible resulta saber si el melancólico soneto que comentamos presupone o no un conocimiento del escrito de Jáuregui. Porque, por lo demás, al margen del *Antídoto*, había ya causas suficientes en 1615 para que Góngora se sintiera francamente disgustado por el trato que había recibido su poema mayor. En efecto, al lado de la sucesión de los testimonios “positivos” de entre 1613 y 1615 antes mencionados, habían surgido en esos mismos años otros, más volanderos, menos consistentes, pero no menos eficaces para socavar la moral de Góngora. Eran “papeles” o cartas cruzadas entre los afines y defensores del poeta cordobés y sus enemigos, coincidentes casi siempre con afines y defensores de Lope de Vega (o bien obra de los propios protagonistas – Góngora y Lope– en algún caso). Esta es, en síntesis, la sucesión de los documentos conocidos: 1/ carta de un irónico “amigo de D. Luis de Góngora, que le escribió en razón de sus *Soledades*” (de 13 de septiembre de 1613, según Carreira y Jammes, o del mismo día y mes de 1615, según Orozco);⁴⁰ 2/ “Carta de D. Luis de Góngora en respuesta de la que le escribieron” en la que hace una enérgica defensa de su credo estético⁴¹ (30 de septiembre de 1613 o de 1615); 3/ carta de don Antonio de las Infantas y Mendoza, amigo de Góngora, que igualmente contesta a la primera del supuesto “amigo” madrileño (15 de octubre de [1613 o de] 1615); 4/ respuesta conjunta a las anteriores cartas 2 y 3; se trata de una larga carta de Lope de Vega de punzante tono irónico y satírico; 5/ supuesta

⁴⁰ Para las referencias bibliográficas de Orozco y Carreira véanse las dos notas anteriores; las referencias de Jammes en 1994: 612-618. Las fechas de Orozco provienen de la copia contenida en el manuscrito 66 de la biblioteca del duque de Gor (actualmente en la biblioteca de la Fundación Bartolomé March en Palma de Mallorca. R. 6454, sign. 18/10/11). Las de Carreira, de otro manuscrito que perteneció a don Juan Iriarte y luego a Sir Thomas Phillipps, nº 10783 de su colección (actualmente también en la biblioteca de Bartolomé March. R. 8242, sign. 17/1/1).

⁴¹ A la que nos hemos referido al principio de estas páginas a propósito del comentario de los versos 1-2 del soneto.

carta, hoy perdida, de Góngora, en tono de violenta réplica, tal como se deduce de la siguiente carta de Lope; 6/ "carta que se escribió echadiza a don Luis de Góngora"; el autor (que se viene creyendo Lope desde que C. A. de la Barrera la publicara en 1890 en la *Nueva biografía*, 556-558, de aquél) pretende ser un portugués vecino de Madrid e insiste en que Lope, lejos de atacar a Góngora, siempre lo defiende (según la conocida y repetida táctica que el Fénix utilizará desde entonces); de la fecha, lo único que sabemos es que es posterior al *Antídoto* y a los apoyos recibidos de los amigos de Góngora, puesto que hace mención de ambos: fines de 1615 en adelante.

Estamos, pues, en una zona de fechas que circunda al soneto que nos interesa. Apoyos de los doctos amigos, pero muchos sinsabores (porque hablamos de testimonios conocidos, pero debemos suponer otros desconocidos) por los rifirrafes con Lope y su círculo, que vale decir con un sector importante de la creación poética, y con el frente abierto también con Quevedo. Todo ello sin contar con el aplastante disgusto que le proporcionaría una réplica tan incisiva y difundida como el *Antídoto*, cuyo conocimiento no sabemos en qué momento (si antes o después – repito– de escribir el soneto) alcanzó a Góngora. Pero ya los tiroteos dialécticos con los adversarios habían sido suficientes para justificar que Góngora estaba, dolorido, por una parte, y rabioso, por otra. De lo primero se explayó en el soneto que comentamos; de lo segundo en varias composiciones satíricas escritas en fechas cercanas. En concreto hablamos de otros dos sonetos y una composición en décimas. Uno de los sonetos, "Pisó las calles de Madrid el fiero / monóculo galán de Galatea...", también fechado en 1615 por Chacón, es una respuesta chocarrera y de chiste burdo (Polifemo responde a los ataques con dos ventosidades), aunque también muy cultista, contra la "crítica turba al fin, si no pigmea" (v. 6) que acosa y censura su poema.⁴² En ese mismo contexto cronológico parece oportuno situar otro soneto, "Con poca luz y menos disciplina...", *A los que dijeron mal contra las "Soledades"*.⁴³

⁴² El grupo de Lope, según Orozco (1973: 212-214).

⁴³ En ese mismo contexto cronológico, aunque sin precisión: para los hermanos Millé este soneto podría ser de 1613 (1953: 543-544), para Jammes de la primavera de 1614 (1994: 628-629) y para Orozco del otoño de 1615 (1973: 209-212). No fue incluido por Chacón en su códice, sin duda por las alusiones personales de carácter satírico, pero sí fue recogido por Pellicer en su "Vida mayor" como respuesta de Góngora ante los ataques a su *Soledad primera* (Foulché-Delbosc, 1921, III: 302. Véase más arriba nota 33).

Todo él es un juego conceptuoso de equívocos (ya lo notó Salcedo Coronel en su comentario [1644: 515-521]) para establecer un parangón entre el camino de la procesión madrileña de la Virgen de la Soledad por distintos lugares (Palacio Real, conventos del Carmen y de la Latina, para llegar al de la Victoria) y el del propio poema. Las alusiones envenenadas a sus enemigos (parece claramente Quevedo el aludido en el segundo cuarteto) manifiestan un tono evidente de irritación personal. También lo manifiestan, con explícita rechifla aquí a Lope (v. 20) por las críticas vertidas contra su primera *Soledad*, las dos décimas que comienzan “Por la estafeta he sabido/ que me han apologizado...”, cuya fecha probable es 1615.⁴⁴

Estas décimas y el segundo de los sonetos mencionados muestran a un Góngora muy enojado frente a sus detractores de la primera *Soledad*, ya difundida a gran escala en Madrid; a un Góngora reactivo a las censuras y que devuelve la pelota a sus adversarios con el arma –en sus manos inmejorable– de la sátira y la burla. No es esa la reacción del soneto que comentamos. Un halo de melancolía envuelve los catorce versos para venir a decir: ‘no mereció la pena; difundir mi poema fue como “dar piedras preciosas a los animales de cerda”’.⁴⁵ Por eso el soneto no tiene el afán combativo de otras piezas polemistas. Ciertamente es reactivo a la polémica (su circunstancia esencial, como decía antes), pero sin el tono efímero propio de ella. Porque ahora es una reacción reflexiva y distante; secundaria, tras haberse interiorizado el disgusto y producir una respuesta desengañada. Cuestión imposible será saber si ese desengaño del poeta orienta los reproches implícitos a sí mismo, por haber traicionado el espíritu del poema enviándolo a la corte en busca de notoriedad y medro, como quería Orozco (1963), o los orienta hacia los demás, incapaces de percibir “lo misterioso que encierra”. En cualquier caso, el grito sincero de *Soledad* que el poema contiene (como cenital recreación de la búsqueda de la propia soledad espiritual) no debió salir

⁴⁴ El uso del verbo apologizar, en el sentido empleado por Góngora de ‘criticar’, hizo tropezar a Jáuregui, quien lo añadió como supuesto error de Góngora en una colchilla a su *Antídoto*. La réplica vino ahora de la mano del Abad de Rute en su *Apología* [que así tituló para mejor ridiculización de Jáuregui] *por una décima del autor de las “Soledades”*. Cfr. Orozco (1973: 216-218) y Jammes (1994: 633-634).

⁴⁵ Por emplear frase bíblica (Mateo. 7, 6) usada por el propio Góngora en la ya varias veces citada “Carta en respuesta de la que le escribieron”.

de sí mismo, porque ni fue entendido ni valorado como merecía; e incluso en ocasiones fue tomado a rechifla como divertida "lisonja". Es, justamente, lo que dice el soneto comentado. De manera explícita, e inmediata, en los cuartetos, exhortando a la *Soledad* a la debida "restitución"; de manera implícita, y mediata, en los tercetos, mostrando el desengaño de quien, como la tórtola, se queja en vano.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALFAY, J., 1654. *Poesías varias de grandes ingenios españoles*, Zaragoza, Juan de Ibar. Ed. de José Manuel Blecua, Zaragoza Instituto "Fernando el Católico" (CSIC), 1946.
- ALONSO, D., 1962. "La muerte violenta de un sobrino de Góngora", recogido en *Obras completas*, VI, Madrid, Gredos, 1982, 83-116.
- , 1978. "Manuel Ponce, primer comentarista de Góngora", recogido en *Obras completas* VI, Madrid, Gredos, 1982, 501-524.
- CARVALLO, L. A. de, 1602. *Cisne de Apolo. De las excelencias y dignidad y todo lo que al arte poética y versificatoria pertenece*, Medina del Campo, por Iñan Godínez de Milis. Ed. de Alberto Porqueras Mayo, Madrid, CSIC, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, 1958.
- CARREIRA, A., ed., 1986, Luis de Góngora, *Antología poética*, Madrid, Castalia.
- , 1991. "El Manuscrito Chacón: A tal señor, tal honor", en *Obras de D. Luis de Góngora, reconocidas y comunicadas con él, por D. Antonio Chacón Ponce de León...*, ed. facsimil, Málaga, Real Academia Española/Caja de Ahorros de Ronda, III, VII-XXI; reimpr. en *Gongoremas*, Barcelona, Ediciones Península, 1998, 75-94.
- , 1994. "La controversia en torno a las *Soledades*. Un parecer desconocido, y edición crítica de las primeras cartas", en *Hommage à Robert Jammes*, Francis Cerdan, ed., Université de Toulouse-Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail, I, 151-171; reimpr. en *Gongoremas*, Barcelona, Ediciones Península, 1998, 239-266.
- , ed., 1999. Luis de Góngora, *Epistolario completo*, Zaragoza, Libros Pórtico/Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos.
- CIPLIJUSKAITĖ, B., ed., 1981. Luis de Góngora, *Sonetos*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies. Ed. facsimil: Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007.
- COVARRUBIAS, S. de, 1611. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. facsimil: Madrid, Turner, 1979.
- FOULCHÉ-DELBOSC, R., 1915. "Vida de Don Luis de Góngora (Vidamayor) por Don Joseph Pellicer de Salas y Tovar", *Revue Hispanique*, XXXIV, 578-588.

- , ed., 1921. *Obras poéticas de D. Luis de Góngora*, New York, The Hispanic Society of America, 3 vols.
- GARCÍA ARRANZ, J. J., 1993. *Ornitología emblemática. Las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII*, Tesis Doctoral en Historia del Arte, Universidad de Extremadura. Una parte de la Tesis, con el mismo título, se publicó en Cáceres, Publicaciones de la Universidad, 1996.
- GÓNGORA, L. de, *Obras de D. reconocidas y comunicadas con él, por D. Antonio Chacón Ponce de León. Señor de Polvoranca. Al Excmo. Sr. D. Gaspar de Guzmán, Conde Olivares, Duque de Sanlúcar la Mayor ... Divididas en tres tomos*. Ed. Facsímil, 1991, Málaga, Real Academia Española/Caja de Ahorros de Ronda.
- IGLESIAS FEIJOO, L., 1983. "Una carta inédita de Quevedo, y algunas noticias sobre los comentaristas de Góngora, con Pellicer al fondo". *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, LIX, 141-203.
- JAMMES, R., ed., 1994. Luis de Góngora, *Soledades*, Madrid, Castalia.
- LOPEZ BUENO, B., 1991. "La enseñanza de la literatura: reflexiones sobre un quehacer cotidiano", *Glosa* (Anuario del Dpto. de Filología Española de la Universidad de Córdoba), 2, 159-173.
- MICÓ, J. M., ed., 1990. Luis de Góngora, *Canciones y otros poemas de arte mayor*, Madrid, Espasa Calpe.
- , 2007. "El libro de Góngora", *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 13 (Del verso al libro, número monográfico editado por Santiago Fernández Mosquera), 79-91.
- MILLÉ y GIMÉNEZ, J. e I., eds., 1951. Luis de Góngora y Argote, *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
- MOLHO, M., 1960. "Soledades", *Bulletin Hispanique*, LXII; reimpr. en M. Molho, *Semántica y Poética (Góngora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1978, 39-81 (cito por esta edición).
- OROZCO DÍAZ, E., 1961. "La polémica de las *Soledades* a la luz de nuevos textos. Las *Advertencias* de Almansa y Mendoza", *Revista de Filología Española*, XLIV, 29-62; reimpr. en *Entorno a las "Soledades" ...*, 1969, 148-204.
- , 1963. "Espíritu y vida en la creación de las *Soledades* gongorinas (Por qué se escribieron y por qué no se terminaron)", *Papeles de Son Armadans*, LXXXVII; reimpr. en *Entorno a las "Soledades" ...*, 1969, 21-49.
- , 1969. "El *Parecer* del Abad de Rute sobre las *Soledades* (Edición y comentario de un texto inédito)", en *Entorno a las "Soledades" ...*, 95-146.
- , 1969. *En torno a las "Soledades" de Góngora. Ensayos, estudios y edición de textos críticos de la época referentes al poema*, Granada, Publicaciones de la Universidad.
- , 1973. *Lope y Góngora frente a frente*, Madrid, Gredos.

- OSUNA CABEZAS, M. J., 2008. *Las "Soledades caminan hacia la corte". Primera fase de la polémica gongorina*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.
- PELLICER DE SALAS y TOVAR, J., 1630. *Lecciones solemnes a las Obras de Don Luis de Góngora, Píndaro andaluz, Príncipe de los poetas líricos de España*, Madrid, Imprenta del Reino, a costa de Pedro Coello (BNE R-25619).
- PÉREZ LASHIERAS, A., y MICÓ, J. M., eds., 1991. *Luis de Góngora, Poesía selecta*, Madrid, Taurus.
- PÉREZ LÓPEZ, M. M., 1988. *Pedro de Valencia, primer crítico gongorino. Estudio y edición anotada de la "Carta en censura de sus poesías"*, Salamanca, Publicaciones de la Universidad.
- PLATÓN, *Ión o sobre la Iliada, Obras Completas*, Madrid, Aguilar.
- RICO GARCÍA, J. M., ed., 2002. *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades por Juan de Jáuregui*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad.
- SALCEDO CORONEL, G. de, 1636. *Soledades de Don Luis de Góngora comentadas por... Dedicadas al Ilmo. y Nobilísimo Sr. Don Juan de Chaves y Mendoza...*, Madrid, Imprenta Real (BNE R-15561).
- , 1644. *Obras de Don Luis de Góngora comentadas. Dedicadas al Excelentísimo Señor Don Luis Méndez de Haro...* Tomo Segundo, Primera Parte [Sonetos], Madrid, Pedro Laso (BNE R-15562).
- SÁNCHEZ MARIANA, M., 1991. "Las Obras de Don Luis de Góngora ... por Don Antonio Chacón: Historia y descripción de los manuscritos", en *Obras de D. Luis de Góngora, reconocidas y comunicadas con él, por D. Antonio Chacón Ponce de León...*, ed. facsímil, Málaga, Real Academia Española/Caja de Ahorros de Ronda, II, VII-XXXV.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A., 1993. "Los tercetos gongorinos de 1609 como epístola moral", en *Silva gongorina*, Madrid, Cátedra, 83-99.
- VILANOVA, A., 1953. "Preceptistas españoles de los siglos XVI y XVII", en Guillermo Díaz-Plaja, dir., *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barcelona, Barna, 567-692.
- , 1983. "Góngora y su defensa de la oscuridad como factor estético", en *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid, Greda, 657-673.

TARÁNTULA: TRADUCCIÓN Y POESÍA EN MOVIMIENTO

DELFINA MUSCHIETTI
Universidad de Buenos Aires
delfinarten@gmail.com

RESUMEN

Entre 1964 y 1966, cuando empezaba a flaquear el estructuralismo, y diez años antes de la formulación de Deleuze-Guattari (1976), Bob Dylan escribe *Tarántula*, un libro anómalo y anárquico, rizomático *avant la lettre*: una sucesión de textos breves en prosa rítmica, cada una de ellas seguida de o, según los casos, interrumpida por pequeños poemas-cartas en verso. El soporte libro recoge por primera vez la escritura de Dylan que se constituye en un flujo material poético, articulado en diferentes soportes: poemas cantados, poemas, filmes, pinturas; y que reconoce en el no-lugar su marco, en movimiento continuo en el hallazgo de una lengua, ante la cual Dylan se presenta como el *receptor de un pensamiento-musical previo* antes que como un autor. Su escritura se muestra además como iluminadora del sueño de la cultura de fines del siglo XX, articulando experiencias aún no visibles aún para sus contemporáneos (especialmente las ruinas del viejo concepto de *identidad*), en el modo que Benjamin señalara como el más productivo: enfocando el detalle concreto que abre paso a un *saber sensible*. Sin embargo, todo ello queda al mismo tiempo velozmente elevado o subsumido a un plano abstracto-matemático de un ritmo poético arrasador que mueve colores, sonidos, imágenes mudas en la repetición,

Filología XLI (2009) pp. 129-162

© Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso"
ISSN 0071-495 X

que Dylan reconoce como el procedimiento fundamental de su escritura y que hemos llamado: *intensidades sensoriales abstractas*. Todo ello constituye un importante desafío a la hora de traducir esta escritura, y la confrontación con la publicación de *Tarántula* en español es un ejemplo claro de las dificultades de ese desafío.

PALABRAS CLAVE: escritura – poesía – ritmo – repetición – identidad – música – abstracción – traducción

ABSTRACT

Between 1964 and 1966, the Structuralism started to die and we were ten years before Deleuze-Guattari's definitions. Back then, Bob Dylan writes *Tarantula*, an anarchist and unruléd book, rhizomatic *avant la lettre*: a series of brief rhythmic proses, each one of them followed by or interrupted by short letter-poems of free verse. The frame *book* recollects for the first time Dylan's writing which proves to be a material poetic flux, articulated into different forms (poems to be singéd, poems, films, paintings), setting the *no-where* as its land of perpetual movement to find a language: in front of it, Dylan shows himself as a *receiver of a previous musical- thought instead* of an author. His writing also shows itself as lightening the culture's dream of the late XX century, articulating experiences not visible yet at his time (specially the ruins of the old concept of *identity*), in the way Benjamin pointed out as the most productive: focalising the concrete details which opens the doors of the *sensitive known*. Although, the whole panorama got at same time and with velocity subsuméd into another abstract-mathematical level of a devastating rhythm which moves colors, sounds, mute images into repetition. This is what Dylan recognises as the movement of his writing, and we call it here *sensitive abstract intensities*. This is why to translate it implies an important challenge. We confront in this essay the translation of *Tarantula* published in Spain to show examples of the kind of difficulties we have to deal with when trying to translate Dylan's writing.

KEW WORDS: writing – poetry – rhythm – repetition – identity – music – abstraction – translation

Entre 1964 y 1966, cuando empezaba a flaquear el estructuralismo, y diez años antes de la formulación de Deleuze-Guattari (1976), Bob Dylan escribe *Tarántula*, un libro anómalo y anárquico, rizomático *avant la lettre*: una sucesión de textos en prosa rítmica, cada uno de ellos seguido de –o, según los casos, interrumpido por– pequeñas composiciones-cartas en verso. Como en un libro de poemas, hay

múltiples entradas y comienzos porque no hay sucesión lógica ni secuencias convencionalmente narrativas: es decir, no hay narración, sino su apariencia fantasmática, sin progresión ni *flash backs*; el libro comienza en cualquier parte y cada parte lleva título y es autónoma aunque se liga de un modo misterioso con las otras partes, procediendo como la poesía sobre la base de repeticiones e insistencias. No hay género sino fantasmas, máscaras de géneros, y de otros textos.¹ Resulta verdaderamente chocante y desacertado, por eso, que en los avisos del mercado editorial y en las críticas de los bloggers españoles se catalogue a *Tarántula* como la única “novela” de Dylan,² cuando el editor del original en inglés habla solamente de un “first book”. Esto es, el soporte libro por primera vez recoge el flujo de la escritura de Dylan. El libro transcurre en ese ritmo de detención y vuelta a empezar que significa cada corte del fluir de prosa poética para dar paso a cada una de las composiciones-cartas-poemas. Estos a su vez son como un eco de los epitafios de Edgard Lee Masters,³ con múltiples personajes diciendo a otros (generalmente como meras ausencias sin nombres

¹ El libro fue también un libro-fantasma antes de ser publicado oficialmente. Cuando Dylan se aprestaba a publicarlo en 1966, entregó un manuscrito a su editor; y luego, cuando había prometido terminar de corregir las galeras, tuvo un accidente de moto que lo recluyó por ocho años en su casa de campo en Woodstock. El libro circuló en edición pirata de 1971 (The Macmillan Company), con una copia de las galeras que Dylan había prometido corregir. Finalmente, el mismo Dylan en 1994 dio autorización a su casa editora original, Scribner de New York, para la edición oficial del manuscrito, tal cual estaba en 1966, sin las correcciones prometidas que finalmente decidió no hacer. Sobre esta última edición trabajamos para esta lectura.

² Críticas, por otro lado, que analizan el texto y emiten juicios sobre él a partir de la traducción de Arturo Manzano al español, sobre la que volveremos más adelante. Cfr., por ejemplo, <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/07/02/rockandblog/1183342883.html> En la traducción de Manzano, poco queda de la respiración y la voz rítmica del texto original de Dylan, y los bloggers hablan sobre un fantasma maltrecho, que ha perdido el brillo de la superficie enigmática de *Tarántula*.

³ Edgard Lee Masters publica *The Spoon River Anthology* en 1915. El poemario reúne 244 composiciones-epitafios de personalidades de Spoon River, una localidad rural de Illinois, escritos en verso libre, en primera persona en la voz de cada uno de los muertos, que escribe así su propio epitafio. Junto a él, los beatniks con Allen Ginsberg a la cabeza—amigos y admiradores de la obra de Dylan—, y continuadores de Walt Whitman, se constituyen en una de las líneas del verso libre en la poesía de los Estados Unidos. Charles Olson (1951) propone la teoría de dicha forma como vector libre unida a la respiración de la voz.

propios para el lector), sus odios, miserias, logros y desplantes. Pero los de *Tarántula* –en oposición al tono conclusivo de los epitafios de Masters– son poemas fragmentarios, abiertos y en presente. Ni siquiera estos textos –menos crípticos que las prosas que los anteceden– se ofrecen a una lectura plana. Son restos fragmentarios de la cultura norteamericana puesta en evidencia, irónicos, punzantes, hiperbólicos en su rasgo satírico: jirones de relaciones familiares, restos edípicos o incestuosos, y frases de violencia sin dirección segura,⁴ o puro *nonsense* de irrisión de la Doxa –del sentido común–, pura risa, atravesados por un *pathos* que indica que se los dice desde otro lado. No se trata de parodia ni de burla, pareciera más bien una mirada desfocada, doble mirada que junta los restos desde adentro, pero los exhibe desde otro foco, desde otro lugar incómodo. Dylan había dicho en 1966 que lo que él hacía no estaba fuera de nada (*out side of nothing*), sino más bien “no estaba en los alrededores”, se podría decir que no estaba girando alrededor de ningún centro. Un centro que no existe para la producción artística de Dylan. Cuando se le pregunta cómo se siente al romper las normas, contesta: “¿Pero no entiende que eso no tiene sentido para mí? Yo no rompo ninguna regla porque, en lo que a mí respecta, las reglas no existen” ([1966] 2006: 85). Extensión lisa y superficie material inmanente, desplazamiento de la transgresión binaria hacia el vacío de la nada. El mismo que encuentra cada vez que sigue la respiración de una voz que llama a dirigirse hacia algún otro lugar estético, en la total ausencia de la consideración del contexto, es decir, de las instituciones estéticas dominantes en los diferentes estratos de la norma estética. Por eso, a principios de los 60, cuando el mercado musical se hallaba inundado de cánciones de dos minutos, Dylan comenzó a interpretar las suyas, interminables para el público común, de una longitud que variaba entre diez y doce minutos.⁵ Por eso, cuando por

⁴ Dylan ha hablado en Londres sobre esa característica de la cultura norteamericana que se ve puesta en evidencia en *Tarántula*: “The States is like gun crazy, always has been gun crazy. White man used to shoot the Indians with guns. [...]. So, there’s nothing you can do about it that won’t change” (“Estados Unidos ha sido siempre loco-por-las-armas. El hombre blanco mataba a los indios con armas [de fuego] [...]. No se puede hacer nada al respecto, eso no va a cambiar”) (1981).

⁵ Pete Seeger, quien ni siquiera formaba parte del mercado musical mediático sino del más exclusivo de la canción folk, recuerda muy bien ese rasgo como algo desconcertante en la de por sí desconcertante obra de Dylan, por entonces de 20 años. Tanto es así que era difícil incluir a Dylan en un espectáculo con varios artistas en los tempranos años 60 (Seeger. 2008).

los años de 1967-68-69 lo *nuevo* era el sonido sofisticado y psicodélico que The Beatles compusieron en el álbum *Sgt. Pepper*—y que el mismo Dylan había inaugurado dos años antes con sus álbumes eléctricos, magistralmente interpretados en la gira británica de 1966, otra vez de una manera anticipada, hacia una forma *punk*—, el sonido Dylan variará otra vez hacia el rústico y directo que grabara con sus músicos en el sótano de su casa de Woodstock (primero pirateados y luego editados oficialmente como *The Basement Tapes*), y el álbum grabado en sintonía con esos tapes, el desconcertante para la época *John Wesley Harding*, de 1967. Así parece haber captado siempre Dylan “las energías revolucionarias que aparecen en lo anticuado”, según la formulación de Benjamin.⁶ Y al mismo tiempo ser capaz de captar y componer lo que estaba aún articulándose en el “aire de su tiempo”, como él mismo declara en uno de los fragmentos de entrevista que incluye el documental *No direction home*, de Martin Scorsese (2005). En efecto, una de sus primeras composiciones radicales, “Only a pawn in their game”,⁷ estrenada en 1963 en Greenwood (Missisipi) en una reunión organizada para luchar por el derecho al voto de la población negra en Estados Unidos,⁸ puede muy bien leerse como una clara exposición de un instintivo marxismo estructuralista. La composición, dedicada a la muerte de Medgar Evers, el secretario de Missisipi de la Asociación Nacional para el Progreso de la Gente de Color, asesinado unos meses antes por un miembro del Ku Klux Kan, no hace sino exhibir la condición del asesino como un *sujeto* en el sentido althusseriano del término. Por un lado, se elige la imagen saussuriana del ajedrez al calificar al asesino de *peón*; es decir, se lo nombra en tanto la posición que ocupa en el tablero

⁶ Texto sobre el surrealismo, citado en la Introducción del *Libro de los Pasajes* (2006:13).

⁷ Todos los textos de las canciones escritas hasta 2001 pueden leerse en Dylan (2002); y hasta hoy en el sitio www.bobdylan.com. De todos modos, los textos nunca están fijos, siempre sujetos a numerosas variantes de performances en vivo, conciertos y sesiones de estudio, a veces conservadas en las Series Bootlegs, como se aclara más adelante.

⁸ La reunión fue convocada por el SNNC (Comité Estudiantil Coordinador de la No violencia), y Dylan cantó allí junto a Pete Seeger, Theodor Bikel y el grupo de cantantes negros The Freedom Singers, entre otros. Como para observar la distancia con los tiempos de cambio que Dylan anunciaba, en ese entonces los cantantes blancos debieron esconderse en el auto que los llevaba hacia la reunión para que no se descubriera que viajaban en el mismo coche con gente negra, pues corrían peligro de ser arrestados por eso (Sounes 2006: 172).

del juego del poder. Por otro lado, se lo exhibe como crecido en el acoso de los Aparatos ideológicos de Estado, que Althusser expusiera años más tarde en el libro homónimo (1969). Los personajes que los resumen, nombrados solo por su posición en el tablero (*a South politician, the deputy sheriffs, the soldiers, the governors, marshals, cops, school*)⁹ constituyen el conjunto del poder estatal y la fuente discursiva que emana de él, los instrumentos ideológicos (en términos de Althusser) que confluyen para que el asesino solo sea a su vez un instrumento (*a tool*) de ese poder hegemónico. Ese flujo discursivo, parece decir Dylan, es el que realmente asesina, el que destila el “veneno” (*poison*) en el cerebro del peón-blanco (*the poor white*) y le enseña que los blancos son mejores que cualquier negro (*a Nigro name*), que están protegidos por el color de su piel para matar por la espalda, ahorcar, linchar y esconderse detrás de la horca: como consecuencia, el destinatario de ese flujo se convierte a su vez en herramienta asesina. La historia del asesinato de Evers, aparecida en los diarios, se halla armada en el poema en el estilo preciosista de Dylan, enfocado en el detalle y lo concreto, la aliteración y la rima arrasadora, enmarcada en ese tablero que define a los sujetos por la posición que ocupan en el “juego” (*game*). Este es solo un ejemplo de las composiciones escritas por Dylan en esos tiempos de manera increíblemente prolífica y proliferante. Esas canciones que le valieron el mote de “cantautor de protesta”, siempre rechazado por él, fueron luego ubicadas por Dylan en sus entrevistas posteriores como “canciones motivadas” y, añade, “descontroladamente motivadas”. En esa frase podría resumirse el movimiento entre forma y caos que parece generar su escritura.

Tan solo dos años después del período marcado por el instintivo estructuralismo marxista de “Only a pawn in their game”, Dylan —un consciente nietzscheano— se halla embarcado en la escritura de su primer libro, que adelanta las líneas rizomáticas del posestructuralismo. De modo desconcertante para la prensa y el público del momento, cuando le

⁹ *Un político del Sur, comisarios, soldados, gobernadores, subcomisarios, policías, escuela.* Althusser distingue el Aparato Represor de Estado (policía, cárceles) del Aparato Ideológico de Estado en el que se incluye la escuela, la administración política, los sindicatos, las instituciones religiosas, los medios de información: esta multiplicidad es la que acorrala al individuo de una manera “invisible”. El texto de Dylan precisamente insiste en revelar esa “invisibilidad”, y hacer visible el juego.

preguntan en 1965 de qué trata el libro *Tarántula* que está preparando, responde: “Es un libro de palabras”, al igual que cuando le insisten para que hable del tan mentado “mensaje” de sus canciones. No existe tal cosa, son solo palabras (“just words”), dice, negando el dominio y reinado del sentido en defensa del objeto verbal y en contra del circuito estable de la comunicación. Esta es una constante en las reflexiones de Dylan, aun en tiempos de las composiciones “descontroladamente motivadas”. Siempre se trata de un flujo de palabras imposible de detener. En este otro momento, cuando aún reinaba el estructuralismo francés y el modelo de la comunicación de Jakobson, para Dylan —como para el Deleuze postestructuralista—, la supuesta comunicación no es más que fuente de malentendidos: las palabras, como un caleidoscopio, significan cosas diferentes para cada uno, dice, de modo que nunca se sabe de qué estamos hablando.¹⁰ Preferirá, por eso, siempre componer, como Carrol, bajo el aura de las palabras-valijas (Deleuze, 1969: 85). Las notas crítico-estéticas de Dylan lo muestran como una de las firmas de autor del siglo XX que pareciera tener más en claro el axioma formalista de Tinianov (1924) en la definición de los textos literarios como “objetos verbales dinámicos”, arte sin destinatario, como Benjamin (1923) dejara bien en claro, siempre en desplazamiento. Palabras que se caen de la boca y de la mano con mucha rapidez, lejos también de la sujeción de una autoría o propiedad, como recordara Artaud a principios del XX,¹¹ y coincidiera Dylan décadas después: “because, after all, a song leaves your mouth just as soon as it leaves your hands” (2006: 100).¹²

Movimiento y desterritorio caracterizan toda la obra de Dylan. *Tarántula* sostiene una gramática apócrifa o doble, según la cual hay párrafadas enteras sin ninguna mayúscula para los nombres propios que se pierden en el bosque de letras minúsculas, de modo que resulta difícil delimitarlos como entidades personalizadas; y otras, donde las mayúsculas se alzan aun donde no deberían si se siguiera la norma, mezclando los nombres de cita prestigiosa (Sócrates, Platón, Goya, Rabelais) con los de las estrellas de Hollywood, con los objetos cotidianos. También la alocada puntuación y la sintaxis parecen en fuga: los guiones a lo Emily

¹⁰ San Francisco PC (1965); conferencia de prensa en *Dont look back* (1965).

¹¹ Citado en la reconocida lectura de Derrida (1967).

¹² “porque después de todo, una canción abandona tu boca tan rápido como abandona tus manos”.

Dickinson proliferan, al igual que las barras, como cortes arbitrarios y enigmáticos. Del mismo modo hay poemas-cartas con firmas hilarantes, y otras sin firma alguna, navegando en el espacio del libro sin anclas. Sin reglas ni patrones, a la deriva de un movimiento sin final, que es puro presente.

Lo que Dylan llama “mi escritura” (“my writing”),¹³ que incluye sus textos “literarios” y sus textos “musicales” o canciones –aquellos en los que se fusiona letra y música en modo especial–, sus películas y cuadros, funciona como la praxis artística de una teoría estética desplegada año tras año en sus entrevistas.¹⁴ Estas, tanto en el modo elusivo de muchas, que son a la vez significativas hasta en sus silencios y re-preguntas mordaces; así como en el modo de otras, casi extensos monólogos, dan acabada cuenta de una consistente reflexión sobre el arte, la cultura de masas y el *star system* norteamericano, junto a la álgida cuestión del sujeto en la modernidad.¹⁵ Feria circense de pronombres y juego de las casillas vacías, el sujeto en los textos de Dylan es siempre una fuerza nitszcheana en proceso, en camino, *on the road*, sin destino cierto, como en la *Alicia*, de Lewis Carrol. Apócrifo o múltiple, paradójicamente en *Tarántula* el único poema-carta que se presenta resueltamente como un epitafio es el dedicado a *bob dylan*, nombrado con minúsculas, el único muerto entre los personajes múltiples desplegados en fuga a lo largo de todo el libro. Como Artaud, como Vallejo, como Pasolini, el que escribe se ve anticipadamente muerto en el fin de ese vector que desde el nacimiento es comido por el fin anunciado de la muerte que avanza sobre lo vivo:

¹³ “I think of all that I do as *my writing*. It cheapens it to call it anything else but writing” (“Considero todo lo que hago como mi *escritura*. Llamarlo de cualquier otra manera sería banalizarlo”) (2006: 83). El subrayado en todas las citas es nuestro.

¹⁴ El grueso volumen de 445 páginas, reunidas bajo el título *The Essentials Interviews* (2006), es solo una selección de las entrevistas dadas por Dylan a lo largo de más de cuarenta años de producción artística. En el sitio www.youtube.com se recogen más entrevistas importantes, así como en el CD de *The Bob Dylan Scrapbook* (2005), y los tres CD de *The Interviews Box* (2006). Para una lista extensa de las entrevistas, ver <http://www.taxhelp.com/interviews.html>

¹⁵ Una de las citas que revelan el acuerdo entre Dylan y Rimbaud surge de una parte del documental *Don't look back* (1965) en la escena en la que Dylan lee una frase en un periódico inglés que lo describe como alguien que fuma 80 cigarrillos por día. Mientras ríe, Dylan dice: “I am glad that I'm not me” (“Estoy contento de que yo no soy yo”).

here lies bob dylan
murdered
from behind
by trembling flesh¹⁶

En el poema de Pasolini, el que habla se veía cuerpo *insepulto*, *cadáver* desconocido y anticipado; en Artaud aparecía el mismo nombre al lado de la aclaración “le mort” (“el muerto”), en Vallejo, el nombrado *César Vallejo* se veía muriendo en París en otoño, apaleado.¹⁷ Una de las preocupaciones constantes de la escritura de Dylan ha sido ese vector indetenible. Gráfico y preciso aparecía en la línea de “It’s alright, Ma, i’m only bleeding”, de 1965:¹⁸ “That he is not busy being born he is busy dying” (“Que no está ocupado naciendo está ocupado muriendo” o, en otra posibilidad para intentar una mayor síntesis, acorde con el ritmo veloz del verso: “Que no está ocupado en nacer está ocupado en morir”).

La serie de finales de verso que asocian a lo largo de la composición los gerundios: *being born*, *sighing*, *bleeding*, *dying* (naciendo, suspirando, sangrando, muriendo) se acoplan por un lado a *trembling flesh* del poema de *Tarántula*, por oposición al cadáver, cuerpo muerto bajo el nombre-lápida *bob dylan*; y a la vez parecen superponer cuerpo y espíritu en el movimiento hacia la muerte, el principio Thánatos originario según Freud (1920). Tampoco es irrelevante el hecho de que se le hable a la Madre, y en tercera persona, de ese vector irreversible. El movimiento desemboca en la línea final del texto cantado, que una vez más resulta conclusión paradójica: “But it’s alright, Ma. It’s life, and life only” (“Pero está todo bien, Ma. Es vida, y vida solamente”). Si se cambia el ritmo de la repetición, y ya no hay más gerundio de tiempo en proceso, por otro lado la insistencia en

¹⁶ “aquí yace bob dylan / asesinado / desde atrás / por temblorosa carne” (todas las traducciones son nuestras, salvo indicación en contrario).

¹⁷ El poema de Pasolini “Las bellas banderas”, forma parte del poema *Poesía en forma de rosa*, 1964 (según mi traducción en la antología de 1999); el de Artaud (“Il fait très froid / comme quan / c’est / Artaud / le mort / qui soufflé”) según la traducción de Alejandra Pizarnik publicada en 1965 en la revista *Sur*; el poema de Vallejo “Piedra negra sobre piedra blanca” es de *Poemas humanos*, 1923-1938, y comienza: “Moriré en París con aguacero / un día del cual tengo ya el recuerdo”.

¹⁸ Parte del álbum *Bringing It All Back Home*, de ese año.

la conclusión sobre *life* hace concordar lo dicho antes con la cualidad de la *vida*, que parece sustantivo cerrado sobre sí, y sin embargo se continúa sin puntuación final en el adverbio *only* como un destilado de la letra hacia el infinito del espacio en blanco. El adverbio *only* (“solamente”) parece cerrar la vida en su costado de exclusividad, pero a la vez la abre hacia su condición específica de fluido que coincide con la sangre, pero que lleva al mismo tiempo en ella su condición de muerte prevista; coincidencia que aparecerá gráficamente décadas después en el verbo *manar* del poema de Arturo Carrera: “La muerte que mana del bebé ciego al aparecer”, en el libro *La partera canta*, de 1982. Un bebé, que apenas nacido, es entregado sin saberlo, ciego, al vector de la muerte expropiadora: *mana* se vuelve así hilo conductor que fluye de la muerte, única dueña de la vida y por ende su alimento, *maná*. Puesto en posición de entrevistado, Dylan dirá: “I know that I have a death thing” (2006: 81): una cosa muerta, o una cosa con la muerte en su versión más coloquial, hablan de un cuerpo que *sabe* que tiene en sí inscripto ese final originario.¹⁹

Pero el encuentro de las fuerzas opuestas y convergentes de Eros y Thanatos ya estaba *in nuce* en la escritura de Dylan desde la primera de las composiciones que se reclama para la firma Dylan:

¹⁹ En el final de la misma entrevista: “Everybody has that in common- they are all going to die” (2006: 91): “Todo el mundo tiene eso en común: todos van a morir”. Del mismo modo, en *Dont look back* (1965), Dylan –personaje del documental– se enfrenta al periodista de *Time Magazine* a propósito de la banalidad del tipo de revistas para la que escribe y le espeta indignado si tiene conciencia de que tanto uno como el otro van a morir y el mundo seguirá sin ellos; y agrega: “usted debe hacer su trabajo enfrentándose con ese hecho y decidir cuán en serio se toma a usted mismo; y yo decido de igual modo por mí mismo, en lo que a mí respecta”. En uno de los *outtakes* de *Eat the document* (1966) que recoge *No direction home* (2005), Dylan dice mientras sale del camarín hacia el escenario a cantar: “Here he is, right straight from his grave” (“Aquí está él, [bien] directamente desde su tumba”). En su filme *Renaldo & Clara*, parado junto a Allen Ginsberg, mira su propia tumba; y en una entrevista de 1978 dice que esa escena se relaciona con el poema de *Taránula*: “Yeah, way back then I was thinking of this film.” (“Sí, ya desde entonces estaba pensando en este filme”). Acerca del personaje “Renaldo” dice: “He is pressed to have been born” (1978). (“Se halla presionado por el hecho de haber nacido”).

“Song to Woody”,²⁰ de su primer álbum de 1962, llamado *Bob Dylan*: “It looks like it’s a-dyin’ an’ it’s hardly been born” (“Parece que estuviera muriendo y apenas si ha nacido”; o, en otra posible traducción: “Luce como si estuviera muriendo y ha apenas nacido”).

El sitio preferido en las escrituras de Dylan, tanto para la partida como para el regreso es el *nowhere* (no-lugar), no como crítica a la no fijación (como es el caso de la canción paralela de Lennon)²¹ sino como estado de situación abierta o condición de posibilidad del arte, así como la posición horizontal y la pared blanca lisa lo son para Sylvia Plath en el poema “Tulips”. Allí se agrega a esa superficie lisa el *nobody* consustanciado con *I* que habla: “I am nobody”.²² El *nowhere* es descrito por Dylan en toda su dimensión en la entrevista de Nat Hentoff de 1966: “My older songs, to say the least, were about nothing. The newer one are about the same nothing –only as seen inside a bigger thing, perhaps called the nowhere” (2006: 101). No hay tema (*about nothing*) ni en las viejas ni en las nuevas composiciones, formando parte todas de algo más amplio, llamado *nowhere*. Ese *nowhere* es también el registro liso de *Tarántula*: anónimo, impersonal, a-subjetivo, desprendido de la sujeción del pronombre personal, como también se había anunciado en otras líneas de “It’s alright, Ma, I’m only bleeding”: “That is not he or she or them or it / That you belong to” (“Que no hay él o ella o ellos o eso / Al que tú pertenezcas”). Desapego por los pronombres como casillas vacías –como en Pizarnik–, identidad o subjetividad fantasmática, en proceso. Ni siquiera el fantasma logra aquietar la identidad, multiplicándose el sí mismo al infinito. Así en el final del poema sobre el cuerpo de *bob dylan* muerto, la figura del asesino recae sobre un “descartado Edipo”:

²⁰ “Canción para Woody”. Se trata de Woody Guthrie, el cantante folk de izquierda, fuente de primera inspiración para Dylan, quien empezó su carrera interpretando casi exclusivamente canciones de Woody Guthrie, el mismo que colgaba en su guitarra la leyenda escrita “this instrument kill fascists” (“este instrumento mata fascistas”). En el álbum *Bob Dylan*, mayormente compuesto por covers de canciones de otros, solo “Song to Woody” y “Talking to New York” llevan la firma de Dylan como compositor.

²¹ Me refiero a “Nowhere man” de *Rubber soul*, quinto álbum de los Beatles, de 1965.

²² Para una relación de este espacio liso con la duermevela en Juanele Ortiz y el sueño matutino en Pasolini como lugares de condición de posibilidad del poema, ver Muschietti (1999).

who turned
around
to investigate a ghost
& discovered that
the ghost too
was more than one person²¹

En la traducción en español se pierde el juego sonoro entre *too* (suena igual que two: dos) y *one* aplicado al fantasma-persona, o fantasma-de persona. Igualmente, en el original la importancia de ese *too* amplifica la falta de identidad: si esta retrocede hasta el carácter de fantasma, este también resulta doble, abierto a la multiplicidad del *nowhere*.

IF I AM REALLY REAL/ SI YO SOY REALMENTE REAL

Esta evanescencia del sujeto tan marcada en la obra de Dylan, –y que coincide con *el yo que se quema o arde* de Pasolini ([1961] 1999: 43)–, se muestra también claramente en sus filmes: *Eat the document* (filmado en 1966, publicado en 1972) y *Renaldo & Clara* (filmado en 1975, publicado en 1978). Ambos son “traducciones” en imágenes de la escritura poética de Dylan. Cuando en la Press Conference SF (1965), le preguntan de qué tratará el filme que está preparando, contesta: “It will be just another song” (“Será solo una canción más”). Fluido de sonido, colores, imágenes que viajan de un soporte al otro en pasajes y traducciones. Si *Eat the document* era publicitada en el mercado como un documental sobre Bob Dylan y su gira británica de 1966, el filme como su título (que podría traducirse en el imperativo irónico: *Cómete el documento*, o en infinitivo: *Comerse el documento*) no harán sino quebrar esa expectativa. De hecho, su estreno fue un rotundo fracaso comercial: la súper estrella estaba casi siempre fuera del foco de la cámara, a un costado, fuera de la devoración del ojo de los fans, o aparecía sólo en breves flashes; sus interpretaciones en escena se mostraban fragmentariamente, muchas veces desde ángulos

²¹ “quien se diera / vuelta / para investigar un fantasma / & descubriera que / el fantasma también / era más de una persona”.

completamente laterales o fundiéndose en imágenes que disolvían las figuras en colores brillantes que jugaban con las luces del escenario. Los primeros planos están dedicados morosamente —también en modo muy pasoliniano—²⁴ a los rostros de la gente común de la calle, o a los de los chicos y chicas anónimos que van a los conciertos, antes que al rostro de Dylan o de Lennon, los dos súper estrellas juntos en una escena de breves minutos compartiendo un pasco en limusina. Así como se saca del centro al sujeto-supuesto protagonista del “documento”, todas las escenas aparecen descentradas: la conferencia de prensa no muestra el diálogo de preguntas y respuestas sino los preparativos y el murmullo de las charlas previas de los periodistas entre ellos; la expresión de los rostros de los periodistas en algún fragmento de sus preguntas, y por supuesto, el final cuando todos—incluso Dylan— se levantan y se saludan, despidiéndose: una vez más, el esperado centro del documento se fuga otra vez ante los ojos y los oídos del espectador. La cámara se demora no solo en personajes anónimos sino en los traslados en tren o auto hacia los nuevos destinos de los conciertos: como en *Tarántula*, no hay narración tradicional sino pasaje y devenir de este fluido sonoro y de imágenes, que cada tanto se ve cruzado por breves enunciados elípticos y entrecortados que enfocan un personaje siempre fragmentariamente. Del mismo modo, contrariamente a mostrarse como un filme coronación del éxito que Dylan, cantante y compositor, tenía en esos momentos, lo que se capta en los conciertos es un cantar exasperado, crispado y alterándose; y la supuesta estrella aparece llevado como una especie de títere por su mánager en una gira que lo deja en el límite de sus fuerzas: ninguna buena publicidad para el *star system* de la industria musical, sino todo lo contrario, develamiento y puesta en evidencia de la presión de la figura del “mánager” sobre la vida de la

²⁴ El cine de Dylan tiene llamativas coincidencias con lo propuesto por Pasolini para el *cine de poesía*, y con su misma praxis fílmica: primeros planos morosos y expresivamente manirristas, fragmentariedad en la narración, repeticiones y detalles captados por un ojo que abre la percepción a una superficie enigmática como la de los sueños. Pasolini expuso su tesis por primera vez en 1965 en la Iera edición de la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro: luego reproducida en libro en 1972. Por algo también, Dylan declara que sus directores favoritos son los europeos (franceses, italianos) y, entre ellos, Truffaut. En 1978 añade a la lista Buñuel, Fassbinder y Hitchcock.

“estrella”.²⁵ El personaje-dylan, elusivo frente al foco pleno de la cámara, siempre dejará en su paso fugitivo una sensación de agotamiento físico y mental, siempre serio, muchas veces apartado, tomándose el rostro con las manos en señal de cansancio, salvo en los momentos exasperados y brillantes de la escena de los conciertos, y enfrentándose allí además al constante abucheo de su público, que detesta el nuevo giro “eléctrico” de sus canciones. Como último tono de esa evanescencia del sujeto, el filme termina con la cámara enfocando a un Dylan pálido y consumido mientras canta caseramente con uno de sus músicos en una habitación de hotel –en una escena en la que el foco vuelve a estar mucho más demorado en el otro músico que en el propio Dylan–, hasta que la cámara se detiene en su figura de perfil, él gira la cabeza, mira a la cámara y le dice: “Hey, ¿por qué no te mueves, y enfocas para otro lado?”.

En el otro filme, *Renaldo & Clara*,²⁶ la cuestión se hace aún más compleja porque el personaje Dylan aparece multiplicado o replicado en varios intérpretes y con diferentes nombres. Y cuando se trata del actor Bob Dylan, encarnando a Renaldo, siempre son imágenes fugitivas, salvo en los momentos en los que aparece cantando y allí siempre usa una máscara blanca. También aquí nunca

²⁵ Tiempo después, hablando con John Cohen sobre el filme, y su formar parte del mundo del rock & roll, que él mismo desestima como “commercial” y “pleasant music”, con su participación en una gira eléctrica como la de 1966, Dylan responde: “It wasn’t my choice. I was more or less being pushed into it –pushed it and carried out” (“No era mi decisión. Estaba siendo más o menos empujado a eso –empujado y arrastrado”) (2006: 125). Dylan, siempre opuesto a catalogar su *writing*, nunca se definió ni dentro del folk, ni dentro del rock, ni dentro del folk-rock: y lo deja bien asentado ya en una de las primeras entrevistas de 1962, cuando contaba con solo 20 años. Ante la pregunta de la periodista por su supuesto paso del rock & roll juvenil al folk, responde: “no sé, yo no estaba encolumnado en ninguna corriente: no cantaba rock & roll, cantaba canciones de Muddy Waters, escribía canciones y cantaba canciones de Woody Guthrie, también de Hank Williams... Johnny Cash... Y yo no me pienso [tampoco] como un cantante de folk...no estoy en el circuito. No soy un cantante folk” (2006:1-2, y 2005, ed of Interviews). Más adelante, y contra la opinión generalizada, dirá: “Everybody knows I am *not* a folk singer” (“Todo el mundo sabe que *no* soy un cantante folk”) (2006: 98).

²⁶ El filme fue dirigido, escrito, o mejor dicho delineado (porque la mayor parte se filmó sobre la base de la improvisación), por Dylan, quien se hizo cargo del *montaje*: procedimiento fundamental que se conecta con el *collage* como forma privilegiada de su escritura.

hay personajes acabados sino fragmentarios –como los diálogos siempre evanescentes, truncados y laterales– no hay narración sino yuxtaposición y montaje cubista, y siempre se está en viaje. El *collage* moroso y delirante se extiende por cuatro horas, poniendo en la extensión otra vez un procedimiento anti-mercado. La luz suele ser escasa como en un cuadro de Rembrandt, y las escenas que se enfocan están lejos de lo que el *establishment* supone redituable: una reunión en una perdida comunidad indígena, una entrevista que enfoca a un grupo de negros hablando, mientras la cámara los enfoca en primeros planos manieristas, sobre el presidio injusto en un injusto sistema judicial que sufre el boxeador negro Carter y luego el mismo Carter en conferencia de prensa, la escena carnavalesca de los conciertos, un prostíbulo, los múltiples Dylans en figuras nada agraciadas cantando en bares sin importancia, Renaldo (protagonizado por Bob Dylan) atormentado en un triángulo amoroso, un poeta beatnik –Allen Ginsberg– leyendo sus poemas locos. Una vez más se sustrae de la escena al cantante estrella –que además se llama Renaldo mientras otros son los Bob Dylans– como eje de una gira, salvo por los breves pasajes enmascarados de los conciertos; y en cambio toda la escena final que cierra el filme está dedicada a la interpretación de un tema musical por parte de un cantante negro desconocido en un oscuro café.

En el filme de Martin Scorsese, *No Direction Home* (2005), un documental sobre la primera parte de la carrera y la vida de Dylan –hasta el momento del accidente de moto de 1966–, aparece una de las escenas que no fueron incorporadas a *Eat the document*. En ella Dylan, dentro de su auto luego de un concierto y escapando del acoso de los fans, se niega precisamente a firmarles autógrafos a un par de ellos que se agolpan sobre la ventanilla del auto. En ese momento, les dice: “No voy a firmarles autógrafos, ustedes no necesitan mi autógrafo, si lo necesitaran, se los daría”. En la misma línea demoledora contra el *star system* que ya señaláramos, aparece por un lado la oposición a la firma-autógrafo como mercancía desenmascarando su condición de fetiche superfluo, que satisface y alimenta la condición del mercado y de los mass media, al que sus textos no se cansan de llamar *phony* (falso); y por el otro lado, también se constituye en acto que pone en cuestión a la firma misma como garante de una identidad nunca presentada como fija, siempre en camino hacia una patria que no existe, y que no es más que el

deseo de una lengua por hallar, como explicita Derrida (1996), y ya había sido afirmado por Rimbaud (1867). En el inicio del filme de Scorsese (2005), cuyo relato documental se halla mechado con fragmentos de un extenso y reciente reportaje a Dylan, este deja en claro este movimiento paradójico original:

I had ambitions to set out and find like an Odyssey going home somewhere. Set up to find this home that I left a while back and couldn't remember exactly where it was but I am on my way there. [...] And encountering what encountered on the way wasn't [what] I envisioned at all. I didn't really have any ambitions at all.[...] I was born very far from where I was supposed to be in so I my way home, you know.

Tenía la ambición de salir y encontrar como en una Odisea, el camino a casa en el lugar que fuese. Salir [en viaje] para encontrar ese hogar que había abandonado tiempo atrás, y no recordaba exactamente dónde quedaba; pero estoy en camino hacia allá... Y al encontrar lo que encontré en el camino, no era [lo que yo] había imaginado en absoluto; yo no tenía ambiciones en absoluto. [...] He nacido muy lejos de donde se supone que debía estar, así que solo estoy camino a casa, ¿sabes?

En este comienzo del filme de Scorsese se da uno de los casos de las frases sacadas de contexto de las que Dylan siempre se queja como parte de la manipulación de la prensa, y que muestra una forma derivada de la mala traducción. El primer paso se da en la transcripción de lo que se oye decir en la boca de Dylan a lo que aparece en los subtítulos en inglés; y luego, el segundo, en la traducción de los subtítulos al español. Como se dijo antes, el filme se halla cortado por frases de Dylan extraídas de una larga entrevista realizada para esa ocasión. La frase antes trascrita sale de la nada en el filme pero obviamente es respuesta a una pregunta elidida sobre las “ambiciones” que Dylan supuestamente tenía al partir a los 19 años desde su pueblo natal en Minnesota hacia New York, con solo 10 dólares en el bolsillo y su guitarra. Esa pregunta sobre sus supuestas “ambiciones” referidas especialmente al ganar dinero y fama —que empezó efectivamente a obtener en forma meteórica al año de estar en New York— ha perseguido a Dylan durante toda su carrera; ambiciones que él no se ha cansado de negar como sus motivos para

emprender el viaje.²⁷ Si se considera esa pregunta elidida, la respuesta cobra una brillantez aún más exquisita: no solo delinea el viaje a la pre-patria que no existe (esa *home* desconocida y que por lo tanto hay que salir a buscar), esa lengua-casa de la que habla Derrida, sino que demuele esa figura de celebridad-como-meta que dibuja el cielo del *star system* norteamericano. Con esa respuesta, Dylan se define básicamente como un *homeless* poniendo la cuestión del hallar-una-lengua en el centro del interés, como queda bien en claro en otro pasaje de la entrevista rectora del filme: “I needed to sing the songs, like, in that language which is a language that I hadn’t heard before” (“Necesitaba cantar las canciones, justo en ese lenguaje, que era un lenguaje que yo no había oído antes”). Esta figura del *homless* en busca de una casa-lengua aparece, en efecto, en muchas de sus canciones referidas al yo inestable que habla; y en modo particular, a través de un complejo juego de distanciamiento y reflejo, en la frase de la que forma parte el título de la película de Scorsese y es el *leit-motiv* de la canción “Like a rolling stone”: *with no direction home*, que parece hablar específicamente de la frase de Dylan que inicia el filme. El viaje pone en marcha el camino hacia la casa origen sin dirección predeterminada porque la casa como lugar previo en realidad no existe, y por ende no hay final posible para el trayecto: el único final es la muerte. Por eso la frase concluye en tiempo presente: “estoy en camino a casa”: una casa que es la lengua-siempre-por-hallar del artista, nunca fija, su *cantidad formal* siempre en transformación y desplazamiento. En la transcripciones realizadas en los subtítulos en inglés y su posterior traducción al español, se omiten algunos de esos pasajes que el flujo oral de las palabras de Dylan hace desde el tiempo pasado al

²⁷ “My motives, or whatever they are, were never commercial in the money sense of the word. It was more in the don’t-die-by-the-hacksaw sense of the word. I never did it for money. It happened and I let it happen to me” (“Mis motivos, o como se llame, nunca fueron comerciales en el sentido de referidos al dinero. Fueron más en el sentido de no-morir-bajo-el hacha. Nunca lo hice por dinero. Eso sólo sucedió y yo dejé que eso me sucediera”) (2006:101). En efecto, hasta que se casó y fue el jefe de una extensa familia de cinco hijos, Dylan no compró ninguna propiedad, vivía nómadamente en casas ajenas, y firmaba los contratos sin siquiera leerlos, lo cual le significó cuantiosas pérdidas de derechos de autor que iban a parar a su manager Albert Grossman (Sounes, 2001). En otra entrevista, Dylan explica que el dinero, paradójicamente, le sirve para mantenerse alejado o protegerse de la fama (Interview with Allan Stone, 1965).

presente, y que muestran ese viaje aún realizándose, en un movimiento continuo; y especialmente se coloca la cláusula negativa “at all” en una frase afirmativa en la traducción. lo cual muestra una no-adequación al tono del discurso de Dylan. Hemos tratado de subsanar esos errores en nuestra transcripción y traducción de las frases citadas.

El referirse al lenguaje buscado y usar *hadn't heard before* (“no había escuchado antes”) alude también a otra cuestión fundamental. El verbo *hear* en inglés se abre a un campo semántico que incluye: oír-escuchar-saber-enterarse de (ya sea por la palabra oral o escrita). Aplicado al caso de la escritura de Dylan, lo pone en el lugar del *receptor* o *escucha* de un pensamiento-musical anterior pero desconocido, antes que en la posición de autor. Una de las clásicas e insistentes afirmaciones de Dylan fue la de negar para sí la condición de “genio” y afirmarse como un mero receptor (*receiver*): “Las canciones ya estaban allí antes de que yo llegara; yo solamente tomo la lapicera y las escribo en papel”, dice ya en 1962.²⁸ “¿Por qué yo y no otro? No lo sé”. Esta pregunta se abre a las reflexiones sobre el *habitus* en Pierre Bourdieu (1971), que intentaban vanamente establecer por qué un individuo y no otro en cada momento de la historia se vuelve autor de una determinada obra.

NOTHING, EXCEPT SOMETHING HAPPENING, WHICH IS WORDS / NADA, EXCEPTO ALGO SUCEDIENDO, ESTO ES PALABRAS

El sucederse de las palabras en movimiento que Dylan señala como el no-centro o *nada* que se da en *Tarántula* (2006: 45), ese pasaje entre caos y forma que es clave en toda su escritura. también oscila según dos fuerzas actuantes en paradoja: un nihilismo centrífugo y una propuesta

²⁸ “It’s usually right there in my head, before I start. That’s the way I write. You know, it might be a bad approach... I don’t even consider even writing songs. When I [had] written it, I don’t even consider that I wrote it when I got done.[...] I just figure that I made it up, or I got it someplace... The song was there before me, before I came along. I just sorta came down and just sorta took it down with a pencil, but it was all there before I came around. That’s the way I feel about it”. De una entrevista con Pete Seeger, se puede ver en youtube y leer en http://www.edlis.org/twice/threads/donald_white.html

ética de cambio, que reunidos en un mismo flujo poético constituían un punto explosivo en los primeros años de la década del 60. Así, la recurrente pregunta anárquica de Dylan “who cares?” (“¿a quién le importa?”) convive en un concierto en vivo de 1964 con una de las más drásticas baladas de su repertorio: “The lonesome death of Hattie Carroll”. La composición describe un hecho real, el asesinato de una mucama negra en una reunión de sociedad en un hotel de Baltimore. Esta vez, al contrario que en el caso de “Only a pwan in their game”, el texto no aclara que se trata de una mujer negra, deja de lado el motivo racial para componer cada estrofa como columnas alrededor de cada personaje diferenciado por el abismo de las posiciones de vida y la posición social de clase de cada uno. El texto describe a la asesinada: Hattie Carrol, una mucama de 51 años, con 10 hijos, que nunca se había sentado a comer en la mesa que servía y que solo se ocupaba de juntar restos, limpiar y sacar la basura; y el asesino William Zanzinger, un joven de 24 años, dueño de una propiedad tabacalera, protegido por padres poderosos y relaciones políticas influyentes en Maryland. El adjetivo “poor” antes destinado al asesino blanco de Evers, en tanto depositario del veneno de los aparatos ideológicos de estado, es en cambio ahora dicho para la mujer, asesinada a dos golpes de bastonazos por el joven rico y borracho, quien recibe finalmente de la administración judicial solo 6 meses de prisión. Las escenas siempre descritas en los detalles concretos, nombres propios y datos precisos de cada uno de las figuras se encuadran como en un filme: en la primera estrofa, la escena del asesinato, en la segunda y tercera, a modo de *flash-backs*, se dicen los antecedentes de cada uno de los personajes: en la última, se exhibe como una afrenta y se narra en tono irónico para con la autoridad judicial la miserable pena otorgada al culpable del crimen. El *leit motiv* se refiere a los AIE otra vez, personalizado en un flujo de discurso que filosofa sobre el incidente de manera hipócrita, y es urgido por la voz a quitarse el velo o trapo (*rag*) de la cara porque ha llegado para ellos el tiempo de las lágrimas. Pero ese esqueleto narrativo-descriptivo-filmico una vez más se halla arrasado por la composición de las palabras, los sonidos en rima interna y aliteración, repeticiones, que ponen en primer plano la cualidad y la calidad de los sonidos del poema. Muy acertado parece, entonces, el comentario de Dylan:

It wasn't a protest or a topical song [...] –it was the free verse association, the structure and disregard for the known certainty of melodic pattern to make it seriously matter, give it its cutting edge. (2004: 27)

No se trataba de una canción de protesta o temática [...] –Era la asociación de versos libres, la estructura y el hacer caso omiso de la conocida seguridad de los patrones melódicos, lo que la volvía material a ser tenido en cuenta, dándole su corte filoso.

Es esa cualidad del sonido lo que arrasa y subsume el esqueleto narrativo de la composición, superponiendo niveles como capas compositivas. Por algo, el *collage* y/o *montaje* aparece como un procedimiento mencionado por Dylan con insistencia. Para el caso de *Tarántula*, dice, se dispuso a escribir un libro que fluyera libremente en el *collage*, *sin principio ni fin* (1978). Sin centro, el libro-laberinto se extiende y prolifera como el tejido de una araña-tarántula, sin los límites que las composiciones musicales para ser cantadas pueden suponer. Si el poema “Ballet Balar Babel” (1972)²⁹ del poeta argentino desaparecido Roberto Santoro acumulaba fragmentos de lo que puede ser visto por el ojo de una cámara paseada por cualquier calle de una ciudad moderna, haciendo chocar las palabras entre sí, el texto de Dylan presenta la superficie enigmática de los sueños y procede por iluminaciones profanas, pasajes desconcertantes en la yuxtaposición material que puede hacer hablar a lo concreto. El sueño y los sueños son otra insistencia en la producción de Dylan, que reclama para sí la condición de un “extraño que nadie ve”, contrapartida del yo de Pasolini que pasa por la vida “como si fuera solo un ojo”.³⁰ Así lo concreto y lo onírico se unen en la poesía de Dylan para lograr ese pasaje a la iluminación que pedía Benjamin (2006:13). Se podría pensar también con Benjamin y Kristeva (1970) que la poesía al exasperar las semejanzas sensibles por la técnica repetitiva del ritmo hace posible un retorno a la experiencia sensible contra la abstracción del sentido.³¹ Sin embargo, Dylan habla siempre de su escritura en términos abstractos. La definición que más se acerca –ya que toda definición *per se*, dice, no sirve, es aniquiladora– a su escritura

²⁹ El comienzo indetenible decía: “De punch de match coatch de grill de room y park de gil ketchup del bridge sweater stop y chicle del spleen boutique ciudad con piedra de esmeril okay blue jean de nouvelle vague king size solong english school [...]” (2003:63), y continúa por página y media más en el mismo devenir.

³⁰ La cita de Dylan es de “Mississippi”, incluido en su álbum *Love and Theft* (2001), y ofrecido en tres diferentes variantes en la serie *Tell Tale Stories* de los Bootleg Vol. 8 (2008)

³¹ Para un desarrollo de este punto, ver Muschietti (2004).

es la de “vision-music, mathematical music” (2006: 56). En 1985, cuando intenta explicarlo nuevamente dice que sabe que puede sonar *abstracto* pero que se trata de sonidos, ritmos, colores, imágenes mudas. Las canciones son filmes, los filmes son canciones-pinturas, los cambios son “just a different color”. El rasgo que marca el armado y rearmado de estos flujos sonoros, de color e imágenes, es el de “matemático”. Se podría pensar, entonces, que en ese regreso a la lengua-casa, la poesía de Dylan atraviesa lo concreto sensorial hacia una abstracción recuperada por sobre la cuadratura de la primera abstracción: la del pensamiento vigilado y la realidad conocida con límites establecidos de figuras. En línea deleuziana podríamos decir que la escritura de Dylan opera siempre por *intensidades sensoriales abstractas*: “with a melodic purring line of descriptive holowness” (1965).³² Se trata de una frase muy difícil de traducir precisamente por la insistencia en volver lo concreto abstracto y viceversa: la línea melódica –abstracta de por sí como toda música– es predicada por el *ronronear*. Pero la línea descriptiva concreta es en realidad adjetivo de un puro vacío, una palabra inventada (*holowness*) armando sobre el sustantivo abstracto *hollow* (vacío, hueco) otro sustantivo que potencia su abstracción, al usar el procedimiento que tiene la lengua inglesa para hacer de un adjetivo un sustantivo abstracto. Así la poesía de Dylan produce desde y hacia *oidos agujereados* (*pierced ears*). Los textos de Dylan leen en la superficie enigmática de los sueños de la experiencia colectiva sus condiciones materiales de producción, como quería Benjamin (2006, K.2.5: 397), así prolifera en lo sensorial concreto, en esa iluminación descifradora, para volver luego en un nuevo giro a la intensidad sensorial abstracta. El procedimiento puede leerse, como dijimos, hasta en sus textos más “legibles” de los primeros años de la década de los 60. Así en “Who killed Davey Moore” se enfoca en primer plano al boxeador muerto en el *ring* y luego cada estrofa que sigue se detiene en el discurso en primera persona de todos los que en coro griego³³ niegan su culpabilidad: *the referee, the*

³² Describe así Dylan la cualidad de su poesía en las notas escritas para su álbum *Bringing it all back home*: “con un melódica ronroneadora línea de descriptivo vacío”. En la Conferencia de SF, define poesía como “certain kind of rhythm in some kind of way visible” (“cierto tipo de ritmo de algún modo visible”) (2006:49).

³³ Por algo es Brecht uno de los autores que Dylan cita como inspirador para su escritura de esos años (2004: 272).

angry crowd, his manager, the gambling man, the boxing writer, the man whose fists (el réferi, el público enojado, su mánager, el hombre apostador, el hombre cuyos puños). Esos fantasmas que indican una posición en la trama-causa del crimen se hallan cada uno en el mismo lugar de final de verso en el inicio de cada estrofa. El escucha-lector extrae de esa superficie fantasmagórica un detalle pinchado en lo concreto que habilita el pensamiento contrario de lo que se dice en cada estrofa, que comienza con la negación repetida *Not I- Not us- Not me- Not me- Not me- Not me*, y que fragmenta por partes el cuerpo del boxeador asesinado, extrayendo de él algún beneficio material que se resumen en *money*: (dinero) y en la voracidad de ver *fistfighting* (pelea de puños) y *some sweat* (algo de sudor). Este es el procedimiento del *saber sensible* que reclamaba Benjamin para su *fisiognómica materialista* que resuelve en el detalle inmanente concreto la iluminación de lo general. De este modo, el *sudor* del cuerpo apenas muerto de David Moore se revela centro de la voracidad del espectáculo, y se desnuda a su vez como *cosa* vuelta mercancía. Es el sueño de la cultura, ronroneada en la línea descriptiva de un colmo de vacío, lo que despierta en el texto de Dylan; y sacude así su fantasmagoría, sus máscaras. Así como la poesía de Baudelaire articula la experiencia de la gran ciudad cosmopolita a fines del siglo XIX, la poesía de Dylan reconoce anticipadamente ciertas experiencias de fines del siglo XX, resultantes de las ruinas aún no reconocidas como ruinas por sus contemporáneos: la de las relaciones de la institución familiar en tanto opresivas y abiertas a nuevas formas, las de la devastación del planeta por la toxicidad del desecho industrial-energético y la amenaza nuclear; las ruinas de la *sociedad del espectáculo* y de consumo, que vuelve mercancía velozmente gastada todo lo que toca;³⁴ las ruinas de un poder

³⁴ Deleuze proponía en 1990 el paso de las sociedades disciplinarias descritas por Foucault a las *sociedades de control*, en las que el mercado es el eje dominante sobre los cuerpos: "El marketing es ahora el instrumento del control social, y forma la raza impúdica de nuestros años. El control es a corto plazo y de rotación rápida, pero también continuo e ilimitado, mientras que la disciplina era de larga duración, infinita y discontinua". Dylan rechazaba en 1969 participar del primer Festival Woodstock, hecho según él "para vender remeras". Hablando sobre la entrega de *Tarántula* al editor: "they were hungry for this book. They didn't care what it was. ... They just wanted to sell books. That's all they wanted to do" ("estaban desesperados por ese libro. No les importaba qué cosa fuera. ...Ellos sólo querían vender libros, eso es todo lo que les importaba") (2006:147, el subrayado es de Dylan). Para un diagrama de la *sociedad del espectáculo*, ver Debord (1967).

hegemónico que sofoca minorías étnicas, sociales y sexuales; la explosión de una identidad ligada a un nombre antes que a un hacer, las ruinas de la fetichización de la firma. Resulta todavía más cegadora la visión cuando al menos en dos oportunidades la voz del poema alude a la generación aún no nacida: en “A hard rain’s a- gonna fall” se le habla al hijo futuro y se le pregunta qué es lo que ha visto en ese entorno devastado que lo rodea: “what did you see my blue-eyes son?” (“qué has visto mi hijo de ojos azules?”) y a él se le da luego la palabra para que enumere la experiencia concreta de la desolación futura vivida como presente; en “Masters of wars”, se acusa a los “dueños de la guerra” de amenazar el mundo del hijo no nacido y sin nombre: “For threatening my baby / Unborn and unnamed”. Es importante además que en ambos poemas la *visión* y el *ver* sean procesos fundantes de una nueva posición: en “A hard rain’s a- gonna fall” son las visiones del hijo futuro las que implican la necesidad de un cambio en el presente de la voz que habla y pregunta; en “Master of wars”, la capacidad de ver se constituye en amenaza contra los que amenazan la existencia del mundo:

I just want you to know
I can see through your masks
.....
But I see through your eyes
And I see through your brain
Like I see through the water
That runs down my drain³⁵

Y cada uno de esas iluminaciones sobre el sueño de la cultura son lanzadas como *flashes* veloces para regresar a esa música anterior, que ya estaba antes en la mente, en ese pensamiento *vacilente* descrito por Tchaikovsky,³⁶ apoyándose en esas intensidades abstractas del sonido, el color y las imágenes despertadas por ellos, basándose en un ritmo rasante y arrasador. A ello se suma la producción de los matices de la voz y el fraseo: así toda la escena de la muerte de *Hattie Carroll* o la

³⁵ “Sólo quiero que sepan / que yo puedo ver a través de sus máscaras /.../ Pero yo veo a través de sus ojos / Y yo veo a través de sus cerebros / Como veo el agua / que corre abajo por mi cañería”.

³⁶ Citado por Jankélévich (1983).

línea sobre el vacío de *It's all right, Ma, i'am onlgy bleeding* se descompone en los sonidos finales de cada palabra acentuados y alargados: ssss-tttt-nnnndddd, de modo que en cierto momento el escucha ha olvidado el resto de la palabra de los que formaron parte, hundiéndose en la nada.

A principios de los 90 aparecen los primeros volúmenes (1-3) de la serie *Bootlegs*, en las que Dylan inventa las grabaciones piratas “oficiales” de sus composiciones antes de que las haga circular el mercado negro de la industria musical. Incluye en estas series de *Bootlegs* –que llegan hoy hasta el volumen VIII– piezas de su escritura no incorporadas antes en álbumes oficiales: se trata de versiones y canciones descartadas, restos de sesiones de grabación, canciones grabadas de conciertos en vivo, infinitas variaciones de una misma composición y diferentes tonos, modos de voz y respiración. Entre esos restos rescatados del olvido, aparece un texto de 1989, en donde se vuelve a poner en claro la relevancia –por sobre el reinado del significado siempre en fuga– de la superficie enigmática de ese *saber sensible*, forma de *intensidades sensoriales abstractas*. Una pieza que es reeditada con variantes en los *Bootlegs VIII* publicados en 2008, poniendo en realce otro rasgo de la escritura de Dylan: toda composición está siempre en movimiento, nunca fija, pasible de recibir variantes infinitas en el flujo de la letra y de la música. El *leit motiv* de la pieza dice: “Just thinking of a series of dreams”,³⁷ y vuelve así al continuum del gerundio “pensando” que una vez más une pensamiento y escritura en el *hacer poético*; y vuelve a la matriz de *Tarántula*, en la trama de un *collage* de sueños que componen experiencias sensoriales antes que significados o interpretaciones.

Thinking of a series of dreams
Where the time and the tempo fly
And there's no exit in any direction
.....

La version de 2008 añade:³⁸

³⁷ “Sólo pensando en una serie de sueños”.

³⁸ Una traducción posible: “Sólo pensando en una serie de sueños / Donde el tiempo y el tempo fluyen / Y no hay salida en ninguna dirección /.../ Donde el medio y los extremos caen / y caminas fuera de la oscuridad / y hacia las sombras del amanecer /.../ Nada específico, sólo una serie de sueños”.

Where the middle and the bottom drop out
And you're walking out of the darkness
And into of the shadows of dawn
Nothing specific: just a series of dreams

Los juegos gráficos y sonoros de repeticiones de símiles y opuestos (out-into/ walking-shadows-dawn/ darkness-shadows-dreams) componen una pantalla en fuga. En ese sentido el *just* inicial resulta la contrapartida de aquel otro adverbio *only*, en el final de *It's alright, Ma I'am only bleeding*, indicando un fluir material en el que no hay ya límites entre sueño y vigilia, ni centro y periferia ni adentro y afuera, ni luces y sombras; y del que se sabe que el único final es la muerte.

GOT ITS OWN RHYTHM/ TIENE SU PROPIO RITMO

Si Dylan se presenta como un escucha de algo que estaba escrito antes, transcriptor de una música-pensamiento sonando en la mente previamente a la traducción de la puesta en palabras de la escritura, el traductor invisible debe colocarse también en la posición de *escucha flotante* de esta escritura: captar sin preconceptos –como quería Freud para el analista–³⁹ un tono, una respiración, el vector de la voz construyendo un mapa rítmico, fantasma que debe encarnar en la nueva lengua de llegada. Para el caso del traductor se trata de escuchar ese ritmo propio en el marco compositivo de una forma hallada para que se mantenga viva en la nueva forma, alojada en una nueva lengua, extranjera y a la vez huésped. Para ello, como hemos dicho en otros desarrollos previos, se trata de un trabajo minucioso, atento al detalle del detalle. Leer la trama-forma, como propone Benjamin (1923), y en ella el detalle concreto hallado-escuchado en la escritura de Dylan. Para ello, la velocidad del mercado no sirve sino el trabajo paciente y minucioso para que la voz del original suene viva y respire en la traducción.

La edición de *Tarántula* publicada en España con traducción de Alberto Manzano (2007) nos parece contradice esta praxis. El primer rasgo relevante a considerar es la colocación de mayúsculas en las

³⁹ Para una ampliación de este concepto en relación con la traducción, ver Muschietti (2008).

palabras en las que el original las ignora: justamente el rasgo contrario, pero en el mismo camino engañoso al hallado en las traducciones que hiciera Silvina Ocampo de la poesía de Emily Dickinson.⁴⁰ Allí se trataba de ignorar las mayúsculas aparentemente arbitrarias, rasgo de estilo de la poesía Dickinson; aquí, por el contrario, ponerlas donde el texto desdeña la regla gramatical pertinente para el caso. Ese rasgo de la traducción, más el convertir el símbolo que el inglés usa para dar la unión –el que es similar a la clave de sol musical (&)– a una simple conjunción “y”, trae aparejado como primer efecto una diferencia visual importante en el devenir del flujo sonoro-gráfico del texto de Dylan; como segundo efecto, insiste en normalizar el texto, quitarle su extrañeza y ceder a la tentación típica en muchos traductores de *explicar* el texto para el lector, y en muchos de los casos mostrar el tono opuesto al texto de *Tarántula*, desde el comienzo irreverente con la regla gramatical del uso de mayúsculas, y haciendo de ella un uso particular, elegido para ciertos lugares del texto. En este sentido, resulta enorme la brecha abierta con el original en la traducción del poema que citáramos más arriba, cuyos primeros versos Manzano traduce:

Aquí yace Bob Dylan,
asesinado
por la espalda
por carne temblorosa
que después de ser rechazada por Lázaro,
saltó encima de él
por soledad,
pero quedó maravillada al descubrir
que él era ya
un tranvía y
ése fue exactamente el fin
de Bob Dylan.

Ahora yace en el salón de belleza
de la Srta. Realmente.
que descanse en paz
su alma y su grosería.

⁴⁰ Ver Muschietti (2006).

El original dice:

here lies bob dylan
murdered
from behind
by trembling flesh
who after being refused by Lazarus,
jumped on him
for solitude
but was amazed to discover
that he was already
a streetcar &
that was exactly the end
of bob dylan

he now lies in Mrs. Actually's
beauty parlor
God rest his soul
& his rudness

Por un lado el comienzo del poema, uno de los que corta el flujo de los breves textos de prosa rítmica, precisamente elide las mayúsculas en ese rasgo de fluir sin comienzo ni fin, arriba ni abajo que ya citáramos como rasgo distintivo del libro. En ese mismo sentido, la traducción coloca dos puntos de final de oración en dos frases –puntuación inexistente en el original–, que insisten en negar la respiración libre de detenimientos del original. Por otro lado, el nombre *bob dylan*, en minúsculas en el original, contradiciendo así la apariencia de lápida que muestra el poema, con las mayúsculas de la traducción pierde su carácter de cuerpo sonoro material impersonal *body*, apoyado por la fusión que propician las minúsculas *bo(b) dy(lan)*: cuerpo o cosa muerta, *death thing*, repitiendo su *d* en *murdered-refused-solitude-amazed-end*, y su *b* en *behind-trembling-but-beauty-*; y su *y* en *by* dos veces, más *already-exactly-Actually-beauty*; y dos veces el cuerpo completo *bob dylan- bob dylan*. Las mayúsculas quitan a ese cuerpo gráfico y sonoro de la serie de repeticiones e insistencias con las que se trama en el original; y –lo que es aún peor efecto– le dan categoría de nombre propio, de sujeto, de autor, de firma identitaria, justo lo contrario de lo que la escritura de Dylan propone a lo largo de su devenir. Cuando en *Renaldo & Clara*, parado junto a Allen Ginsberg en el cementerio donde yace Kerouac, mira lo que sería su propia tumba en el futuro, dice: “mine will be

unmarked” (“la mía no tendrá inscripciones”). Y más aún las mayúsculas de la traducción ponen al cuerpo *bob dylan* como nombre propio en otra serie de la que el original lo excluye: la de los nombres propios con mayúsculas en la que confluyen *Lazarus- Mrs.Actually- God*, un trío algo bizarro en el que coinciden el personaje evangélico de la resurrección, la dueña de una peluquería llamada *Sra. Realmente* y *Dios*. En otro aspecto, al cambiar el orden de las palabras y quitar el símbolo de conjunción, y cortar el verso, no solo se acorta o alarga la respiración del verso sino que se crean insistencias que no estaban en el original: la *Sra. Realmente* queda, por ejemplo, en el verso anterior a “God rest his soul”, creando un encabalgamiento que produce efectos de sentido ausentes en el original, donde lo que precede a la palabra Dios es el “salón de belleza”.

Nuestra propuesta es:

aquí yace bob dylan
asesinado
desde atrás
por temblorosa carne
quien después de ser rechazada por Lázaro,
saltó sobre él
por soledad
pero fue sorprendida al descubrir
que él era ya
un tranvía &
ese fue exactamente el fin
de bob dylan

él yace ahora en lo de la Sra. Realmente
salón de belleza
Dios dé reposo a su alma
y a su grosería

Evidentemente, muchas fórmulas sintéticas del inglés son imposibles de trasladar a la nueva lengua-forma, como es el caso del apóstrofe más la ‘s de pertenencia de *Mr.Actually’s*, pero nos parece importante conservar el nombre propio en el final de verso para evitar el encabalgamiento forzado por la traducción de Manzano y porque además tanto *Lázaro* como *Sra.Realmente* ocupan zonas idénticas de caída en el blanco de la página, ocupan “posiciones evidenciadas” en términos de

Tinianov (1923). Por otro lado, la fórmula “en lo de” parece apropiada y coloquial como el resto del tono del texto, y del mismo modo la yuxtaposición de “salón de belleza” sin nexo resulta acorde con el flujo y el procedimiento de collage que es propio de todo el libro.

Por último, cerramos estas palabras con el ejemplo del principio de *Tarántula*, que surge como otra falta de respeto para con la forma de la escritura Dylan. Los títulos de las zonas de prosa rítmica muestran las más de las veces neologismos creados en la fusión de palabras, que crean efectos de síntesis y compactas formas gráficas y sonoras que la traducción en español insiste en explicar con paráfrasis más o menos comprensibles para el lector.

El primer texto es presentado así con el siguiente título:

Pistolas, el libro oral del halcón
y el gato con tajo impune

mientras el original dice

Guns, the Falcon's Mouthbook
& Gashcat Unpunished

Es notable que en lo que se presentan como dos versos en el título aparezcan la mayoría de las palabras con mayúsculas, obviamente jugando con el rasgo de los títulos en inglés que llevan en general los sustantivos con mayúsculas: juego, decimos en especial, por los personajes cuyos nombres son palabras inventadas, creadas a partir de fusiones de otras palabras. Aquí sí parece haber un juego de nombres propios que habría que respetar, con el eco de los nombres de cuentos de hadas o cuentos para niños.

Pistolas, el Libroboca del Halcón
& el Gatocortado Impune

El resultado de esta propuesta –nos parece– se acerca al tono del texto de Dylan: en la primera línea, la traducción de Manzano sustituye la primera parte del neologismo *Mouthbook* por “oral” quitándole así la fuerte imagen visual y concreta que genera *Mouth* y explica además esta palabra como “oral”, una palabra que existe en inglés con esa misma forma *oral*. El texto de Dylan no ha usado esa palabra sino la mucho

más gráfica de *Mouth* que dibuja con su continuación una serie de o-o-o, y tiene otras connotaciones. Por otro lado, Manzano también desarma la unión *Gashcat* y coloca el adjetivo “cortado” que se dice en el original fusionado con el cuerpo del Gato, en tanto figura y en tanto cuerpo de palabra marcado, en el lugar de un sustantivo que a su vez recibe el adjetivo “impune”, cuando el texto daba ese adjetivo como calificador de toda la entidad-nombre propio *Gashcat*. Obviamente, el título juega con esa característica de las mayúsculas de los títulos en inglés, pero eso es un hecho formal que no debe ser explicado al lector convirtiéndolo en un título regular en español sino que debe aparecer como tal en toda su concreción como juego sonoro, gráfico y visual. En este sentido, volvemos a la propuesta de Benjamin (1923): en aras de respetar la forma y la respiración del original, el traductor debe dejar violentar la lengua propia con marcas de la lengua de partida; el lector debe saber que no está leyendo un texto escrito en español, sino una traducción de uno escrito en inglés y que trata de capturar su forma, tono y respiración. De todas maneras, si el título puede hacernos recordar los títulos de los cuentos para niños, también en español –aunque no se trate de una regla– muchas veces se usan las mayúsculas: *El Gato con Botas*, aparece para el título del cuento de Perrault, que parece evocar el texto de Dylan. Entonces, ¿por qué no conservar las mayúsculas con su fuerte efecto visual? Para no mencionar la exaltación frente a *El Dorado*, inexistente en el original, más atento a la estela de color.

El último aspecto que consideramos en el comienzo del cuerpo mismo del texto es el flujo de palabras cortado y a la vez unido por el símbolo gráfico &, ya conocido en todo el mundo por la difusión globalizada del inglés.

aretha/ cristal jukebox queen of himn & him diffused in
drunk transfusion wound would heed sweet soundwave
crippled & cry salute to oh great particular el dorado reel

traduce Manzano:

Aretha / la reina del *jukebox* cristalino de himnos y él difu-
so en una herida ebria de transfusión ponen atención a la
dulce onda sonora tullida y saludan a gritos a oh la gran
cinta especial de El Dorado [...]

Comenzar con una mayúscula que no está en el original ya le da al texto una apariencia de *incipit* que el texto niega con la minúscula, como un flujo que viene de otra parte. Luego convertir el símbolo “&” en la simple conjunción “y” en español le quita por completo su forma de casi barra separadora de posibles versos que adquiere visualmente en inglés, y solo le da el rol de unificadora. La repetición del símbolo en inglés tiene esa doble función paradójica de separar y unir a la vez, que se pierde por completo en la traducción de Manzano. Esta reducción banaliza el texto de Dylan, cuya superficie se ve perforada por el símbolo y a la vez sugiere uniones difíciles de delimitar y que permanecen por lo tanto ambiguas: para quién se dice este adjetivo, dónde termina la enumeración, hasta dónde llega la frase, la dupla, la comparación, etcétera, son preguntas que el original no responde y que la traducción debería dejar también sin respuesta.

Proponemos:

aretha/ del jukebox cristalino la reina de himnos & él difuso en
 ebría de transfusión herida habrían de atender dulce ondasonora
 tullida & gritarían salute a oh gran especial el dorado [...]

El texto de Manzano insiste en normalizar la sintaxis, colocando los nexos sintácticos propios del español que deciden en esos casos lugares sintácticos seguros y adjudicación de predicaciones que no están en claro en el original; del mismo modo presenta verbos conjugados que no respetan el modo del verbo del original: *would heed* no puede traducirse en el presente “ponen atención”: *would* por el contrario es un auxiliar que pone el verbo en suspenso de condicional, y contamina el verbo siguiente *cry*, que traducimos en consecuencia “gritarían”, y no “saludan a gritos”, forma en la cual Manzano vuelve verbo el exabrupto sustantivo *salute* en italiano en el original, y además transforma el verbo *cry* en la forma adverbial “a gritos”. Es muy difícil decidir en el original cuándo el verbo que aparece es infinitivo o está conjugado: el texto juega con la indefinición y la indecisión de las formas y a ello hay que atender en la traducción. Aún más cuando la escritura yuxtapone palabras que juegan con la rima interna y la aliteración (*would wound*, por ejemplo, que intentamos reponer con *herida habría*), quebrando de ese modo la apariencia de prosa para trabajar con los rasgos de la poesía, y poniendo en primer plano lo que hemos marcado en la escritura de Dylan como su procedimiento fundamental: operar por bloques de *intensidades*

sensoriales abstractas, que quiebran los límites de la sintaxis y remiten a ese otro ritmo propio escuchado en el camino de regreso a la lengua-casa.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALTHUSSER, L., 1970. *Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado*. Freud y Lacan Editorial Nueva Visión, 1988
- ARTAUD, A., 1936 "Poème", traducido por A. Pizarnik en *Sur*, 1965, n.294, p. 40
- BENJAMIN, W., 1971. "La tarea del traductor" [1923] y "Sobre algunos temas en Baudelaire" [1939], *Ángelus Novus*, Barcelona, Edhasa.
- , 1927-1940. *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2006. Introducción de Rolf Tiedemann. Original alemán publicado en 1982.
- BOURDIEU, P., [1971] 1983. *Campo del poder y campo intelectual*, Buenos Aires, Folios Ediciones.
- CARRERA, A., 1982. *La partera canta*, Buenos Aires, Sudamericana.
- DEBORD, G., 1967. *La société du spectacle*. Paris, Editions Buchel-Castels. Traducción al español en Miguel Castellote, 1976. y reeditado por Pre-Textos 2000 y 2003.
- DELEUZE, G., [1969] 1994. *La lógica del sentido*. Barcelona, Planeta-Agostini.
- , 1991. "Posdata sobre las sociedades de control", Christian Ferrer (comp.) *El lenguaje literario*, Tº 2, Ed. Nordan, Montevideo.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F., [1976] 1977. *Rizoma*. Valencia, Minuit. Reeditado por Pre-Textos, 1984
- DERRIDA, J., [1967] 1989. "La palabra soplada", *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos.
- , [1996] 1997. *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires, Manantial.
- DYLAN, B., 1956-1966. *The Bob Dylan Scrapbook*. Gray Water Park Production. Companion volume to *No Direction Home: Bob Dylan* (Scorsese, 2005).
- , 1962. "Interview with Pete Seeger".
- , 1965. *Dylan Speaks. The legendary Press Conference in San Francisco*. Editado por Ralph Gleason, DVD, 2006.
- , 1965. "Notes" para el álbum *Bring it all back home*. New York, Columbia Records.
- , 1966. *Tarantula*. New York, Scribner, 1994. La traducción al español por Alberto Manzano, Barcelona, Global Rhythm, 2007.
- , 1978. "The Rolling Stone Interview", January 26, 1978 (Excerpts).
- , 1981. "The Dave Herman Interview", Conducted at the White House Hotel in London, England on July 2, 1981. Broadcast by WNEW-FM Radio, New York, July 27 1981. Se puede escuchar en www.youtube.com
- , 1985. Australian Interview, se puede ver y escuchar en www.youtube.com

- , 2002. *Lyrics 1962-2001*, New York, Simon & Schuster.
- , 2004. *Chronicles. Volume 1*, New York, Simon & Schuster.
- , 2006. *The Essentials Interviews [1962-2004]*. Edited by Jonathan Cook. New York, Wenner Books.
- JANKÉLÉVICH, V., [1983] 2005. *La música y lo inefable*, Barcelona, Alpha Decay.
- KRISTEVA, J., 1976. "El sujeto en cuestión", en C. Lévi-Strauss, Seminario *La identidad*, Barcelona, Petrel, 1981.
- MUSCHIETTI, D., 1999. "El poema: ¿Traducción y pliegue de la voz? ¿El sueño del cuerpo en las fronteras de la lengua?". *Leiturus do ciclo*, ABRALIC, Santa Catarina, Brasil
- , 2001. "Leery and translate: remains and thefts of melancholy", *Filología*, XXXIII, 1-2.
- , 2004. "Cuerpo vertical/cuerpo horizontal: traduciendo a Sylvia Plath", *Aérea* n.7, Santiago de Chile.
- , 2006. "Traducción de poesía: forma, repetición y fantasma en el estudio comparado de traducciones de Emily Dickinson (Silvina Ocampo, Amelia Rosselli)", *Orbis Tertius* n.12, Universidad Nacional de La Plata. Versión online
- , 2008. "Poesía, traducción y música: la escucha flotante", Actas del III Congreso Internacional "Transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística". ISBN 978-987-1450-53-4
- OLSON, CH., 1951. "Projective Verse" in *Human Universe and other essays*, New York, Grove Press, 1967
- PASOLINI, P. P., [1965] 1970. *Cine de Poesía contra Cine de Prosa: Pier Paolo Pasolini y Eric Rohmer*, Barcelona, Cuadernos Anagrama.
- , [1961] 1999. *La mejor juventud*, Buenos Aires, La Marca.
- PLATH, S., 1953-1963. "Tulips" en *Collected Poems*, London, Faber & Faber, 1989
- RIMBAUD, A., [1871] 1985. "Cartas del vidente" en *Iluminaciones*, Madrid, Hiparión.
- TINIANOV, I., [1923] 1970. *El problema de la lengua poética* Buenos Aires, Siglo XXI.
- , [1924] 1991. "El hecho literario". Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI.
- SANTORO, R., 1963. "Ballet Balar Babel", recogido en el libro *Uno más uno humanidad*, Buenos Aires, Dead Weig, 1972. Reproducido en *Informe sobre Santoro*, Buenos Aires, 2003.
- SEEGER, P., 2008. "Pete Seeger: I feel optimistic", *Rolling Stones*, 27-02, disponible en: http://www.rollingstone.com/news/story/18911374/pete_seeger_i_feel_optimistic
- SOUNES, H., 2006. *Bob Dylan. La biografía*. Buenos Aires, Sudamericana.

FILMOGRAFÍA CITADA

- DYLAN, B., 1966- 1972. *Eat the document*. DVD, Sony Edition.
———, 1976-1978. *Renaldo & Clara*. Producido por Lombard St. Films.
PENNEBAKER, D.A., 1965. *Dont look back*. DVD. Columbia. Snoy&BMG.
SCORSESE, M., 2005. *No Direction Home: Bob Dylan*. DVD, discs 1-2. Apple

DISCOGRAFÍA CITADA

- DYLAN, B., 1962. "Who killed Davey Moore?", incluido en los 3 cd de la primera edición de *The Bootleg Series* Vol. 1-3, 1991.
———, 1963. "Masters of Wars", del álbum *The Freewheelin' Bob Dylan*, idem.
———, 1963. "A Hard Rain's A-Gonna Fall", idem.
———, 1964. "Only a pawn in their game", del álbum *The times they are a-changing*, N.Y. Columbia Records.
———, 1964. "The Lonesome Death Of Hattie Carroll", idem.
———, 1965 "It's alright, Ma, i'm only bleeding", del álbum *Bringing it all back home*, NY, Columbia Records.
———, 1965. "Like a Rolling Stone", del álbum *Highway 61 Revisited*, NY, Columbia Records.
———, 1967. *John Wesley Harding*, NY, Columbia Records.
———, 1967. *The Genuine Basement Tapes*. edición pirata de 5 cds.
———, 1972. *The Basement tapes*, with The Band, NY, Columbia Records.
———, 1989. "Series of Dreams", outtake de las sesiones del álbum *Oh Mercy*, incluido en *The Bootleg Series* Vol 1-3, 1991, NY, Columbia Records.
———, 1989. "Series of Dreams", segunda versión del outtake incluido en *The Bootleg Series*, Vol VIII, 2008, NY, Columbia Records.
———, 2001. "Mississippi" del álbum *Love and Theft*. NY, Columbia Records
———, 2001. "Mississippi", 3 versiones de outtakes de las grabaciones de *Love and Theft*, incluidas en *The Bootleg Series*, Vol VIII, 2008, NY, Columbia Records
THE BEATLES, 1965. *Rubber Soul*, London, Apple Records.
———, 1967. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, London, Apple Records.

LA POESÍA SOCIAL REVISITADA: BLAS DE OTERO Y SU POÉTICA DE “OJOS ABIERTOS”

Laura Scarano
UNMdP-CONICET
lrscarano@hotmail.com

RESUMEN

En este artículo abordamos la compleja mirada que instaura la poesía de Blas de Otero en la serie literaria y cultural española desde los años 50 del siglo XX. La primera tentativa será la de visitar con ojos del siglo XXI los alcances de esa “marea social” que Otero contribuye a construir como poética de posguerra. La segunda será revisar brevemente la articulación emblemática de su mirada sobre España a partir de su recurrente metáfora de “*ojos abiertos*”, que consolida una intervención discursiva fuertemente testimonial.

PALABRAS CLAVE: poesía social – Blas de Otero – posguerra española

ABSTRACT

In this article we approach the complexity of Blas de Otero’s social poetry in the literary and cultural Spanish post civil-war scenery from the early 50s in twentieth century. The first attempt will be to revisit with contemporary insight the limits of that “social tide” that Otero contributes to create during the *franquismo*

Filología XLI (2009) pp. 163-179

© Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”
ISSN 0071-495 X

regime. The second one will be to briefly review the emblematic glance on Spain from his argumentative metaphors, *españahogándose* and “ojos abiertos” (open eyes), which consolidate his strong testimonial intervention in Spanish society.

KEY WORDS: Social poetry – Blas de Otero – postwar Spanish period

¿Dónde está Blas de Otero?
Está cerca del miedo, con los ojos abiertos
(Blas de Otero, *Expresión y reunión*)

En los versos del epígrafe una voz confiesa su controvertido posicionamiento social (la España franquista) y rubrica su resistencia (“cerca del miedo”) con su nombre de autor y una actitud alerta (“con los ojos abiertos”).¹ Este autor es Blas de Otero y su escritura –en las décadas que van desde los tempranos años 50 hasta su muerte en 1979– es un interminable discurrir sobre España y sobre sí mismo. Con balbuceos existenciales, elipsis y metáforas elusivas o denuncias directas, frases hechas truncadas, ingeniosos neologismos o desgarradas interrogaciones, su poesía traza una parábola donde el lenguaje se vuelve percepción, una larga mirada de “ojos abiertos”, que consolida una identidad fuertemente testimonial, como reza el poema citado, titulado según el molde tradicional “Cantar de amigo”: “¿Dónde está Blas de Otero? Está cerca del miedo, con *los ojos abiertos*” (ER 233).²

Recordemos que “este hombre” –reacio al *glamour* del rótulo de “poeta” y obsesionado por marcar su estatura normal de persona– nació en Bilbao en 1916 y murió en Mahadahonda (Madrid) en junio de 1979. Su poesía atraviesa la larga posguerra intentando conjurar sus demonios, inaugurando el gesto utópico del escritor *engagé*, pero siendo al mismo tiempo juez riguroso de sus peligros panfletarios, defensor incansable de un cuidadoso trabajo con el lenguaje y conciente a la vez de la magra cosecha política de sus pretendidas consignas en el acontecer histórico español. Aplacadas y reelaboradas las fiebres revolucionarias, superados y asimilados los lemas más inflamados que poblaban el imaginario de la

¹ Una versión de este artículo fue leída en el Congreso internacional “Miradas sobre España” realizado en Valencia en noviembre de 2007.

² Véase al final, en la Bibliografía, las abreviaturas utilizadas para citar los libros de Blas de Otero.

militancia socialista y marxista, con la ingenua pero arrolladora utopía política. Blas de Otero reelaborará a partir de los años 60 y, desde la serenidad de una experiencia histórica extendida a otros horizontes geográficos (con sus viajes y estancias en países comunistas como Rusia, China y Cuba), una poética todavía de corte social y existencial, pero introduciendo la necesaria heterodoxia y autocrítica que los tiempos exigían. Reescribirá el primigenio gesto de los años 50, sin repetirlo ni rechazarlo, renovando estrategias y procedimientos, imprimiendo nuevos aires a ritmos y temáticas, pero fundamentalmente construyendo una mirada alternativa que sumará –sin restar– los aciertos de la modulación más ortodoxa del pasado. Salda la deuda con aquel grito bronco del joven furioso, a través del quietismo implacable de una mirada que orada la sociedad hasta sus cimientos, refundando otro sujeto, también consustanciado con su España y su pueblo, desde nuevos y menos inocentes parámetros: “España // aventura truncada, orgullo hecho pedazos, / lugar de lucha y días hermosos que se acercan / colmados de claveles colorados, España” (“España”, *QTE* 121).

Me dedicaré aquí a reflexionar sobre la compleja trama discursiva que instaura su poesía en la serie literaria y cultural española, para visitar con ojos del siglo XXI los alcances de esa “marca social” que contribuye a construir como poética de posguerra, abriendo un debate que hoy –en tiempos de renovados compromisos– los poetas vuelven a plantear.

1. LA FIGURACIÓN SOCIAL

Un hombre recorre su historia y la de su patria y las halló similares, difíciles de explicar y acaso tan sencilla la suya como el sol que sale para todos.
(*HF* 106)

La escritura de Blas de Otero construye desde el principio una figuración de poeta que se empecina por mirar a España y mirarse a sí mismo y a los otros, fiel al prisma de una, a menudo abatida, pero irrenunciable perspectiva social.³ Esta mirada se expresa a menudo con dos

³ Me he referido a la articulación de este sujeto social en varios artículos, citados en la Bibliografía, desde mi tesis doctoral en la Universidad de Buenos Aires en 1991.

expresiones metafóricas, que dan cuenta de la travesía final del español de la resistencia y el testimonio, frente al desmoronamiento definitivo del franquismo y sus secuelas: un mirar de *ojos abiertos*, de intervención y escrutinio, extendido sobre una *españa* con minúscula, sometida al *ahogo* inacabable y colectivo del gerundio. Como queda expresado en su elocuente poema titulado “Impreso prisionero” de 1964, el móvil de su escritura será siempre: “Buscar españa en el desierto / de diecinueve segadores años. / Silencio. / Y más silencio. Y voluntad de vida / a contra dictadura y contra tiempo” (*OTE* 143 144).

Estas formulaciones se hacen evidentes desde el comienzo de su explícita fase social, consolidada en lo que Emilio Miró denomina “trilogía cívica” (45), que abarca sus poemarios titulados *Pido la paz y la palabra*, *En castellano* y *Que trata de España*. Este último libro de 1964, clave para el tópico que nos ocupa, apareció editado por primera vez en Barcelona, pero como la censura franquista mutiló más de cien poemas, Otero autorizó otras dos ediciones simultáneas completas en París y La Habana. Y decide “remediar para el lector español esta mutilación,” elaborando su mejor antología de autor que titula *Expresión y reunión* en 1968, donde vuelca casi la mitad de aquellos poemas.⁴ La peculiaridad de esta antología, ordenada por el mismo autor al volver a España después de su estadía en Cuba por tres años, es que funciona como una especie de *summa* poética, en un momento de madurez vital e ideológica, de balance y renovación. Asimismo, las originales prosas de *Historias fingidas y verdaderas*, escritas en Cuba entre 1966 y 1968 (y editadas en 1970), completarán para esa misma época esta mirada matizada y compleja sobre España, donde quedan explícitamente enlazadas la “voz” como escritura material y el acto de “ver” como intervención social: “Yo tacto con los labios y escucho con los ojos” (*HFyV* 43). Fiel al lema machadiano de “Vivir para ver” (68), si la humana debilidad lo impele a “cerrar los

⁴ Concluye Sabina de la Cruz en su introducción a la edición aumentada de *ER* (1981), que este libro es el más representado en la antología, pues incluye 76 poemas de los 155 totales. También recoge 27 textos inéditos bajo el nombre de *Hojas de Madrid* (aunque modifica después su título por *Hojas de Madrid con La Galerna*), e incluye otros poemas aparecidos en antologías previas como *Esto no es un libro*, *Mientras*, *Poesía con nombres*, *Verso y prosa...* Las referencias completas de sus libros así como las de las ediciones aquí utilizadas figuran en la Bibliografía.

ojos” ante el horror, el mandato social se los abre de cuajo y el poeta funda su palabra en esta actitud vigilante y alerta.⁵

En nuestros trabajos sobre Otero, atentos a la dimensión política de la estructura de su enunciación, las formas de polifonía y colectivización de su voz social o los procedimientos de reescritura y proyecciones autorales, afirmamos desde el comienzo (Scarano 1991) lo que un lúcido estudioso como Claude Le Bigot admite en 2003: “el contenido político del discurso poético no podía ser captado [ya más] a partir de una aproximación temática”. Por el contrario, reconoce que “la voz de los poetas, figuras emblemáticas de la poesía de compromiso [...] ha encontrado sus nuevos exégetas con la década del 90” (16).⁶ En esta dirección planteo aquí la significación de estos dos núcleos metafóricos,⁷ como formas verbales que concentran una altísima carga semiótica orientada a reformular una posición social y combativa, alejada de los clichés más socorridos que los estudios tradicionales suelen repetir.

Esta aguda metáfora que adoptamos para el título de este trabajo nos remite al sujeto de su discurso, reducido a esa fija mirada “con los ojos abiertos”, que abre un abanico no solo perceptivo sino político, emocional y cognitivo. La imagen excede la función simbólica para convertirse en fotografía documentada de miradas literales, que comprometen el órgano visual como cuerpo de un hombre, aun cuando no pueda evadir su dimensión primariamente verbal y literaria. El yo

⁵ Un enfoque actualizado del núcleo discursivo en torno a España lo ofrece Emilio Miró en su artículo del monográfico de *Ínsula* (2003) y allí mismo Claude Le Bigot plantea desde una perspectiva fenomenológica los alcances políticos de su captación sensorial, donde la facultad de la visión que aquí asediamos, ocupa un rol privilegiado.

⁶ Allí cita como pioneras nuestras aproximaciones a la articulación de la subjetividad en Otero. Celaya y Hierro como formas de analizar “un lenguaje portador de significación política mediante procesos de metaforización” o “desde la dimensión pragmática”, y no desde los contenidos o temáticas. Considero que su aporte a esta construcción de una “voz social” (Scarano 1994), desde la perspectiva fenomenológica viene a complementar de manera fructífera los estudios de esta nueva generación de “exégetas” en que tan generosamente me incluye.

⁷ Estos dispositivos se acercan de algún modo a la definición de Cassirer, tomada por Yubero Ferrero: “configuraciones imaginarias en las que el despliegue de símbolos tiene como fin último construir un universo de sentido” que le permite al hombre “comprender e interpretar, articular y organizar, sintetizar y universalizar su experiencia” (40).

lirico se convierte en metonimia de sus ojos y su travesía por la patria. Es primariamente una mirada extendida sobre su propia tierra en el trance histórico de un interminable “ahogo” dictatorial. Sujeto y objeto, poeta e interlocutor son reelaborados desde esta matriz común indisoluble, como confiesa en el “Manifiesto”, con inconfundibles ecos del inicio del *Manifiesto comunista*: “Un hombre recorre su historia y la de su patria y las halló similares, difíciles de explicar y acaso tan sencilla la suya como el sol que sale para todos” (HFyV 106).

La altísima reiteración del tópico de España desde la mirada literal del yo poético se construye obsesivamente y subraya la corporalidad del sujeto y su práctica verbal, afianzado por una red metafórica que se apoya en las coordenadas específicas de una geografía e historia compartidas: “España, patria despeinada en llanto / [...]. Esté es el sitio donde sufro. Y canto” (PPP 31). La característica distintiva de esta relación como horizonte de indagación será cada vez más la de intimidad y familiaridad: “Necesito escribir a mi familia (ya tú sabes, la gente)”, afirma el hablante de HFyV (38). Esta gente familia como destinataria explícita del discurso ha ido formulándose desde sus primeras obras: “Definitivamente, cantaré para *el hombre*”, “Yo os traigo un alba, *hermanos*”, “Me pongo la palabra en plena boca / y digo: *compañero*”.⁸ Hasta cristalizarse en la secuencia que se repetirá como *leit motiv* a lo largo de toda su obra, esa “muchedumbre” de Darío trocada por “la inmensa mayoría”, núcleo de su más acariciada utopía, un colectivo imaginario que lo hermana con el pueblo, siendo no su líder o adelantado sino su par: “Podrán herirme, pero no dañarme. / Podrán matarme, pero no morirme. / Mientras viva la inmensa mayoría” (QTE 57).

En oposición a la que llama “la caricaturesca españa actual” (EC 84), la del rostro oficial y el poder fascista, Otero elabora otra España clandestina de oposición al régimen, la de los rostros anónimos, atravesada por el ideograma marxista de “pueblo”, que funciona como contenido nuclear de este nuevo neologismo “*españahogándose*”, explotando la fusión de vocablos que se reitera en otras lexías oterianas

⁸ Dejamos de lado aquí el recorrido por otras más trajinadas modulaciones léxicas del tópico de España, asimilada a la conocida “inmensa mayoría”, la relación filial de tradición mariana (madre/madrasta-hijo), los vínculos con los ideogramas clásicos de “pueblo”, “patria”, “tierra”, “camaradas”, etc., dada la brevedad de este trabajo.

("yotro", "poesíabierta", etc.).⁹ Aparece por primera vez en el poema "Un vaso en la brisa" de *Pido la paz y la palabra*: "Para qué hablar de este hombre cuando hay tantos que esperan/ (españahogándose) un poco de luz" (PPP 52). El hablante se pregunta sobre la meta de una palabra que apenas alcanza a mitigar lo que los ojos arrasados contemplan: los que esperan "un vaso de luz/ que apague la sed de sus almas". Su mandato al lector ("Ven. / Asómate a la ventana") refuerza su convicción: "No esperéis que me dé por vencido. / Es mucho lo que tengo apostado a esa carta. / Malditos-sean los que se ensañaron / en mi silencio con sus palabras" (53). Poco después, "Españahogándose" será el título de un poema de *Que trata de España*, donde el hablante rompe la secuencia rítmica del verso y busca desenlazar su voz del metro fijo (como de la España ahogante que motiva su denuncia): "Cuando pienso/ en el mar es decir/ la vida que uno ha envuelto, desenvuelto / como / olas / sonoras..." (33). Este "mar desmemoriado" que lo "lleva y deslleva en sus manos" con sus "olas rabiosas" puede sin embargo recalcar en "la playa rayada de fusiles / frente a Torrijos y sus compañeros" (QTE 34), evocando un episodio histórico que constituye una salida al ahogo de la marejada en que se ha transformado en España la vida (y estableciendo el nexo intertextual con el soneto de Espronceda "A la muerte de Torrijos y sus compañeros").

Por otro lado, adelantamos que este hablante poético se construye de manera recurrente como percepción y su escritura deviene un acto de restitución de la mirada: "¡Escribir lo que ve! ¡Habrás visto!", "No dejan ver lo que escribo, porque escribo lo que veo" (QTE 48). El yo que mira incisivamente a España se ve desplegado en múltiples variantes gramaticales (de la primera singular a la plural, de la tercera narrativa al impersonal), pero también rubrica una identidad autobiográfica, con un nombre civil reconocible, como cualquier hijo de vecino. Ante la incertidumbre existencial, reafirma su identidad civil extenuando el propio nombre hasta convertirlo en marca y sello de su proyección biográfica.

⁹ Señala Germán Yanke que su primer viaje a París en 1952 y sus primeros recorridos por ciudades españolas dando conferencias y recitales, hospedándose en viejas pensiones, alternando con obreros (como su experiencia en la mina de hierro de Vizcaya) y abriéndose al contacto con otros escritores, serán el basamento de esta expresión: "De todas estas experiencias nace el neologismo *españahogándose* y, rompiendo con el tono de sufrimiento existencial de sus libros anteriores, Otero se adentra sin ambages en la poesía social" (46).

La resolución de su auto-percepción con la distancia dada por la tercera persona gramatical es claramente visible en su “Cantar de amigo”, donde resuena la pregunta: “¿Dónde está Blas de Otero?”. Una enumeración paralelística y anafórica desenvuelve como una letanía su ubicuidad (“en el sueño, en el viento, en el miedo, en el fuego, en el mar...”), repite el poema), pero siempre remata cada versículo con la misma hierática mirada: “¿Dónde está Blas de Otero? Está muerto, con los ojos abiertos” (ER 233-234).

Blas de Otero es pues el *nombre de autor* que funciona como trazo textual de una entidad extratextual, justificable como función dentro de una práctica que legitima su rol indicial y supone un pacto contractual con el lector.¹⁰ “Blas de Otero” es un sintagma que despliega sus efectos sobre el cuerpo social, coagulando su gesto más auténtico, comprometido en esta mirada peculiar: atenta, dura, amarga, entre solemne e irónica, angustiada a veces pero nunca vencida, jamás escéptica o inútilmente derrotada. Este mirar con los ojos abiertos funda su palabra sobre España, ahogándose con ella en una interminable imaginera que la descubre, la describe, la posee, la interioriza. Es pues su mirada “con los ojos abiertos”

¹⁰ La ficción autobiográfica es sin duda un “principio de verosimilitud” y “objetivación del sujeto, haciéndole acceder al estatuto de personaje” (Le Bigot 18), pero esto no significa a mi juicio que sea mero dispositivo retórico que plantea –en palabras de J.M.Lanz– “al modo barthesiano, la muerte del autor en el proceso de escritura para su renacimiento como voz enunciativa. No hay autor detrás de los versos ni una biografía que sustente la escritura poética” (2003, 30). La rotundidad de esta última afirmación debe ser revisada sin duda ya que el componente autoficcional no menoscaba los guiños y el pacto pragmático con el lector que lee este sujeto llamado Blas de Otero como un “desvío figurado”, un “vaivén” (Scarano 2003, 2007) entre ambas figuraciones (textual y social, verbal y biográfica). El pacto permite que el personaje autoficcional se cargue de resonancias referenciales, efecto sobre el cual Otero tenía una lúcida conciencia (ya que justifica su uso del correlato autorial por su evidente efecto de verosimilitud y familiaridad con el lector, convirtiéndolo en “su vecino”). Lanz concluye que “en la trilogía social acudimos a un proceso de disolución del sujeto en el lenguaje” (54) hasta desaparecer en “la voz del libro”, “la voz de España” (59). Proceso que califica como “diseminación”, haciéndose eco del título de nuestro libro de 1994. Pero mi propósito al hablar allí de “la voz diseminada” fue estudiar los mecanismos de colectivización y apertura de la enunciación que constituyen las nuevas identidades poéticas, sin acordar con los planteos negativos sobre la diseminación derrideana y postestructuralista. Polifonía, palimpsesto, intertexto, reescritura, deixis alternas, estructura dialógica son mecanismos discursivos que no cancelan el “parecido” aunque problematicen la “identidad” (Lejeune) y construyen vías alternativas para expresar estas nuevas voces sociales, entre la historia y la ficción.

el dispositivo que desencadena su palabra, porque declara que –a pesar del silencio y la censura– “escucha con los ojos” lo que pasa en su patria (*HFyV* 43).

En síntesis, ambos núcleos discursivos reafirman la territorialidad del yo como sujeto social e individual. Esta auto-imagen de poeta así construida, que mira y nombra a su España recurrentemente, es representación imaginaria de un sujeto social que, sin renunciar a una proyección autobiográfica evidente, refuerza la constelación colectiva en la cual se imbrica. ¿Cómo nombrar a España, después de siglos y autores y tradiciones que la han venido definiendo y señalando? El idioma común no tiene esta palabra y España se transforma en un vocablo generador de múltiples enunciados nominales. Si nombrar es apropiarse de alguna manera del objeto nombrado, no sirve cualquier forma y Blas de Otero dedica su obra toda (y un libro completo) a declarar “que trata de España” su poesía. Es una forma elíptica de afirmar además “que trata de Otero” todo cuanto trata de España.

En su magnífico poema titulado “(Viene de la página 1936)” juega con un abanico de imágenes simultáneas que, sin embargo, el lector diferencia con claridad (el uso de mayúsculas es la marca que bifurca las dos patrias): “...saldré de España con española a cuestras, / a recontar palabras” (*QTE* 60). Pero ese tanteo verbal, esa exploración metafórica, esa negación a conformarse con el vocablo corriente, es síntoma de la necesidad de refundarla, para expresar la constelación semiótica que atisba, acrecentado por el explícito uso metalingüístico: “España, / palabra bárbara, raída/ como roca por el agua, / sílabas / con sonido de tabla/ seca...” (“Con un cuchillo brillante”, *QTE* 100). El acierto del neologismo “españahogándose” radicará precisamente en designarla desde un nombre que marca la experiencia del sujeto que la vive, desde una especie de idiolecto con el que sin embargo acuerdan millones de habitantes y ciudadanos de la misma tierra, en la esfera de su experiencia vital. El bautismo nominal será su modo de abrir una brecha en la tradición discursiva del transitado tópico de “las dos Españas” para reinscribir en el espacio de la poesía española la indeleble marca de su voz, que reconoce: “Es una vieja historia de españoles, / conquistadores de un vacío cielo, / mientras los campos áridos ardían” (*ER* 235).¹¹

¹¹ En el poema que titula “Heroica y sombría” de *QTE* despliega este tópico noventaiochista de “las dos Españas”: “De haber nacido, haber/ nacido en otra España; / sobre todo, / la España de mañana”, opuesta a la del poder franquista ante la cual opta por “donde estoy: / en la España sombría / y heroica de hoy” (21).

2. ¿QUÉ SIGNIFICA HOY HABLAR DE “POESÍA SOCIAL”?

Sabemos lo que la historia nos ha hecho o lo que nosotros hemos hecho con la historia. [...] Pero la pregunta radical sartreana, qué es la literatura, ha permanecido sin respuesta factible a lo largo de todo nuestro tiempo

(Juan Carlos Rodríguez, 11-15)

Parafraseando el título de un conocido libro de Juan Carlos Rodríguez (*¿De qué hablamos cuando hablamos de literatura?*), el debate en torno a esta formación discursiva en España está lejos de cerrarse. El conocido lema celayiano “La poesía es un arma cargada de futuro”, que suscribe Otero con la visible complejidad de sus alcances y consecuencias, ha sido retomado por nuevas generaciones poéticas al filo del siglo que lo vio nacer. La actualidad de su mirada como intervención discursiva es patente en las nuevas voces neosociales actuales que rubrican la vigencia de una poética del compromiso, no atada ya a la utopía de la posguerra pero aún sujeta al inconformismo y la resistencia. Hoy sabemos que entre las vanguardias históricas de los 20 y la emergencia de los poetas “sociales” de posguerra, la mentada “rehumanización” comienza en los convulsionados años 30 con la agitación cultural de la República de preguerra, la aparición de revistas como *Octubre* de Rafael Alberti o *Caballo verde para la poesía* de Pablo Neruda y su proclama de una “poesía impura”, con el giro de muchos miembros del versátil grupo del 27 hacia una poesía civil, el progresivo distanciamiento de la paternidad espiritual de Juan Ramón Jiménez y la revalorización de la estética temporalista de Antonio Machado; en fin, todo ese fermento de fervor y fiebre social que culminará con el asesinato de Lorca y el comienzo de la guerra civil. Asimismo, el afán por superar la imagen del intelectual situado en una élite al margen de las clases sociales, derivará en una incipiente crítica al vanguardismo en su versión purista, buscando articular un arte con intención social, orientado hacia un nuevo humanismo pero compatible con las nuevas técnicas y procedimientos discursivos, estableciendo un pacto diferente con el lector y una relación más estrecha entre literatura y sociedad, individuo e historia. Valga como muestra de esta clara intencionalidad de incidir en la sociedad, la reflexión de Otero que se atreve a corregir la copla machadiana: “Lo nuestro no es pasar, [...], porque lo nuestro no somos

nosotros sino nuestro hacer, la piedra que apoyamos en otra semejante (“Pasar” *HFyV*).¹²

La desmitificación de la institución Arte y el cuestionamiento del aura de superioridad del artista (demiurgo o profeta) frente a la sociedad, es complementaria con la simultánea relativización de la eficacia política directa del arte, sin claudicar por ello en su fe. Como confesará Otero en 1964, “escribir en España es hablar por no callar / lo que ocurre en la calle”, es “decir a medias”, “escribir torcido” y siempre “en diagonal”, aunque al mismo tiempo reconozca con luminosa certidumbre que “ahora ya es tarde y temo que las palabras no sirvan/ para salvar el pasado por más que braceen incansablemente / hacia otra orilla donde la brisa no derribe los toldos de colores.” (*QTE* 49). Su acción de gracias al final de *HFyV* incluirá no casualmente estas necesarias tensiones: “Gracias por la contradicción y por la lucha”, “Gracias por morir: gracias por perdurar” (122).

En estos poetas —que durante tanto tiempo fueron leídos como figuras planas con discursos tipificados y comportamientos ingenuos— aflorará una lúcida reflexión en torno a los límites de la escritura, tensada entre un gesto de impotencia para comunicar y referir verdades sociales e individuales unívocas, desde la constatación de la precariedad del lenguaje y la insignificancia del poeta. Legítimos fundadores y representantes de esta matriz discursiva, lanzarán ellos mismos al aire uno de los más amargos dardos contra el basamento más débil y efímero de la supuesta utopía social, al expresar la evidente incapacidad del arte para “cambiar” de cuajo las estructuras del mundo político y la inevitable mortalidad del poeta, asumido como hombre común y corriente. Insinúan en sus textos la lúcida conciencia de esos límites, incluso un incipiente desencanto, orientando su especulación hacia un momentáneo relativismo

¹² En nuestros trabajos sobre poesía social hemos advertido esta “efectividad perlocucionaria” impresa en el discurso. J. M. Lanz en la misma línea coincide al afirmar que su escritura es “un modo de acción dentro de la sociedad a través del lenguaje”, ya que “la mera enunciación de la utopía superadora del estadio histórico desde el que se constituye el sujeto poético como ‘voz’ textual, supone su actualización, su *performance*” (2003, 24). Aunque sin duda se revela una “tensión radical” entre palabra y acción, “escribir y decir como modos de hacer”, extendida a “toda la escritura del compromiso en los años 50 y 60 en la literatura de Occidente” (25). Recordemos que ya en 1977 Carlos Blanco Aguinaga advertía la apropiación por parte de Otero de la frase de Mao “la revolución no la hacen los poetas, pero tampoco puede hacerse sin ellos” (173), asumiendo su palabra como “un modo de hacer” con los materiales verbales propios de la literatura.

poético, como estrategia global para refuncionalizar la imagen del poeta, poniendo en crisis el paradigma modernista, e inaugurando una retórica desmitificadora, cercana a los tonos realistas y conversacionales, desde un perfil de poeta humanizado, portador de un lenguaje familiar y reconocible, explotando los guiños autobiográficos y los textos “fechados”.

Así darán las puntadas decisivas para echar por tierra el mito del poeta mesiánico, tanto el “demiurgo” modernista y el “pequeño dios” de la vanguardia, como el inflamado portavoz de pobres y desamparados, con su monolítica fe en una poesía capaz de derribar murallas materiales y dictaduras sangrientas. La prolongación del régimen franquista en cuatro décadas interminables les daría la razón, sin claudicar por ello en su afán testimonial. Su callada propuesta de hablar desde la tierra y esa imagen decisiva de “un hombre como todos” que cultivan, sentarían las bases de las nuevas poéticas realistas en la generación que inmediatamente los sucede y en las voces desde los años 80 hasta hoy. Más importante que el profeta que proclama las utopías de liberación, será esa “media voz” del hombre que duda y medita sobre sus perplejidades e incertidumbres humanas, ese personaje que antes de llamarse “poeta” prefiere presentarse ante nosotros con su nombre civil.

Entonces, ¿de qué hablamos cuando hablamos de “poesía social”? No es posible ignorar el relativismo y el potencial de ambigüedad que coexiste con el más visible utopismo de una palabra esgrimida como vía de transformación histórica, frente a otras opciones (el silencio o la complicidad, la evasión o el hermetismo). No se trata de desconocer ese gesto inconfundible, pero sí de revisar ese prejuicio por el cual quedaron congelados en esa inverificable empresa testimonial, desde una mirada menos confiada en sus proclamas voluntaristas y más atenta a los elocuentes huecos y contradicciones que se dibujan a lo largo de su evolución.¹³

¹³ Claude L. e Bigot advierte con razón que “la posibilidad liberadora de la palabra oteriana (y de otros muchos poetas sociales) no radica tanto en la dosis de anatema contra una sociedad estancada como en el fulgor afectivo (el poder emocional) que conlleva la forma. El lenguaje poético haría el papel de catalizador concentrando, como lo dice Merleau-Ponty “las significaciones dispersas en el horizonte del mundo sensible” (16). Blas de Otero “indaga en su propia subjetividad sensorial” (17).

¿Debemos pues dejar de hablar de “compromiso” a la hora de aquilatar la experiencia poética de Blas de Otero? ¿Ya no alcanza el rótulo de “social” o “testimonial” para clasificar su propuesta, alineada generacionalmente con las otras voces relevantes de la literatura de posguerra? O quizás conviene, antes de desestimar lecturas críticas aún valiosas, recuperar el ejercicio del matiz en nuestras sanciones académicas, a menudo excesivamente rígidas y unilaterales.¹⁴ Admitir la complejidad de esta formación discursiva, canonizada como “social”, supone abrir la puerta a posiciones heterodoxas y gestos a menudo ambivalentes, reconociendo una pertenencia multifocal, no monolítica. Nos invita a combatir el fundamentalismo del dogma y el mesianismo de los falsos profetas y a afrontar el peligro de la humana contradicción, corporizándola en una voz que duda, siempre perpleja, siempre en tensión y búsqueda de respuestas. Su “ortodoxia” social es en realidad un modo de disenso heterodoxo a tales simplificaciones, sin abdicar sin embargo de su consagración a una poesía cercana a los hombres y su historia, como confiesa en tono confidencial: “A duras penas voy viviendo. Pero / algo de luz, y trozos de cadena / dirán: *Esto que veis, fue Blas de Otero*” (“Epítasis”, *PCN*39).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

FUENTES:

BLAS DE OTERO (primeras ediciones y abreviaturas utilizadas):

Ángel fieramente humano, 1950, Madrid. *AFH*

Redoble de conciencia, 1951, Barcelona. *RC*

Ancia, 1958, Barcelona. *A*

¹⁴ Una indudable excepción en esta línea crítica es la de Carlos Blanco Aguinaga, quien tempranamente (1977) separó a Otero (especialmente en su análisis de *Historias fingidas y verdaderas*) de las posturas simplificadoras del “más dogmático idealismo” y las teorías del reflejo, sosteniendo que “no hay relación mecánica entre realidad y concepto según sabe de sobra —es claro— el Blas de Otero socialista que, inevitablemente, se replantea aquí fundamentales problemas de estética” (186) y que afirmara en uno de sus poemas escritos en Cuba “ni pesimismo ni optimismo./ Realismo” (190). La función del poeta es hablar desde su vida y procurar incidir (inevitablemente de manera oblicua) en lo real: “ésta es tu misión, expresar digna y escuetamente cuanto has experimentado” (FBI 48).

Pido la paz y la palabra, 1955, Torrelavega. *PPP*
En castellano, 1960, México, *EC*
Esto no es un libro, 1963, Pto. Rico, *ENL*
Hacia la inmensa mayoría, 1963, Buenos Aires, Losada. *HIM*
Que trata de España, 1964, París. *QTE*
Expresión y reunión (1941-1969), 1969, Madrid. *ER*
Mientras. Zaragoza 1970. *M*
Historias fingidas y verdaderas, 1970, Madrid. *HFyV*
Verso y prosa, 1974, Madrid, Cátedra *VP*
Poesía con nombres, 1976, Madrid. *PCN*
Todos mis sonetos, 1977, Madrid. *TMS*
Hojas de Madrid, 1969-1975 (inédito) con *La Galerna HMcLG*

EDICIONES UTILIZADAS:

Ángel fieramente humano. Redoble de conciencia, 1977, Buenos Aires, Losada.
Con la inmensa mayoría (Pido la paz y la palabra. En castellano), 1976, Buenos Aires, Losada.
Expresión y reunión, 1981, Madrid, Alianza.
Que trata de España, 1985, Madrid, Visor.
Historias fingidas y verdaderas, 1980, Madrid, Alianza.
Verso y prosa, 1980, Madrid, Cátedra.
Poesía con nombres, 1983, Madrid, Alianza.

BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA:

AA VV, Monográfico *Algunos poetas vascos*, Zurgai, julio 1996.
AA VV, Monográfico de *Insula*, nº 676-677, abril-mayo 2003 (dirigido por José Ma. Lanz).
AA VV, Monográfico *Poetas vascos*, Zurgai, dic. 1990
AA VV, Monográfico *Que trata de Blas de Otero*, Zurgai, nov. 1988
AA VV, Monográfico *Volver a Blas de Otero*, Zurgai, julio 1998
ALARCOS LLORACH, E., 1973. *La poesía de Blas de Otero*, Salamanca: Anaya,
ASCUNCE ARRIETA, J. A., ed., 1986. *Amor de Blas de Otero*, San Sebastián, Mondaiz.
———, 1990. *Cómo leer a Blas de Otero*. Júcar.
BARBOSA TORRALBO, C., 1994. *Poesía como diálogo. La voz de Blas de Otero y su recepción*, Madrid, Libertarias.
BARROW, G., 1988. *The satyric vision of Blas de Otero*, Columbia, Columbia University Press.
BLANCO AGUINAGA, C., 1977. "El mundo entre ceja y ceja: Releyendo a Blas de Otero", en *Papeles de son Armadans* XXII, 85, 254-255, 147-196.
CANO, J.L., 1974. "La poesía de Blas de Otero" en *Poesía española contemporánea. Las generaciones de posguerra*, Madrid, Guadarrama, 21-40.

- CELMA, P. (et al), 1995. *Mundo abreviado. Lectura de poetas españoles contemporáneos*, Valladolid, Ambito.
- CHICHARRO, A., 1997. *De una poética fieramente humana (De algunas poéticas rehumanizadas y sociales)*, Granada.
- DE LA CRUZ, S., 1981. "Introducción" a Blas de Otero, *Expresión y reunión*, 9-48.
- y MONTEJO, L., 1995. "Introducción" a Blas de Otero, *Poesía escogida*. Madrid: Vicens Vives, pp. VII a XLVI.
- FERRARI, M., 2003. "El juego más peligroso: *Historias fingidas y verdaderas* de Blas de Otero", *Ínsula*, nº 676-677, abril-mayo, 47-48.
- GALAN J., 1987. *Blas de Otero, Palabras para un pueblo (Tres vías de conocimiento)*, Barcelona, Ambito Literario.
- , 1995. *El silencio imposible. Aproximación a la obra de Blas de Otero*, Madrid, Planeta.
- GARCIA MONTERO, L., 2004. "Reflexiones junto a Blas de Otero", *Campo de Agramante*, nº 4, otoño, 27-36.
- GARROTE, G., 1989. *Claves de la obra poética de Blas de Otero*, Madrid, Ciclo.
- GUZMÁN PINEDO, M., 1989. "Los intertextos hispanoamericanos en el poema "La muerte de don Quijote" de Blas de Otero", *Actas II Congreso Argentino de Hispanistas*, tomo III (marzo), 189-196.
- HARRIS M.A., 1992. *La estructura como apoyo temático e ideológico en la poesía de Blas de Otero*, Madrid, Pliegos.
- KING, E., 1973. "Blas de Otero. The Past and the Present of "The Eternal", Jaime Ferrán y Daniel Testa (eds.), *Spanish Writers of 1936. Crisis and commitment in the Poetry of the 30 and 40s*. London: Tamesis Books Ltd.
- LANZ, J. M., 1997. "Poesía y metapoesía en la trilogía social de Blas de Otero: Sobre la función del lenguaje en el compromiso poético", *Bulletin of Hispanic Studies*, 17, 443-72.
- , 2001. "Blas de Otero: *Biotz-Begetian*", Francisco Días de Castro (ed), *Comentarios de textos: Poetas del siglo XX*, Palma de Mallorca, Universidad de las Islas baleares, 157-189.
- , 2003. "La construcción de la voz y del sujeto ético en la trilogía social de Blas de Otero", en *Ancia*, I, 1-2, 23-62.
- LE BIGOT, C., 2003. "Configuración de la voz social en la poesía de Blas de Otero", *Ínsula*, 676-677, abril-mayo, 16-20.
- LÓPEZ BERNASOCCHI, A y J. M. LÓPEZ ABIADA, 1984. "Figuras de repetición en la poesía de Blas de Otero. Sistema, construcción y condicionamiento", *Entre la cruz y la espada: en torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio de Nora*, Madrid, Gredos, 211-253.
- MELLIZO C. y L. SALSTAAD (eds.), 1980. *Blas de Otero, Study of a Poet*, Wyoming, University of Wyoming.
- MIRO, E., 2003, "Que trata de España: la noche y el alba", *Ínsula* 676-677, abril-mayo, 42-46.

- MONTEJO GURRUCHAGA, L., 1988. *Teoría poética a través de la obra de Blas de Otero*. Madrid, Univ. Complutense.
- NUÑEZ, A., 1968. "Entrevista con Blas de Otero", *Ínsula* 23. 259 (junio) 3.
- RIECHMANN, J., 1998. *Canciones allende lo humano*. Madrid. Hiparión
- RODRIGUEZ, J. C., 2002. *¿De qué hablamos cuando hablamos de literatura?* Granada, Comares.
- , 2002. "El yo poético y las perplejidades del compromiso", *Ínsula*, 671-672, 53-56.
- RUANO LEON, J., 1998. *Blas de Otero. La lengua poética*. Córdoba.
- RUIZ SORIANO, F., 1997. *Poesía de posguerra. Vertientes poéticas de la primera promoción*. Barcelona, Montesinos.
- SENABRE, R., 1980. "Modelos y transformaciones en la poesía de Blas de Otero", C. Mellizo y L. Salstaad (eds.), *Blas de Otero, Study of a Poet*, Wyoming, University of Wyoming, 29-39.
- SCARANO, L., 1991. *La poesía de Blas de Otero. Gabriel Celaya y José Hierro: Una escritura en diagonal. (La constitución de una nueva práctica poética en la España de posguerra*, tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- , 1987. "La experiencia del desamparo en *Ángel fieramente humano* de Blas de Otero", en *Cuadernos para investigación de la Literatura Hispánica*, Fundación Universitaria Española, Madrid (España), No.8, 167-192.
- , 1991. "En torno a la poesía social: Constitución de una nueva práctica poética en la España de posguerra", revista del *CE.LE.HIS.* Centro de Letras Hispánicas, Univ. Nac. Mar del Plata, No. 1, 145-155.
- , 1993. "Cruce intertextual y discurso polifónico en la poesía de Blas de Otero", *España Contemporánea*, The Ohio State University (USA), Tomo VI. nº 1 (Primavera), 7-22.
- , 1994. "La cuestión del sujeto en la poesía de Blas de Otero: Pluralidad y fragmentación de la voz", *Anales de Literatura Española Contemporánea (ALEC)*, Universidad de Colorado, Boulder, 19,1-2 117-135.
- , 1994. "La constitución de poéticas sociales en el discurso literario hispánico", *Letras de Deusto*, España, vol. 24, nº. 62 (enero-marzo), 161-165.
- , 1994. "La *poesíabierta* de Blas de Otero: Hacia un nuevo concepto de escritura", *Letras de Deusto*, vol. 24, nº 63 (abril-junio 1994), 217-228.
- , 1994. "La voz social. Figuraciones de una enunciación en crisis (Blas de Otero, Gabriel Celaya, José Hierro)", Laura Scarano, Marcela Romano, Marta Ferrari, *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires, Biblos, 69-108

Laura Scarano. La poesía social revisitada: Blas de Otero y su poética...

- , 1995. "Hacia un poética conversacional en la escritura de Blas de Otero: Alcances teóricos y estructurales", aceptado en *Confluencia*, USA, Vol. II, No.1 (Fall), 60-75.
- , 1995. "Poesía, ficcionalidad y referencia: Poéticas figurativas en clave fictiva", en *Actas del VI Congreso Internacional de Semiótica: "Mundos de ficción"*, Univ. de Murcia, vol II, 1437-1443.
- , 2001. "Travesías de la enunciación en las poéticas sociales españolas de posguerra", en *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, Madrid, No. 26, 265-276.
- , 2002. "La figuración realista en la poesía española de las últimas décadas", *La estafeta del viento*, Casa de América, España, nº 1, Primavera-Verano, 18-33.
- , 2003. "Blas de Otero: Una poética de la 'página rota'", *Ínsula*, España, No. 676-677, abril-mayo, 20-23.a)
- , 2003. "La poesía y sus lugares teóricos (Aproximaciones a una semiótica social)" en *Celehis*, año 12, no. 15, 239-258
- , 2007. *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*, Buenos Aires, Biblos.
- SOBEJANO, G., 2003. "Sobre la poética y la poesía de Blas de Otero: *Escribo/hablando*", en *Ancia*, 1, 1-2, 7-21.
- SHERNO, S., 1987. "The paradox of poetry in Blas de Otero's *Esto no es un libro?*", *Hispania* 70,4, 768-775.
- WOLFE, R., 1998. *Cinco años de cama*, Zaragoza, Prames.
- WRIGHT, E., 1986. *The Poetry of Protest under Franco*, London, Tamesis Books.
- YANKE G., 1999. *Blas de Otero con los ojos abiertos*, Bilbao.
- YUBERO FERRERO, F., 2003. "Algunas notas sobre cosmovisión simbólica e impulso lírico en Pido la paz y la palabra de Blas de Otero", *Ínsula* 676-677, abril-mayo, 40-42.
- ZAPIAIN I. y R. IGLESIAS, 1983. *Aproximación a la obra de Blas de Otero*, Madrid, Nancea.

ADRIAENSEN, BRIGITTE. *La poética de la ironía en la obra tardía de Juan Goytisolo (1993-2000). Arabescos para entendidos*, Madrid, Verbum, 2007. 320 páginas.

La publicación de la tesis doctoral de Brigitte Adriaensen acerca de *La saga de los Marx, El sitio de los sitios, Las semanas del jardín y Curajicomedia* constituye sin dudas un importante hito dentro de la bibliografía goytisoliana, y lo es sobre todo en razón de que trata una problemática muy clásica —la de la ironía— pero sin embargo bastante poco atendida en el ámbito de los debates más recientes acerca del autor de *Don Julián*. El estudio de Adriaensen parte de una posición teóricamente enterada y actualizada que le permite enfrentarse de manera erudita, despierta y exhaustiva con los efectos que la obra reciente de Goytisolo suscitó y suscita en el campo de la literatura contemporánea.

El trabajo se estructura a partir de una distinción entre cuatro tipos de ironía: la correctiva, la situacional, la metaficcional y la auto-irónica. Si bien algunos de estos tipos se manifiestan con mayor claridad en una u otra de las cuatro novelas, se evita aquí afortunadamente el recurso al mero catálogo que lee cada novela por separado, según el orden de publicación y en capítulos aislados: en esto también se ve lo afortunado de la decisión por parte de Adriaensen de construir su lectura sobre la base de un problema teórico central sólidamente establecido. Este consiste básicamente en preguntarse de qué modo y en qué sentido puede coexistir, en la obra de Goytisolo, una ironización cada vez más generalizada de sus materiales, incluyendo entre ellos hasta su propia forma (fundamentalmente en torno de una puesta en crisis radical e insistente de cualquier concepción mimética de la representación) y la recepción crítica de su obra anterior, con la adopción de un posicionamiento crítico subversivo respecto de la realidad global contemporánea.

Esto hace que Adriaensen deba enfrentarse nuevamente a las cuestiones teóricas del papel del autor y de la intencionalidad, aunque hoy lo haga ya ‘de regreso’ de aquello que los diversos formalismos lingüísticos del siglo XX hicieron con ellas; y también a todo aquello que, precisamente alrededor de la ironía, tiene que ver crucialmente con la respuesta del lector. Adriaensen entiende que la obra más reciente de Goytisolo gira fundamentalmente alrededor de la (in)posibilidad de ‘estabilizar’ el sentido de los textos llamados literarios, y da el nombre de ‘ironía’, entre otras cosas, a la inestabilidad semántica que la recorre, a la multiplicación de voces que a menudo —aunque no siempre— resulta difícil

ubicar en ella a partir de su función narrativa o de su procedencia ideológica. Pero todo en su estrategia crítica se aleja de cualquier conclusión apresurada o generalizante respecto, por ejemplo, de las relaciones entre escritura y sentido –o sinsentido–. Nada aquí entonces de la glorificación acrítica del ‘libre juego escriturario’ o de la ‘emancipación del lector’ a las que a menudo se mostraron predispuestos algunos críticos que leyeron demasiado al pie de la letra –y, por eso, parcialmente– las declaraciones pseudo-barthesianas de algunos de los narradores goytisolianos. O, mejor, no nada, sino más bien la correcta disposición –por supuesto, irónica– de estas prácticas ‘pseudo-emancipatorias’ en el conjunto discursivo de la obra reciente de Goytisoló.

La distinción entre los cuatro tipos de ironía antes presentados evita que el trabajo caiga en asimilaciones inadvertidas, generalizaciones y confusiones como las que con juicio cuidado y certero Adriaensen denuncia no solo en algunos teóricos de la ironía –así, pasa revista sagazmente a los trabajos que al respecto redactaron W. Booth, L. Hutcheon y P. de Man, entre muchos otros–, sino sobre todo en muchos críticos de Goytisoló, especialmente en torno de su tratamiento de la homosexualidad, del feminismo, de un arabismo que se llegó a considerar mero orientalismo reactivo y esencialista, y de su giro místico y trascendente (por ejemplo en *La cuarentena*). Adriaensen expone de manera flagrante los límites de estas lecturas exclusivamente ideológicas de la obra de Goytisoló que dejan de lado más o menos premeditadamente sus aspectos constructivos y sus implicaciones discursivas. El dispositivo conceptual con el cual Adriaensen se enfrenta a los textos permite que el lector se oriente de manera sensata y refinada entre los variados matices de las estrategias con las que Goytisoló se enfrenta a sus tareas como escritor contemporáneo. Su sensibilidad respecto de las ambigüedades y, llegado el caso, vaguedades de la obra goytisoliana, no la vuelve sin embargo menos perceptiva ante el hecho de que los textos que analiza constituyen también fuertes y bien situadas críticas del presente, de acuerdo con un mandato ético cuya herramienta más radical y cuestionadora puede ser perfectamente la ironía, si no se parte de una asimilación apresurada y dogmática entre autenticidad y mimesis. Que no se trabaje con una definición unívoca o demasiado estricta de ironía permite entonces que Adriaensen dé cuenta de muchos de los singulares efectos políticos que han resultado de la prosa reciente de Goytisoló, y el modo en que este fue incluso capaz de hacerse cargo de la recepción de su propia obra incluyéndola en ella misma a través de lo que Adriaensen describe no como una “negación” de sus afirmaciones originales, sino como una “reafirmación irónica” de ellas. Así, la autora se distancia de dos modos dominantes de lectura de la obra de Goytisoló: ella no consiste simplemente ni en “una reafirmación monológica de la intención o concepción del propio autor”, ni tampoco en “una visión utópica de la literatura como espacio sin fronteras y sin desigualdades”, sino más bien en “un lugar en el que la ironía permite interrogar y acabar con el consenso y el dogma en el que puede derivar cualquier utopía por valioso que sea su punto de partida”.

Un límite del estudio, aunque reconocido y hasta aprovechado en él, lo constituye el desdibujamiento que sufre la noción de ironía al diversificarse en los distintos tipos: en algunos pasajes, no termina de quedar del todo claro, a pesar de la acumulación de explicaciones por parte de Adriaensen, por qué los fenómenos u operaciones que se analizan deben seguir clasificándose solo bajo la rúbrica general de la ironía, y no bajo otra.

También es cierto que –aunque una vez más a sabiendas– el trabajo cae en cierto eclecticismo metodológico, sin dudas necesario en función de la tipificación de las ironías de la que parte, pero que sin embargo a veces se decanta en una irresolución interpretativa que, si bien contempla los procedimientos de los que se sirve Goytisolo en estos textos y la modalidad más general de su escritura, hace que el trabajo resigne en cierto momento su voluntad constante, salvo en este punto, de ofrecer claridad y distinciones allí donde la crítica ha visto a menudo hasta ahora solo confusión e indiferencia. Como resultado de que “tanto la noción de una ironía estable –controlada por el autor– como la noción de una ironía hermenéutica –creada exclusivamente por el lector– son ironizadas en los textos”, Adriaensen se sirve de la noción de auto-ironía para explorar los límites de su propia concepción clasificatoria de la ironía, logrando así que su trabajo adquiera con ello un alcance teórico crucial. Pero al mismo tiempo el lector no puede evitar preguntarse si el *impasse* discursivo que esto permite detectar en la obra de Goytisolo no se corresponde con otro que es propio del análisis mismo, como consecuencia de su irresolución del conflicto implicado por haber encarado la obra desde perspectivas metodológicas y compromisos teóricos disímiles y a veces incluso contradictorios. Sin embargo, lo asombroso y lo estimulante de este libro es el modo en que incorpora reflexivamente estos límites: “en este sentido”, señala Adriaensen, “el hecho de concebir la auto-ironía como una reflexión sobre las contradicciones entre los diferentes tipos de ironía es en gran parte un efecto del enfoque metodológico ecléctico escogido para este trabajo”. Y a continuación pone incluso en plena marcha analítica lo que de otro modo parecería ser el ‘punto ciego’ de su lectura, y lo hace en función de una iluminación todavía más lúcida de la obra de Goytisolo, según matices que solo la prosecución consecuente de la interrogación teórica inicial permite alcanzar a percibir. Adriaensen persigue sin descanso su propósito investigativo aun a costa de la exposición productiva de sus propios límites. ¿Qué mejor manera de entender aquello que llamamos ‘crítica’?

MARCELO TOPUZIAN

UBA/CONICET

LINK, DANIEL. *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires. Eterna Cadencia. Colección "Ex Libris", 2009. 447 páginas.

Este libro puede leerse como una suerte de *Clases II* (*Clases. Literatura y disidencia*, 2005) o incluso, sin forzar demasiado la serie, como tercera parte de *Cómo se lee* (*Cómo se lee y otras intervenciones críticas*, 2003), los anteriores libros de Daniel Link con los cuales este último quiere mantener una clara línea de continuidad. Con *Cómo se lee* porque en aquel trabajo ya Link anticipaba, de manera propedéutica pero intensa, el "método" de la juntura de materiales territorialmente distantes para impugnar el desdén que en favor de una mentada "especificidad" la mirada de la crítica durante mucho tiempo le brindó a "las otredades". Y con *Clases* porque si en ese trabajo Link postulaba ciertos momentos de peligro del humanismo desde la modernidad hasta "la imaginación pop" ("la imaginación pop" como corazón del siglo XX y uno de los últimos grandes momentos de peligro del humanismo occidental), en *Fantasmas* va a centrar su atención en aquellos fenómenos que han quedado particularmente afuera de los modos de tipificar de la cultura. En efecto, en *Fantasmas*, Link ahora procura ceñir aquellos fenómenos que juzga digno objeto del pensamiento crítico contemporáneo por considerarlos precisamente fuera de las clasificaciones más estereotipadas y canónicas de aquello que se entiende (o se ha entendido) por "literatura". En este sentido, las operaciones pueden ser claramente dos: 1) prestar la mirada crítica a las heterotopías (una mirada que lee a contrapelo la lógica de construcción del canon modernista) y 2) asimismo, rescatar determinadas tradiciones teóricas disímiles mediante una apropiación híbrida que, no pudiendo ser de otro modo en su caso, provoca como resultado el nacimiento de algo nuevo: un pensamiento crítico verdaderamente actualizado y, a la vez, vernáculo.

Organizado a partir de tres momentos (*Método, Figuras y Nuevo Mundo*) y presentado y cerrado con un mismo capítulo que, en dos partes, hace las veces de prólogo y epílogo: *Umbral* (hay un capítulo que se postula como "fuera de serie" y que se titula *Eva Perón*), *Fantasmas* se propone como una fantasmalogía. En efecto, si *Clases* se había presentado como una teratología y, asimismo, como un desenmascaramiento de las reglas contra las cuales advienen determinadas malformaciones en momentos puntuales de la historia de la cultura y del arte, *Fantasmas* ahora se propone como una "fantasmalogía", es decir, un estudio de aquellas fuerzas que están más allá (o más acá) no solo de aquellas malformaciones, sino también más allá (o más acá) de "la literatura" (o de lo que la cultura ha definido como literario) e incluso también más allá de todas aquellas perversas formaciones actuales tales como "la política", "la tradición", "la historia", "las nacionalidades", etc. (la lista podría ser extenuante). No obstante, atento a las singularidades, el autor también parece continuar esta parte de su labor bajo el influjo de aquella teratología presente en *Clases* cuando, en varios

casos, continúa con el abordaje de fenómenos del arte y de la cultura que comparten un mismo estatuto con los ya analizados en su anterior trabajo.

Sin lugar a dudas, en la tradición de la fantasmalogía, un lugar primigenio y preponderante lo ocuparon *las sirenas*, que Link asocia, concorde con lo planteado por muchos, a las fuerzas de la *autoctonia* y que se oponen a las de la *poiesis*, es decir, a aquellas que en la mitología clásica encarnarían las Musas. En ese plan, Link nos recuerda que la imagen que desde la Antigüedad se tenía de las sirenas hasta entrada la Edad Media no era en absoluto la misma que llegó hasta nuestros días. Isidoro de Sevilla todavía las describe, hacia el 620 de nuestra era, poseedoras de un talante mitad doncella, mitad pájaro. Si bien es cierto que la construcción imaginaria de las sirenas (como cualquier otra construcción imaginaria) varió según determinadas épocas y según autores (Higinio ya las había descrito con aspecto avícola), Link procura recordar que no será sino hasta el siglo VI cuando las sirenas adoptarán la hibridez entre doncella y pez con que llegarán hasta nosotros. Pero es de notar que esa imagen no les ha sido propia sino que les ha sido transferida desde Eurinome, la madre de las Gracias y, en algún punto, también desde la figura de los Tritones clásicos (un dato que Link aprovecha para conjeturar que, en algún punto, habría también un origen masculino en la imagen actual de las sirenas). Rastros como estos le permiten a Link vigorizar la hipótesis de la modernidad como un normalizador y clasificador aparato esteticista que separa y jerarquiza, y del cual la crítica ya no puede seguir siendo su ingenua cómplice. Aplicada a los estudios literarios, la empresa linkeana participa de un proyecto de des-jerarquización del canon occidental y de des-autonomización de la literatura en ese proceso.

Así leída, la figura de las sirenas y de lo imaginario funciona como contraseña para aquel lector más o menos habitué de los paisajes más célebres de los textos blanchotianos (de hecho la figura de Orfeo que Blanchot utiliza para pensar la mirada y el encantamiento también tendrá su gravitación en el libro de Link). Pero no es solo de esa tradición teórica de la que Link beberá para dar formato a su texto. La empresa de construir un aparato de lectura se vale, como él mismo lo admite, del impudoroso reservorio de aparentemente asistemáticas pero rigurosas lecturas. Así, variadas tradiciones críticas se congregan para participar en el laboratorio de su imaginación teórica. Giorgio Agamben, Jacques Lacan, Walter Benjamin, Jean-Paul Sartre, Roger Callois acaso sean los pilares más robustos del eclecticismo que se pretende poner en escena en el volumen; además de, por supuesto, Roland Barthes, Gilles Deleuze y Michel Foucault (a propósito de este último piénsese en *La pensée du dehors* (1966)). Pero el horizonte de las filiaciones extiende todavía más su territorio para abarcar también postulaciones de Susan Sontag, Peter Sloterdijk, Antoine Compagnon, Eric Hobsbawm, Alain Badiou, Annette Wieviorka, Cornelius Castoriadis (la lista podría ser mucho más extensa de lo que el principio del decoro admite dentro de una mera reseña bibliográfica). Consideraciones

singulares merecerían los créditos que Link vuelve a solventar con creces a Josefina Ludmer y Beatriz Sarlo, acaso figuras de la crítica con las que el autor vuelve a demostrar la vigencia de una interlocución casi tan antigua como su trayectoria profesional.

Párrafo aparte sin lugar a dudas merece también el tratamiento de determinadas consideraciones de Raúl Antelo, figura con la que el propio Link comparte los esfuerzos más notorios por mantener en vilo la modernización de la teoría y los estudios críticos en el escenario académico internacional y que irradia desde nuestros contextos iberoamericanos. No obstante, en la urdimbre de las consideraciones que en el libro se retoman, el lugar de génesis de los problemas de *Fantasmas* lo ocupa la ontología de lo imaginario analizada por Jean-Paul Sartre en, precisamente, *L'imaginaire* (1940). En una parte de *Fantasmas* se señala la filiación con aquel libro de Sartre que, a su vez, tanta deuda con Alexandre Kojève sabemos que tenía: “No se está hablando de la imaginación como ‘capacidad creadora’, el sentido corriente de la palabra, sino como un afuera que define la conciencia: hay conciencia porque hay capacidad de imaginar. ¿Qué es esa capacidad de imaginar? Para Sartre, la capacidad de *negar* el mundo *libremente*, pero de acuerdo con un punto de vista. El registro de lo imaginario sería el resultado de esa negación...”.

En cuanto al método (“los métodos” debiéramos decir), Link escoge la elaboración de su escritura como parte del propio climax de trabajo en el cual se desempeña en las diferentes áreas de su inserción académica. Así, cartas que oficiaron de respuesta electrónica a alumnos del seminario *on-line* que dictó en 2008 para el Instituto de Estudios Críticos de México aparecen ahora como uno de los capítulos que conforman el libro. Peculiar modo de concebir la docencia en estricta vinculación con la investigación y, desde luego, con el cultivo de su estilo tan polígrafo. Otros ensayos que fueron inicialmente concebidos según los protocolos de la oralidad para disertaciones y conferencias adoptan también la forma de muchos de los demás capítulos del volumen. Hipótesis comparatistas que incluyen el escrutinio de un corpus proporcionado por buena parte de la escritura contemporánea pero que también se integra con clásicos de la cultura del libro como *El principito* de Saint-Exupéry; indagaciones en torno a los problemas de lo autobiográfico (“el yoyeo”) en determinadas formas de la escritura argentina (entre las que se destaca a María Moreno) conviven con el examen ya descrito de las proteicas formas que exhibieron las sirenas a lo largo de los tiempos. En efecto, a partir de María Moreno, el “yo” aparece en el libro como una de las más peculiares formas de lo que Link considera “las unidades de la fantasmagoría”; conjuntamente con otra figura como “la cultura” (en particular “la cultura industrial”), agenciadora y administradora (*ghostbuster*) de esas fuerzas que Link identifica con la tan polisémica designación de “fantasmas”.

La búsqueda de lo imaginario por parte del autor acaso sea una de las indagaciones que viene intentando poner a prueba desde ya mucho

antes de que adquiriera la forma de este libro: “No una indagación de las formalizaciones del arte sino de aquello que escapa precisamente a sus formas: figuras, fantasmas, fuerzas, potencias, movimientos que están más allá o más acá de lo artístico”. A partir de formulaciones de este tipo, Link monta la coartada para abordar manifestaciones que desde una mirada tradicional ni siquiera encontrarían asidero en los arrabales más marginales del canon modernista pero que, interpelados desde la perspectiva fantasmalógica, adquieren ahora un espesor ya indesdeñable. Así, mediante un extenso y abarcador periplo que atraviesa obras literarias, discos, cartas y archivos personales de escritores, obras teatrales como la *Eva Perón* de Copi, pero también filmes como *Ronda nocturna* (2004) de Edgardo Cozarinsky, configuran el centro de atención de la mirada órfica de Link y, de este modo, materiales extraños a la mirada crítica robustecen a fuerza de resplandores un corpus en constante movimiento.

Link mezcla, “sin pudor y sin cautela”, pero con la innegable rigurosidad de un entendimiento que no quiere tropezar todavía con sus límites, una gran variedad de formaciones y fuerzas que solo con la manipulación de posiciones que se corresponden con diferentes tradiciones teóricas puede ser comprendida. Esa reunión de diferentes tradiciones, tal como Link conoce, solo puede dar lugar a la quimérica construcción de una teratología americana pero, en algún punto, convirtiéndose ella misma también en un ejemplar único en su especie. Acaso ese sea el riesgo en una auténtica búsqueda de una herramienta de lectura propia.

Así, “el archivo”, “el testimonio”, los protocolos del “yo”, la problemática de “las tradiciones”, también aparecen en el repertorio de sus preocupaciones. En “figuras” se retoma “la infancia”, “la familia”, “la tecnofilia”, “el neobarroco”, “las brujas”, “las fiestas”, “la herencia”, “la industria”, “el desierto”, “las ciudades”, “los personajes freaks de las sexualidades diferenciadas”, el “desastre”, la “contemporaneidad”. Todos agrupados en un orden que en algunos casos quiere aparecer como aleatorio y que en otros casos no lo consigue por completo.

Fantasmas es, en efecto, una fantasmalogía. Pero, en lo que se supone es una demostración de los propios límites de la fantasmalogía que asoma en gran parte de su libro, en determinado momento el ímpetu abarcador de su trabajo también diseña los prolegómenos de una “literatura novomundista” a partir del análisis de la industria editorial española contemporánea (por ejemplo, leyendo a contrapelo las propuestas literarias para Hispanoamérica trazadas por la editorial Anagrama). No obstante, el libro, atento al examen de fuerzas todavía nunca plenamente estratificadas, también se propone como auxiliar teórico imprescindible para el diseño de nuevas formas de la mitografía y de la hagiografía americanas y, en ese plan, también como una nueva topología no ya de lo periférico sino de lo heterárquico, no ya como una cartografía sino como aquello excéntrico que erosiona los decaídos ímpetus de la “función-centro”.

Pero sin lugar a dudas todo es materia de lectura en la fuerza proteica que constituye el pensamiento linkeano y, en este mismo sentido, todo está sujeto a las leyes de la diatriba, la controversia, la revisión, la disidencia. Ya advirtiendo sobre este tenor de su empresa, en la primera página del volumen el propio autor amenaza con la prosecución: “Nos han acostumbrado a pensar de acuerdo con determinados ritmos: fatalmente, después de *Clases* y de *Fantasmas* habrá otro libro”.

JUAN JOSE MENDOZA

UBA-UNR-CONICET

ZUBIETA, ANA MARÍA (coord.), *De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión*. Buenos Aires, Eudeba, 2008, 212 páginas.

Hace algunos años, comenzó a aplicarse una consigna muy clara en las escuelas que consistía en la impugnación de aquello de “estudiar de memoria”. Se aducía que era una forma basada en la mera repetición mecánica e independiente de toda reflexión. Sin embargo, si profundizamos un poco, hay algo más: esta normativa llevaba implícita la idea de la fidelidad de la memoria. Repetir de memoria implica, en algún punto, la posibilidad de un recuerdo sin fisuras. Hoy sabemos que eso es imposible: el recuerdo nunca puede ser completo ni absoluto. Pero tampoco es cierto que el pensamiento o la reflexión no requieran de la memoria. En tiempos como estos, la memoria es una parte fundamental del pensamiento. Quizá sea hora de revisar algunas de las posibilidades del estudio de memoria.

Esto nos propone Ana María Zubieta en el prólogo a *De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión*, el libro que coordina y que cuenta con la participación de los integrantes de la cátedra Teoría Literaria II de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y de Pilar Calveiro, Enrique Foffani, Nora Rabotnikof y Silvana Rabinovich. El libro toma como base los postulados de Walter Benjamin, Paul Ricoeur, Andreas Huyssen y Giorgio Agamben, entre otros, y está dividido en tres partes. En la primera, “Memoria del exilio y el desarraigo”, María Cristina Ares trabaja sobre *El común olvido*, la novela de Sylvia Molloy que narra la historia de Daniel, un joven que viaja a Buenos Aires para reconstruir su identidad a partir del encuentro con su pasado y el de su familia. La relación de la memoria con lo material propone la articulación entre espacio y tiempo, que la autora estudia en relación con “La

visita al museo”, el cuento de Nabokov. Por su parte, Oscar Blanco escribe sobre los espacios discursivos de las memorias (en este caso, “Memorias de la prisión”, un segmento autónomo de las *Memorias póstumas* del general Paz) como lugar de representación y confrontación y en relación con el testimonio. En su trabajo sobre *Fuera de lugar* de Edward Said, Patricio Montenegro conjuga la memoria y el ensayo en un libro en que el autor palestino narra sus recuerdos de infancia separándose deliberadamente de su producción académica anterior pero sin dejar de lado que su apropiación del pasado incluye un gesto de restauración a la luz del presente.

El mismo texto es trabajado por Marcelo Gómez en “Edward Said: la grieta”, el ensayo que inaugura la segunda parte: “Perspectivas críticas”. El autor se refiere a la forma de construcción de la identidad y su representación en el texto. En esa grieta, señala Gómez, surge el militante. En el análisis de dos novelas de Luis Gusmán, Adriana Imperatore estudia lúcidamente las estrategias narrativas, las formas de representación y la elección de los presentes en *Villa* y *Ni muerto has perdido tu nombre*, dos obras que funcionan como ejemplo de memoria crítica. Por su parte, Silvana Rabinovich asegura que no es necesario haber vivido en carne propia el horror de la tortura o la masacre para llevar implícita una memoria del horror. En “Una canción ajena, como si fuera la propia”, trabaja sobre la transmisión de la memoria ajena a través del silencio. A partir de un clásico ensayo de Walter Benjamin, Nora Rabotnikof resuelve la encrucijada entre historia, política y memoria en los términos “futuros pasados” y “pasados futuros”. El pasado puede cambiar el presente y posibilitar un futuro esperanzador; la importancia de las imágenes en este punto es cabal.

La tercera parte, “Poner el cuerpo. Experiencia y memoria”, comienza con un contundente trabajo de Pilar Calveiro sobre la tortura en la actualidad. La autora se presenta en la dualidad de sus condiciones de sobreviviente y de académica para expandir sus estudios sobre lo concentracionario en lo que hoy ya es una red represiva que, con Guantánamo como bisagra, se ha convertido en normalidad. Enrique Foffani analiza la poesía de César Vallejo en relación con la experiencia que resulta de la tensión entre lo urbano y lo serrano. *Trilce*, a través de la ruptura que significó su uso del lenguaje, revela, a la vez, la imposibilidad y la necesidad de comunicar la experiencia de la ciudad moderna. Siguiendo el cruce de la literatura con la memoria personal, Alicia Montes estudia dos obras de Pedro Lemebel en las que se produce una reconstrucción del pasado desde la centralidad de las pequeñas historias del *mariconaje* nunca consideradas, por supuesto, por el relato hegemónico. Analiza la superposición del código político con el código sexual en las crónicas de *Loco afán* y los desastrosos relacionados con el *kitsch* y el melodrama en la novela *Tengo miedo torero*. Por último, en “La tela de Penélope”, Ana María Zubieta trabaja el secreto como forma de narrar en tres novelas argentinas aparecidas a veinte

años de la última dictadura militar. La cuestión de si se puede testimoniar con el silencio abre nuevas perspectivas de análisis.

Este libro parte de dos dificultades: la heterogeneidad que caracteriza a las compilaciones y la sobreproducción de estudios relacionados con el pasado. En todo libro que reúne ensayos de diferentes autores, los distintos puntos de vista pueden ir en desmedro del resultado final, de la totalidad que abarca una obra producida unilateralmente. No es el caso de *De memoria* que, ya sea porque comenzó como un proyecto de investigación de la cátedra o por el consenso en las fuentes utilizadas, alcanza una homogeneidad muy bien articulada en sus distintos capítulos. Por otro lado, los estudios sobre la memoria están de moda y pareciera que queda poco que decir para hacer que el pasado siga significando. El auge de estos estudios parte del miedo al olvido: el requerimiento del pasado como respuesta a la aniquilación llevada a cabo en los genocidios del siglo XX. La memoria, el recuerdo pasan a relacionarse inmediatamente con la identidad y la posibilidad del olvido simplemente causa terror. También los avances a pasos agigantados de la tecnología que apuntan a una era futura dan como resultado el peso cada vez menor del presente. Viviendo del pasado o del futuro no hacemos otra cosa que dejar pasar el ahora. El pasado no puede proveernos de aquello que falta en el presente. Tampoco, como señala Huysen, el pasado puede ser un sustituto de la justicia. No se trata, sin embargo, de no recordar o de no avanzar, se trata de cómo recordar y de cómo avanzar. La memoria debe estar unida a la reflexión; el problema no está en recordar sino en comprender. La manera en que recordamos configura nuestro presente y ese recuerdo debe estar tratado con responsabilidad. En este contexto es muy difícil hacer un trabajo original y serio. *De memoria* es otro pequeño aporte para la comprensión del pasado, esa que debe actuar, también, sobre el presente.

MARTÍN ROBBIO

UBA

PARADA, ALEJANDRO E., *Los libros en la época del Salón Literario. El catálogo de la Librería Argentina de Marcos Sastre (1835)*. Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 2008. 442 páginas.

La versión aumentada del *Catálogo* de la Librería Argentina de Marcos Sastre (1835) preparada por Alejandro Parada está precedida por un estudio preliminar, "Los itinerarios lectores de un librero cultural", dividido en cinco apartados en los que el investigador profundiza en distintos aspectos del universo impreso en el cual el *Catálogo* fue originalmente editado y puesto en circulación.

El primer apartado, “Libreros y catálogos en la protohistoria de la cultura impresa de Buenos Aires”, es una exposición concisa de las tradiciones gráficas y la circulación de los impresos en el Plata desde el periodo colonial tardío hasta mediados de la década del treinta, particularmente útil para los interesados en la historia del libro y de la lectura. En “Trayectoria de la librería de Marcos Sastre”, Parada recrea el itinerario histórico de esa librería, junto al clima intelectual en la cual Marcos Sastre desarrolló su actividad como animador cultural. Este análisis toma como fuente las publicidades y anuncios de la Librería aparecidos en los diarios del período (*La Gaceta Mercantil*, el *Diario de la Tarde*). “Breve historia sobre los catálogos de la Librería Argentina” aborda desde una mirada cualitativa otros catálogos difundidos o impresos en la Librería. En “El *Catálogo* de 1835”, la atención del investigador se concentra en la fuente primaria de la publicación pero, como en el resto de los apartados de la introducción, el abordaje multidisciplinario de Parada posiciona al *Catálogo* no solo como una mera herramienta de consulta bibliotecológica sino como un registro cultural de primer orden, fundamental para comprender el universo impreso de la primera mitad del siglo XIX en el Río de la Plata. Por último, en el “Epílogo”, Parada elabora una lectura transversal de la empresa de Sastre y su contribución al proceso de modernización de la cultura impresa en el Plata.

Del *Catálogo* de 1835 se conserva un ejemplar único que consta de veintisiete páginas y fue impreso originalmente por la Imprenta del Estado, luego perteneció a la colección del bibliófilo Rafael Alberto Arrieta y de allí pasó al acervo de la Academia Argentina de Letras. Se trata de una obra que ha tenido muy poca difusión y de un singular valor bibliográfico. Pero en esta edición Alejandro Parada no se contenta con poner a disposición de los investigadores un impreso hoy casi inhallable, sino que elabora una relectura moderna y heurística de sus materiales, nutrido de una mirada interdisciplinaria que incluye, entre otras, herramientas de los estudios bibliotecológicos y literarios, de la nueva historia de la cultura, de la historia de la lectura, del ensayo literario, de la historia de la enseñanza de la lectura, la escritura, la lengua y la literatura. Además, para nutrir aún más la edición, el investigador compiló una serie de documentos anexos que sirven de complemento al panorama de los impresos de la época.

Las entradas del *Catálogo* se han enriquecido y ampliado con respecto al original. En palabras del autor se ha intentado reconstruir la “edición posible ideal” de cada asiento bibliográfico. En sus quinientas dieciocho entradas, se ha buscado recuperar y exponer la corporeidad de las obras. Esto se manifiesta en los elementos presentes: *Registro del catálogo original*; autores y títulos identificados; lugar, editor o impresor y fecha de edición; descripción física de la obra y notas. En cuanto a la normativa de los asientos bibliográficos, si bien se han seguido las establecidas por el Boletín de la Academia Argentina de Letras, se han introducido variantes como el análisis detallado de las menciones

a editores e impresores. También se ha procurado aumentar la legibilidad de los asientos al modernizar la grafía de los títulos. El ordenamiento alfabético ha respetado el original; se ha introducido, además, una numeración secuencial entre corchetes. Este dato establece la referencia a la ubicación de la obra en la sección de *Láminas* donde se pueden observar las reproducciones de las portadas. Se puede además acceder a los registros mediante índices de nombres, títulos y materia, y ello constituye un valor agregado con respecto a la búsqueda.

Parada buscó privilegiar el estudio de la obra “en mano”; esa decisión dio lugar a una extensa labor de exploración en diversas bibliotecas dispersas a lo largo de todo el país. Para el resto de los títulos –es decir, para aquellos a los no fue posible acceder– el investigador consultó diversas fuentes y repertorios de referencia con el fin de determinar los registros del catálogo. La compilación otorga visibilidad a una diversidad de obras categorizadas como historias, memorias, viajes, biografías, tratados jurídicos, repertorios eclesiásticos, clásicos griegos, latinos, franceses, italianos y españoles, diccionarios de lengua, ciencia y artes, publicaciones oficiales, entre otros.

Por todo esto es de esperar que las contribuciones de esta nueva edición del *Catálogo* auspicien nuevas lecturas sobre las producciones culturales de la generación del 37 y, aún más, de la primera mitad del siglo XIX.

NANCY BLANCO Y CAMILA F. RODRÍGUEZ

UBA

PREMAT, JULIO, *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica, 2009. 276 páginas.

En sintonía con las problemáticas del volumen colectivo de *Cahiers de LIRICO, Figuras de autor*, epilogado y compilado por Julio Premat, y editado en 2006, tres años más tarde se publica *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*. Un nuevo libro, escrito enteramente por Premat, que se centra en el estudio de la construcción de diversas figuras de autor en un corpus amplio de escritores argentinos del siglo XX: Macedonio Fernández, Jorge Luis Borges, Antonio Di Benedetto, Osvaldo Lamborghini, Juan José Saer, Ricardo Piglia, más un artículo breve sobre la obra de César Aira.

Si *La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer* (Rosario, Beatriz Viterbo, 2002) era un libro sobre Saer, *Héroes sin atributos* es, como dice Premat, un “libro saeriano”, y lo es en varios sentidos, no solo porque desde el título lleva impresa una imagen de desatribución que se empalma

con las ideas desarrolladas por Saer en *Una literatura sin atributos* (1980) (y además con la concepción antiheroica del hombre contemporáneo desarrollada por Robert Musil en su novela *Un hombre sin atributos*), sino también porque Premat comenta que el proyecto y las ideas de su último libro encuentran su origen en las conclusiones del libro anterior. Una declaración que sustenta una teoría de “beginnings” e inscribe a *Héroes sin atributos* en un sistema de lectura también saeriano: un libro que incluye un análisis sobre la obra y las figuraciones autorales de Saer, y de otros escritores argentinos, comienza por, desde y/o a causa de los finales de un libro dedicado enteramente a la escritura de Saer. Como sucedía con Ángel Leto, Tomatis, o El Matemático antes del fin biológico de su creador, Saer autor, personaje de autor, transita “en las zonas” de una obra crítica, la de Premat, también “en marcha”.

En relación con la extensa lista bibliográfica sobre los nuevos modos de abordaje del problema de la autoría (en su mayoría se trata de trabajos de investigadores de la academia francesa), citada, aprovechada y discutida por Premat, *Héroes sin atributos* no sólo se enmarca sino que se posiciona vigorosamente y con peso propio (un ejemplo lo encontramos en el aparatado “Presupuestos Teóricos” de la *Introducción*) dentro de la tendencia que apuesta por un “retorno del autor” en los estudios literarios, un fenómeno que se constituye en una de las preocupaciones centrales de ciertas motivaciones teórico-críticas de los últimos tiempos. Este auge del autor no obedecería a un proceso de “aggiornamento revisionista de los setenta”, época en que se establece “la muerte del autor” (Barthes, 1968) y se postula la existencia de una “función autor” (Foucault, 1969), sino a un momento de cambio que impone una redefinición de la categoría “autor”. El autor es entendido no en términos de un sujeto biográfico en tanto origen e intencionalidad en la producción de un texto, sino como un “espacio conceptual”, que constituye un lugar privilegiado “para pensar la práctica literaria en todos sus aspectos”; un “concepto diacrónico”, pues se trata de incorporar al personaje autor que se crea en el “juego de las influencias”, en un sistema de filiaciones y desvíos; una “figura relacional” en la medida en que el “ser autor” se inserta en una red por la cual se es autor *frente a, junto con, en contradicción a, en relación con* los distintos agentes del campo literario, el canon, las tecnologías de género, los precursores o “padres literarios”.

Premat propone –y esta es una de sus hipótesis más fuertes– que aquello que distingue y caracteriza a la literatura argentina moderna es la construcción por parte del escritor, en simultáneo a la producción de la propia obra, de una figura de autor. Esta construcción, según Premat, operaría en dos niveles. Por un lado, el autor entendido en sentido tradicional (como propietario y responsable de sus escritos) y en tanto figura pública, que cobra presencia y visibilidad en los medios culturales, académicos y editoriales. Por otro, la figuración autoral se encauzaría también en la configuración metatextual de un personaje de autor o, mejor, de una “ficción de autor”.

El punto de contacto entre los distintos escritores que Premat analiza en *Héroes sin atributos* es que todos ellos ponen en práctica una representación de sí mismos que, aunque con diferencias, implica siempre una negación, un borramiento, un vaciamiento de la propia identidad. Un modo de autofiguración negada, despersonalizada, inestable, que, en clara disputa con las estrategias desplegadas por Leopoldo Lugones para convertirse en “el gran escritor” y con toda la tradición de autores- héroes con atributos, impregnaría la manera (o las condiciones de posibilidad) de ser escritor en la Argentina moderna. En relación con esa misma inestabilidad identitaria, Premat recapitula las consideraciones del libro *Être écrivain* (2000) de Nathalie Heinich, en el que justamente se formula que el paso de la acción de escribir a la acción de inventarse e incluso fingirse escritor redundaría en la desestabilización de cualquier idea de identidad unívoca, lo que a su vez activa una serie de tensiones (singularidad/ pertenencia a un grupo; auto-engendramiento/ reconocimiento de una tradición; marginalidad/ integración) que atraviesan el proceso de construcción de la identidad del escritor, y que habrán de encontrar una superación, o al menos un modo de procesarse, según Premat, bajo la forma de ficciones de autor.

Premat aborda estas cuestiones mediante una maniobra que consiste en invertir el modo tradicional de hacerlo: en lugar de seguir el itinerario más convencional que va del autor al texto, lo que implicaría rastrear las huellas que dejan los escritores en su escritura, opta por el camino contrario, el que supone detener la mirada crítica en los modos en que los mismos textos, en un giro que iría del interior a lo exterior, producen leyendas, mitos, fábulas o figuras de autor.

En el primer capítulo, dedicado a Macedonio Fernández, luego de una revisión de, por un lado, la ficción crítica que ha leído retrospectivamente su obra y su figura “a la luz de la producción literaria argentina posterior” (para la cual contribuyó el papel de su hijo Adolfo de Obieta), y, por otro, de una presentación de una camada de críticos interesados en “hacer existir per se el tramado textual macedoniano”, Premat inicia un recorrido que lo lleva a analizar la figura autoral macedoniana desde sus propios textos. Es decir, aglutina en su análisis los enfoques que le permiten abordar su figura no sólo en términos de mito o leyenda de autor inexistente pero a la vez inmortal (lo más consabido en torno de Macedonio) sino como una posible concepción de la literatura en tanto conduce a preguntas que hacen a la especificidad literaria: “¿cómo escribir?”; “¿qué escribir?”; “¿cómo inventar una modalidad de autor en ciertas coordenadas culturales?”. Extrapolando de la psiquiatría a la vida ficcional (al personaje de Recienvenido) y no a la vida real (la de Macedonio) las caracterizaciones de quienes sufren un tipo de psicosis denominada “delirio de negaciones” o “síndrome de Cotard” (los enfermos sienten que no tiene cuerpo, órganos, familia, y se ven asaltados por sensaciones de desrealización: no hay un mundo, ellos se hallan en una suerte de vacío cósmico y eterno), Premat

define la posición autoral de Macedonio como la del escritor sin los atributos del escritor: no tiene nombre, no tiene obra, carece de lectores y editores, sus novelas son sobre nada y sin personajes. Esa serie de negaciones o naderías (que también se traducen en un efecto de inmortalidad) se conjugan hasta formar su imagen de escritor-Cotard, la del “escritor impotente, escindido, que pone en escena la propia escritura como aventura”, que sería la gran autoficción de autor que se irradiaría hacia los proyectos literarios argentinos más sobresalientes del siglo XX.

Las autofiguras autorales borgesianas ocupan las páginas del segundo capítulo, donde se afirma que el proceso constructivo de “ser escritor” implica en el caso de Borges la puesta en diálogo de las tres grandes imágenes heredadas de escritor que podrían identificarse en las letras argentinas y cuya mezcla haría del propio Borges “el epitome del escritor argentino”: la del autor ficticio, propia del personaje Martín Fierro; la del autor egocéntrico, encarnada por Lugones, y la imagen macedoniana del autor egocida. Antes de detenerse en las obras de la vejez de Borges, Premat recupera tres imágenes, la de “héroe fundador”, la de “hijo melancólico” y la de “ciego célebre”, que les son provechosas para revisar, en un arco que abarca desde la entrada en la escritura hasta la posteridad literaria del autor, las fases (no necesariamente consecutivas ni excluyentes entre sí) que anteceden a la autofiguración borgesiana de la propia muerte. Así, en sus comienzos, el proyecto fundacional de la obra de Borges iría de la mano de la fundación literaria de una ciudad, Buenos Aires, a cargo de un héroe épico que esconde a un escritor aún marginal en el campo cultural argentino. La siguiente escala de su trayectoria se afirmaría en una mitografía personal (que resulta de los efectos del accidente de 1938, como los cuidados maternos, y el enfrentamiento con su padre muerto y con una tradición), alrededor de la cual Borges, “el hijo” en posición edípica, fecharía una segunda fundación de su obra, que inaugura una literatura basada en la reescritura de los grandes libros de la cultura occidental. La etapa del “escritor ciego” y sus consecuentes incapacidades para la lectura y la escritura coinciden, paradójicamente, con el momento en que en sus textos también se construye la imagen de mayor fama, circulación y visibilidad en torno de Borges. Finalmente, sus textos de la vejez devuelven un autorretrato oximorónico, el del “muerto inmortal”, que constituye la autofiguración de escritor (anticipadamente) muerto que funciona como cierre de una obra que, como sus comienzos, se fecha también desde la propia escritura. Una revitalización de “la muerte del autor” en manos de un escritor que se afana en crear dispositivos sofisticados que hacen a una exitosa supervivencia: la de su posteridad literaria.

“Margen”, “región”, “aterritorialidad”, “experimentación narrativa”, entre otros, forman un compuesto semántico-ideológico que recorre la obra de Antonio Di Benedetto, el escritor al que Premat dedica el tercer capítulo. En la línea que se extiende desde su “entrada en la escritura” con *Mundo animal* y *El Pentágono*, su obra mayor, *Zama*, hasta sus textos más tardíos, la novela *El*

silenciero y el cuento "Aballay", publicado en 1978 durante la última dictadura militar, Premat identifica y analiza las figuraciones autorales de los comienzos de Di Benedetto y sus amplificaciones en la obra posterior, en relación con las operaciones de filiación y/o desvíos de su proyecto literario respecto de las tradiciones literarias. Distantes de una inscripción en las estéticas regionalistas y en pugna con "la tranquilizadora etiqueta" de literatura fantástica, sus primeros textos ponen en escena una imagen de escritor ficticio que, a partir de una concepción negativa de la práctica literaria, se debate en las líneas de su propia escritura entre "cómo ser escritor" y en "cómo no ser un escritor mendocino". La aparición de un personaje de escritor en *Zuma*, de nombre Manuel Fernández, que escribe una novela ininteligible y que solo es anuncio de una novela por escribir remite, sin dudas, a una filiación literaria y cultural con la figura tutelar y a la vez negativa de Macedonio Fernández. Los últimos textos de Di Benedetto recogen ampliadas esas mismas figuraciones. *El silenciero* es "la historia de una escritura —de una no escritura—" y su protagonista es un escritor (un no escritor), de modo tal que entrar en la escritura es, como se dice en el epígrafe del capítulo, abrir la puerta cancel para encontrarse no con la palabra (la palabra utópica) sino con los ruidos, un discurso marcado "por la pérdida y por lo incomprensible", que hacen del acto de escribir una escritura anhelante del silencio y una figura autoral cifrada en la imagen mítica del "silenciero". Finalmente, con el relato "Aballay" se completa la serie de gestos del escritor ante la herencia, por medio de la incorporación de una referencia cultural argentina fundamental: la pampa y el gaucho. De esta manera, en "Aballay" cristalizan las imágenes previas y se cierra el ciclo de las reescrituras del mundo popular-gauchesco y de la pampa, que en algún momento actuaron como sostenes de una fundación literaria: el escritor, como el gaucho, sería, entonces, en este abordaje de Premat, "un héroe casual", un "héroe sin atributos".

En relación con las lecturas de la obra, ante todo iniciática, de Osvaldo Lamborghini que ponen en serie sus textos con dos figuras centrales de las vanguardias de los años 60, la impronta macedoniana de "escritor secreto" y el impacto local de las renovadoras teorías lacanianas, Premat hace énfasis en los modos en que los textos del escritor construyen una figuración autoral y delimitan un espacio que hacen de él "el símbolo de cierta relación entre psicoanálisis y literatura" y "un emblema de la herencia macedoniana". Una característica fundamental de su posición de autor y de la circulación de su literatura reside en la "verbalización amoral" condescendiente con la época. Así, sus textos, vistos a la luz de las propuestas barthesianas, serían "textos de goce", lo que implica, al mismo tiempo, que estos textos, plenos de usos "subversivos" y elípticos del lenguaje, se vuelvan textos que, como los de Macedonio, rozan la frontera de lo imposible, volviéndose incommunicables o inscriptos en una futuridad literaria. Conforme a las propuestas críticas de

Premat, entonces, los modos de no ser escritor, desplegados por Lamborghini, al mismo tiempo que abren el espacio para lo que sí se escribe o escribirá en el futuro, harían de la figura tutelar de Macedonio no ya la de un "escritor sin obra visible", como en la propuesta borgesiana, sino "un modelo para una transgresión que, en sí misma, es tan indispensable como inalcanzable".

El capítulo cinco se detiene en los modos en que la obra de Juan José Saer, marcada en su conjunto por lo que Premat identifica como "cadencia", construye respuestas (literarias o extraliterarias) a los interrogantes sobre cómo ser, cómo volver a ser o cómo continuar siendo escritor en la Argentina después de Borges. La construcción de un territorio, o mejor, de una zona, parecería ser el denominador común para posibles respuestas ante el problema de la invención de un autor y el cimiento de una identidad literaria, vale decir, el de "hacerse un lugar", que es absolutamente singular, en las letras argentinas. Entre *En la zona* y el inconcluso y póstumo *La grande*, y con *Glosa* como centro del corpus, la escritura saeriana se expande "imperfectivamente" como las caminatas de sus personajes, y estos y las distintas escenas se propagan, se entrecruzan, se completan, se modifican, entre título y título, provocando como efecto retrospectivo el de un proyecto narrativo coherente y/ o prediseñado desde la instancia de los comienzos. Por otro lado, en paralelo con la "ética del rechazo" como condición que regula la propia escritura de Saer, los personajes de su obra también se construyen negativamente en tanto escritores que no escriben y se posicionan bajo las coordenadas de un "ser-en-el-mundo" saeriano. No obstante, esas construcciones negativas repercuten reactivamente con potencia en el proceso de una fundación, ya sea de una ciudad, de un proyecto narrativo, de un autor, o de todo eso al mismo tiempo. La trayectoria de Saer define, concluye Premat, otro modo de ser escritor en la Argentina, al postular "una teoría propia de la literatura, una forma de intencionalidad y de control que renuncian a la omnipresencia pero no al lugar del sujeto en el proceso de creación".

La posición de lector y el gesto de exponer la biblioteca para escribir que asume Ricardo Piglia ante la tradición literaria, que así como lo acerca a Borges lo distancia de la apuesta saeriana de escribir desde un vacío, son la materia de indagación del penúltimo capítulo. Una colocación que, al mismo tiempo que insta o provoca una literatura híbrida, fragmentaria, que pone constantemente a flor de piel los mecanismos de producción y las operaciones de lectura, explicita también la variada gama de figuraciones autorales como instancia privilegiada de fabulación que recorren la obra de Piglia. En su lectura, Premat identifica en la última producción de Piglia, compuesta básicamente por *Plata Quemada* (1997) y *El último lector* (2005), ciertas variantes en las vinculaciones entre relato y las construcciones ficticias de figuración de su propia vida como autor, regidas por el par lectura/locura: "Piglia, loco lector".

Por último, la creación de la heroica figura de "el Gran escritor" por parte de Lugones en la primera década del siglo XX, básicamente hacia 1909 con

Lunario sentimental, y las operaciones puestas en juego por Borges para la construcción de una ficción de autor menor (un autor de lecturas y de reescrituras), sintetizada en "Pierre Menard, autor del Quijote" de 1939, les son útiles a Premat para enmarcar las estrategias desplegadas por César Aira, en particular a partir de *Cumpleaños* (1999), para la invención, o quizá el bautizo, de un mito de escritor desde distintas formas de la negatividad que se auto localiza en el lugar del "idiota de la familia". Un mito de escritor, entonces, que se presentaría mediante un juego desestabilizador con los posibles "yo" (máscaras, escamoteos de la identidad, "malabarismos de/con sí mismo") y por medio de un continuo intento de escribir después de todo y de todos. Asimismo, esta coda final le es provechosa a Premat para verificar una vez más la hipótesis, expuesta en las primeras páginas y confirmada con solvencia en el corpus de escritores elegido, que enuncia que "todo proyecto de escritura, al menos en Argentina y al menos en el siglo XX, impone, como condición previa, la invención de un autor".

En definitiva, además de los aportes teóricos y los análisis críticos, ambos novedosos e imprescindibles para abordar de ahora en más muchas zonas de la producción literaria argentina contemporánea, *Héroes sin atributos* traza un mapa de lectura que reacomoda en series originales a los autores seleccionados. De este modo, mientras Saer, Macedonio y Di Benedetto formarían un constelación al vincularse entre sí por activar su escritura desde una idea de margen, vacío o de una construcción ficticia de un origen propio, Piglia, Borges y Lamborghini formarían una peculiar trilogía al disponerse a escribir con los libros sobre la mesa, interpelando y proponiendo itinerarios particulares sobre la palabra heredada.

Dijimos, al principio, que este libro es un libro saeriano; habría que decir, también, que se trata de un libro schwobiano. Y esto porque, a la manra del clásico de Marcel Schwob, los diversos capítulos de *Héroes sin atributos* pueden leerse como una colección de *siete vidas imaginarias de escritores argentinos*; con la diferencia de que esas vidas no surgen, en este caso, de la imaginación de Premat, sino de la lectura crítica sagaz y renovadora que este realiza de los productos surgidos de la imaginación de esos escritores.

LUCÍA DE LEONE

UBA/CONICET

DOLFI, LAURA (coord.). *"Culteranismo" e teatro nella Spagna del Seicento*, Atti del Convegno internazionale, Parma 23-24 aprile 2004, Roma, Bulzoni Editore, 2006. Euro-Ispanica, 10. 219 páginas.

Se reúnen en este ensayo las ponencias que destacados hispanistas hicieran conocer en el Congreso Internacional convocado por el Departamento de Lengua y Literatura Extranjera de la Universidad de Parma. Laura Dolfi –en su doble carácter de organizadora del encuentro y editora responsable del libro– manifiesta en la introducción (*Come premessa*) el deseo conjunto de ofrecer “una nueva contribución a la definición de los límites y de la modalidad de penetración del lenguaje culto gongorino en las comedias del Siglo de Oro.” Para enmarcar las exposiciones, la crítica italiana –reconocida por sus importantes aportes al teatro áureo y a la obra de Góngora– explica brevemente, pero con solidez, la influencia ejercida por este escritor en la escena, consolidada mediante sus composiciones líricas y dramáticas.

Dedica un espacio importante a la recepción de las tres únicas piezas dramáticas de don Luis que renovaron el canon de la comedia nueva. Aunque ellas quizá no llegaran a conocerse en las tablas, es evidente que la transcripción fue el medio más apropiado para su difusión. Aparecieron en “colecciones dramáticas misceláneas” o insertadas fragmentariamente dentro del *corpus* lírico de su autor. Con ejemplos claros e ilustrativos, Dolfi demuestra que otro modo de propagar los textos gongorinos lo constituyó el homenaje consecuente tributado por Pedro Calderón de la Barca, en distintos momentos de su extensa producción.

“Lope y el culteranismo. Apuntes sobre la relación entre la dramaturgia lopista y la estética gongorina” inaugura la serie de trabajos presentados. Augusto Guarino puntualiza tan problemático vínculo y se concentra en los textos del último período del comediógrafo. Criteriosamente, traza el complejo panorama de los diferentes campos en los que midieron sus destrezas Lope y Góngora desde su juventud (el romancero nuevo, la estética pastoril), situación que intensificó la oposición profesional de ambos. Pese a esta circunstancia, no deja de señalar –por parte del Fénix– la “aceptación de algunos de los rasgos de la poética culterana”, entre los cuales se encuentra la adopción de la silva en su poesía y en su teatro.

El crítico tiene en cuenta otros aspectos que resultan, indudablemente, más sugestivos en esa “progresiva metabolización de elementos culteranos” en lo teatral (“la construcción dramática y la caracterización de los personajes”). Guarino advierte la “insatisfacción” de Lope frente a las “fórmulas de la construcción del drama”, por eso precisa las innovaciones realizadas en los últimos años al replantearse su propia fórmula dramática. Son muy interesantes las citas textuales que acompaña para justificar sus apreciaciones y también los lúcidos comentarios sobre *La selva sin amor* y *La noche de San Juan*. Con sobrado conocimiento, pone de relieve la funcionalidad

de los “recursos poéticos de clara derivación culterana” que —en consonancia con la situación dramática— aparecen en las últimas comedias del Fénix. Por eso, concluye que no es pertinente hablar de un Lope culterano (en el sentido del XVII, de pertenencia a una “específica poética”), sino más bien de un escritor culto que en su ingente creación literaria no proclamó jamás la oscuridad como modo expresivo.

Germán Vega García-Luengos reconoce tres aspectos fundamentales “Sobre la huella gongorina en el teatro de Luis Vélez de Guevara”. En “El Góngora de los romances nuevos”, reseña de qué manera aprovecharon los comediógrafos del Barroco algunas tiradas octosílabas del poeta cordobés como base argumental para sus piezas. Respecto de “El Góngora gongorino. Las alusiones anticulteranas de Luis Vélez de Guevara” traza —con la autoridad que lo caracteriza en el tema teatral— un fundamental panorama sobre la reacción desatada a raíz de la publicación del *Polifemo* y las *Soledades*. Comenta, minuciosamente, los motivos críticos y satíricos que fueron tomando cuerpo sobre todo en los círculos allegados a la dramaturgia (desde los enfervorizados escritos de Lope, hasta las alusiones de Luis Vélez de Guevara), pero no olvida el rasgo trascendente de ese momento, “la gongorización del decir de los personajes”.

En el apartado más interesante de su propuesta, “Una aproximación al Vélez gongorino”, explica la postura encontrada de la crítica en torno del escritor ecijano y se permite disentir con quienes sostienen que con su práctica teatral se introdujo el gongorismo en la comedia nueva; por eso prefiere asumir una actitud cauta, que fundamenta con una serie de razones valederas (el “repertorio tan extenso e inestable textualmente”, “las dificultades de datación que presenta”), aplicables a todo el teatro áureo en conjunto. Rebate, también, las afirmaciones de los que aseguran que la presencia de rasgos cultos caracteriza la dramaturgia más tardía de Vélez, y lo va demostrando fehacientemente en el comentario de piezas clave, correspondientes a distintos momentos de su escritura. Vega García-Luengos observa en Luis Vélez de Guevara, por una parte, una “propensión natural a un estilo de cierta elevación formal”, puesto que escribía para los poderosos: por la otra, la presencia de distintos estilos dominantes dentro de una misma comedia, como una constante a lo largo de su copiosa labor de comediógrafo. Por eso estima más pertinente “indagar las razones contextuales, temáticas o de otro tipo que inducían al poeta a esa utilización mínima o máxima de recursos cultos”, para juzgar su proceso de adhesión al culteranismo.

En su ensayo “Tello García como otro Polifemo en *El rey don Pedro en Madrid*”, Isabel Colón Calderón analiza la correspondencia de un fragmento de esta comedia (nueve octavas reales del Acto I) —en la versión atribuida a Lope de Vega— con textos de don Luis (el monólogo de Polifemo, pasajes de las *Soledades* y otras composiciones de su autoría).

Al detenerse en la mención de los bienes naturales de don Tello (abejas, ovejas, vacas, trigo, vides, tierras), el “desconocido” dramaturgo aprovecha – sin desmerecer su propia originalidad compositiva– los procedimientos más importantes de la lengua poética de Góngora, que Colón Calderón explica adecuadamente en cada caso. A través de sus observaciones, la autora ha contribuido, sin lugar a dudas, a fijar las relaciones intertextuales de la pieza dramática estudiada con la lírica gongorina, hasta ahora, no advertidas como corresponde por los críticos precedentes.

Las “Rappresentazioni gongorine della notte nel teatro di Calderón” han llevado a Giulia Poggi a examinar las tres líneas de la comedia de don Pedro, donde la noche, escénica y metafórica, tiene un papel fundamental. Para los “dramas filosóficos” (en particular “los que desarrollan el tema del nacimiento sobre un fondo de hechos políticos”) tiene en cuenta *La vida es sueño*; para los “religiosos”, *El príncipe constante* y *El mágico prodigioso*; en tanto que para la “trilogía del honor”, *El médico de su honra*, *A secreto agravio, secreta venganza* y *El pintor de su deshonra*. A partir de determinados textos de Góngora, Poggi encuentra que Calderón elabora dos tipologías nocturnas. Una de ella se relaciona con la caverna oscura de Polifemo y los semas del sueño, la melancolía y la pereza. Se connota con la semblanza humana y está circunscripta a un lugar cerrado e impenetrable. La otra, de acuerdo con la ecuación día solar = vida humana (que percibe en las *Soledades*), se relaciona con el campo semántico de la muerte –encarnada en el silencio, la frialdad y la oscuridad– representado por el mar como sepulcro del sol, y se abre a espacios oceánicos y zodiacales. Con absoluta justeza, la autora comenta que “La prevalencia de una de estas noches sobre la otra, crea en el interior de los textos calderonianos una trama inextricable entre indicios topográficos y cronográficos que no solo desatiende [...] la regla aristotélica del espacio y del tiempo, sino que los ubica como elementos activos, metafóricos y profundamente dramáticos en el rico tejido de la *comedia*”.

Interesada por lo que hacía reír en el siglo XVII, Blanca Perinián reflexiona sobre la “Deformación risible del culteranismo en la lengua de los graciosos”. Luego de pasar revista a distintos principios que acotarán sus comentarios, se propone revisar y sacar conclusiones sobre “algunos casos de burlas anticulteranas en el teatro”. En el momento de realizar sus calas, elige a Tirso y a Calderón por su fuerte conexión con lo cómico, aunque no olvida a otros autores.

Como muy bien señala, en los primeros años de la polémica antigongorina, el soneto fue la composición elegida por Lope para motejar por boca del gracioso las extravagancias del poeta cordobés y de sus seguidores. Esta forma métrica, que el dramaturgo consagrara en sus más bellas composiciones líricas, dentro y fuera del teatro, le permitió exhibir su “ingenioso ejercicio lúdico”, en la burla a los poetas culteranos.

Perinián clasifica los parlamentos teatrales “que van a recibir tratamiento culterano-risible”, sin olvidar la correspondencia con las distintas situaciones

de la comedia sería donde aparecían (1. Soliloquios de amor y celos; 2. Ekfrasis de *ficta loca*; 3. Evocaciones del objeto amoroso). Recuerda los procedimientos de la poética gongorina más censurados, en el paso hacia la comedia burlesca: los neologismos; la oscuridad de la frase motivada por el desorden sintáctico; el uso de imágenes inusuales. Para ejemplificar, selecciona textos significativos de Tirso de Molina, Agustín Moreto, Gaspar de Ávila y, en nota a pie de página, remite a otros modelos de parodias anticulteranas.

La autora deja en claro que a medida que transcurre el XVII, “los materiales antigongorinos se van codificando a ultranza, se van convirtiendo en mini-situaciones lexicalizadas hasta llegar a componer aquella ‘lengua escénica’ de uso sobre la que se basaba el juego autor-espectador, en su llamada a la memoria del público”.

Hacia el final, se detiene en determinados pasajes de *No hay burlas con el amor* de Calderón de la Barca, que considera como ejemplo “del más clarificador ejemplo de funcionalización del anticulteranismo”.

Jesús Cañas Murillo indaga –en “Lenguaje y personaje en el teatro de Juan Pérez de Montalbán”– la adhesión o no de este dramaturgo a los preceptos que Lope de Vega formulara sobre el particular en el *Arte Nuevo*. Su búsqueda tendrá como punto de partida *Como padre y como rey*, comedia del período de madurez del escritor madrileño, reconocida entre las más perfectas. Luego de repasar algunos problemas de crítica externa, se detiene en el estatuto de los personajes que interactúan en la pieza y el lenguaje utilizado, por lo general, elevado y culto, como se desprende de las claras citas textuales que presenta en cada caso. Remarca especialmente que Pérez de Montalbán, fiel seguidor del Fénix, respeta el correlato lenguaje-personaje y lenguaje-situación dramática.

Las referencias a esta comedia permiten a Cañas Murillo reafirmar que Pérez de Montalbán utiliza en su teatro un lenguaje casticista –como lo sostenía Lope de Vega– pero no por ello se sustrae de los “juegos conceptistas y retóricos tan del gusto de muchos escritores de su generación”.

Para introducirnos en “Neologismo, populismo, culteranismo y conceptismo en los epígonos del teatro cómico-burlesco barroco”, José Manuel González Calvo examina los recursos utilizados por conceptistas y culteranos, y ratifica la consolidación absoluta de ambas tendencias hacia 1650. Deja en claro que el teatro burlesco no es culterano, sino que parodia las exageraciones de la retórica culta, especialmente de tipo amoroso. Por tanto, los usos lingüísticos de conceptismo, culteranismo y populismo están puestos al servicio de entretener y hacer reír al público.

Seguidamente, efectúa una interesante y completa reseña sobre el llamado teatro menor (entremeses, loas, bailes, mojigangas) del período áureo –desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente– sin relegar a entremesistas famosos como Cervantes y Calderón. Destaca la importancia de tal modalidad teatral y establece criteriosamente otros recursos no verbales (los gestos, lo acústico, lo visual), como creadores de comicidad.

Recuerda la incursión de todos los dramaturgos famosos de la época también en el género menor y dedica unas conceptuosas palabras a Luis Quiñones de Benavente.

González Calvo da cuenta de las fuentes que le permitieron presentar un exhaustivo inventario de los distintos recursos lingüísticos creadores de comicidad empleados por los entremesistas, lo que acredita –de su parte– un trabajo metódico y una dedicación a la lectura de las piezas teatrales y de su crítica. Cada apartado tratado se ejemplifica con un buen número de referencias de uno o varios escritores representativos.

No omite la mención importante de los procedimientos lingüísticos de la comedia burlesca a partir de 1650, ni olvida su finalidad de entretener y hacer reír al público asistente. Para ello, selecciona cuatro de éstas, de las que entresaca cuantiosos ejemplos guiado por el modelo empleado para los entremeses. Finalmente, presta atención a los rasgos de estilo de la estética teatral de la última generación barroca representada por Bances Candamo, Antonio de Zamora y José de Cañizares. Aunque el primero no escribió obras burlescas, en *Por su rey y por su dama*, González Calvo advierte “las huellas gongorinas de su poesía” y cita los versos pertinentes. En tanto que Zamora y Cañizares siguieron en sus comedias de figurón las pautas de lo cómico-burlesco. Confirma *La ilustre fregona* de Cañizares como ejemplo de parodia del “lenguaje barroco de tradición gongorina”. En *El domine Lucas* (del mismo autor) y *El hechizado por fuerza*, de Zamora, realiza las calas correspondientes. Para concluir, apunta los nombres de los herederos de esta tradición dramática que sentaron sus bases en el XVIII.

En “Confusioni (due commedie di Moreto)”, Norbert von Prellwitz analiza pasajes de filiación gongorina en dos comedias moretianas, *Los engaños de un engaño* y *confusiones de un papel* y *La confusión de un jardín*. En la primera, advierte dos momentos inspirados en sendos fragmentos las *Soledades* (el episodio inicial del peregrino náufrago y el discurso contra las navegaciones), que explica y ejemplifica. Nota también la deuda con el romance “Ciego que apuntas y atinas” y los cambios originales producidos en los parlamentos de los personajes teatrales. También toma en consideración “un caso de culteranismo de segundo grado, derivado probablemente de un modelo de impronta calderoniana”, que da cuenta del conflicto interior de Doña Elvira, la protagonista de *Los engaños* (vv. 1502-15).

Estas reflexiones llevan a von Prellwitz a considerar el nivel de lengua elevado que caracteriza a los protagonistas –dos damas y dos galanes– en el que se advierten expresiones y vocabulario de ascendencia culterana y conceptista. Para presentar una visión de conjunto, analiza exhaustivamente *La confusión de un jardín*, pues estima que el texto ofrece una complicación estructural más importante que *Los engaños*, pues la mayoría de los hechos ocurren en un jardín durante la oscuridad nocturna, ambientación que conlleva toda una carga simbólica. En ella adquieren especial relieve dos términos empleados por dos personajes, que von

Prellwitz remarca especialmente: “silva” (paronomasia entre el apellido de don Diego y la confusión de los acontecimientos) y “jardín” (lugar ordenado, artificial, adonde tienen lugar los hechos).

Una mención especial merecen las observaciones sobre las “anomalías” de esta comedia vertidas por Fernández Guerra (las bodas no resueltas en escena, la desaparición repentina del gracioso Vicente) que el autor de este artículo resuelve muy bien a partir de sus comentarios personales y con el apoyo bibliográfico adecuado. También son pertinentes sus reflexiones sobre la estructura dramática (el respeto a las unidades de acción, tiempo y lugar).

Confrontando ambas obras, encuentra que en *La confusión de un jardín* es probable que Moreto haya querido elevar la comedia de capa y espada al rango de comedia alta. Para la misma pieza, subraya el “extrañamiento teatral” fundado sobre todo en las decisiones de los galanes, “en el cuadro de la simulación y de la disimulación que caracteriza el juego de los equívocos de la comedia”. Dedicaba también una reflexión interesante a la presencia de la oscuridad de la noche que permite la cadena de malentendidos (la “oscuridad metafórica”), engaños, sustituciones de personas en un escenario tan sugestivo como el jardín y en un momento del día tan cargado de connotaciones, inclusive para la representación teatral.

“Antonio de Solís y el arte dramático extremado” es el artículo por el que José Roso Díaz presentará a uno de los mejores epígonos de Calderón. Luego de formalizar una serie de consideraciones generales, para ubicarlo en su quehacer artístico, analiza en profundidad y selecciona ejemplos acertados de: *El amor al uso* (1640), *Eurídice y Orfeo* (1643) y *Un bobo hace cientos* (1656), que representan tres tipos distintos de su quehacer teatral.

En el último apartado de su exposición, Roso Díaz se expresa con mucha claridad y seguridad al presentar una completa síntesis de los recursos empleados por Solís que permiten calificar a su obra dramática de extremada. Entre ellos, destaca la organización de la trama como modelo de comedia de intriga (con prioridad en el enredo que se destraba con soluciones ingeniosas). Hace comentarios sobre la estructura de base; el empleo de paralelismos en tres niveles; enfatiza las distintas formas del engaño (base fundamental de todas las comedias de Solís); en el tratamiento paródico de los temas básicos de la comedia áurea: amor y honor, a fin de “destruir las convenciones dramáticas”; toma en consideración especial al receptor, al que se debe mantener atento hasta el final, pero a quien se le suministran una serie de pistas para que “pueda superar las dificultades planteadas” y se divierta. Si bien los recursos que maneja Solís no son ajenos al teatro barroco, Roso Díaz no deja de subrayar que en ellos “influye también el éxito rotundo de la comedia burlesca del siglo XVII”. Por eso le dedica unas líneas.

Para cerrar su exposición, el crítico se detiene en la proyección de Góngora sobre “el arte dramático extremado de este comediógrafo”, que quizá haya

resultado más importante desde su poesía que mediante su comedia. Aunque se puntualizan las divergencias entre ambos escritores en lo teatral, se resaltan sus coincidencias: la aceptación de las tres unidades, el empleo del paralelismo y la presencia de “la poesía culterana”. Este último punto es el que cobra más preponderancia en la dramaturgia de Solís, sin duda por la irrupción masiva de la poesía gongorina en la Comedia Nueva.

Desde una perspectiva original, que se entronca con nuevos enfoques en el campo de la teoría literaria, Enrica Cancelliere analiza los “Procedimenti gongorini della visione nel teatro di Calderón”. En primer término reflexiona sobre la relación metáfora-visión interpretada por distintos autores: Aristóteles, Gracián, Tesauro. Se detiene especialmente en el tratamiento de la metáfora que Calderón aprendió de Góngora, quien constituyó un “teatro de la poesía”. Por eso trae a colación la forma de construcción de la metáfora barroca que, al alejar el término connotado de su connotante, mediante “relaciones laberínticas”, induce al sujeto a la extravagancia.

Uno de los aciertos de Cancelliere es afirmar que Calderón busca la extravagancia como un “instrumento gnoseológico que confieren a su poesía un espesor semántico en abismo e invitan al lector-espectador a un trabajo de penetración hermenéutico.” Observa en el dramaturgo el uso de dos posibilidades de mirada: la “mirada objetiva” y la “mirada subjetiva”, que explica en detalle y analiza estableciendo una relación muy sugerente con un pasaje de *El purgatorio de San Patricio* donde encuentra la influencia culterana a través de la “cita temática y lexical de Góngora”, que don Pedro resematiza. La mirada subjetiva, —que ha quedado demostrada ya en otros trabajos anteriores de la autora— es ejemplificada con una escena de *La vida es sueño* (acto III, escena VI).

“El auto sacramental calderoniano y la predicación ‘crítica y culta’ del Barroco”, de Manfred Tietz, cierra el presente libro. En primer término, se mencionan las dos vertientes donde se manifestó el culteranismo: la cultura laica (letras profanas) y la religiosa (letras divinas o sacras). Puesto que Calderón cultivó ambas modalidades literarias (la comedia y el auto sacramental), es imperioso considerar de qué manera se hizo eco de tal moda en sus obras. En esta ocasión, Tietz elige para su exposición el auto sacramental *La humildad coronada de las plantas*, pieza de la primera madurez de don Pedro. La cita de la definición de tal modalidad teatral —que aparece en la *Loa a La segunda esposa y triunfar muriendo*, del mismo autor— resulta muy apropiada pues permite al lector recordar sus contenidos, su comprensión intelectual, la referencia al público y la función que debía cumplir.

Como el vínculo teatro-oratoria sagrada era muy estrecho en Calderón, el autor de este artículo ofrece un enfoque muy interesante de los debates “sobre la compleja realidad histórica de la predicación en el Barroco español”, sustentada en opiniones de importantes figuras del XVII y en distintas razones de los críticos modernos.

El argumento de *La humildad coronada de las plantas* es el de todo auto sacramental: glorificar la Eucaristía. La novedad la presentan los personajes que toman forma de plantas, con un fuerte simbolismo arraigado “en la emblemática barroca y la simbología cristiana”. Esta circunstancia requería un receptor muy atento porque –si bien cada personaje actuaba como era previsible– se cargaba también de un simbolismo doble o triple. Tietz comenta las dificultades para explicar, por ejemplo, el concepto de Trinidad a cargo del Cedro. Se reproducen citas textuales muy bien escogidas para mostrar cómo el discurso, a lo largo de esta pieza, guardaba similitud con el de los sermones cultos, hecho que resultaba incomprensible para el espectador no preparado.

Tietz traza un paralelismo entre los textos calderonianos y la oratoria culta y considera necesario examinar las metáforas utilizadas tanto en sus comedias como en sus autos– porque muchas de ellas, por sus complicaciones, no permitían aprovechar el contenido de las piezas. El auto, a diferencia de los sermones, contaba siempre con soportes no verbales, como la tramoya y la música, que ayudaban a captar la acción abstracta representada.

El crítico asevera, con autoridad, que Calderón no eliminó los elementos cultos porque le sirvieron para presentar de manera novedosa el asunto tan conocido de los autos. Por otra parte, aclara que la crítica dirigida a la predicación culta, por parte de los mismos miembros de la Iglesia, fue por no cumplir con su fin de adoctrinamiento; mientras que, el auto tuvo mejor suerte pues no se consideraba un medio para la enseñanza religiosa. Es más, “se podía tolerar, o incluso, se exigía en el ‘auto perfecto’ cierto cultismo, cierta incomprensibilidad para que sirviese a su fin último, el de la ostentación tanto eclesiástica como estatal”.

Esta docena de trabajos enmarcados desde la portada por espacios emblemáticos del teatro, a través de las fotografías de Laura Dolfi, nos permitieron observar la proyección de uno de los más importantes poetas del Barroco español en cada uno de los escritores teatrales del XVII. Consideramos que el presente libro es un aporte fundamental no solo para el especialista, sino para quien pretenda conocer el período más creativo de la dramaturgia áurea.

CARMEN JOSEFINA PAGNOTTA

UBA

RODRIGUEZ GUTIÉRREZ, BORJA, *El cuento romántico español: estudio y antología*, Santander. Real Sociedad Menéndez Pelayo. 2008. 952 páginas

Durante el dictado de un curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires, específicamente en la clase introductoria a la obra de Macpherson y Ossian, Borges se plantea abiertamente qué es el Romanticismo. Y responde paradójicamente: “La definición es difícil, precisamente porque todos sabemos de qué se trata. Si yo digo “neorromántico”, ustedes saben precisamente lo que quiero decir, lo mismo que si hablo del sabor del café o del sabor del vino: saben exactamente a qué me refiero, aunque no podría definirlo, sería imposible hacerlo sin recurrir a una metáfora”¹. A pesar de que hay algo romántico incluso en su estrategia para encarar el problema de la caracterización, el escritor argentino no deja de enunciar una verdad que parece evocada en la contratapa del volumen que aquí debemos comentar. Enumera allí, Borja Rodríguez Gutiérrez, en un fragmento de su obra anterior –*Historia del cuento español (1764-1850)*, publicada en 2004–, la serie acotada de los múltiples elementos cuya recurrencia ha terminado por imprimir en estos textos una huella ciertamente romántica: es decir, en estos relatos rescatados de amarillentas revistas y de olvidados estantes de bibliotecas, Rodríguez Gutiérrez reconoce una constelación de pares funcionales al vínculo romántico que conecta a estos cuentos entre sí. Entre ellos, y como si se constituyera así esa metáfora explicativa de lo romántico a la que aludía el autor de *El Aleph*, desfilan, según Rodríguez Gutiérrez, reyes malvados y benévolos, enamorados desgraciados, héroes nobles y malignos villanos, aparecidos y espíritus, santos y demonios, moros magnánimos y árabes terribles, castillos medievales y bosques oscuros, amores imposibles y venganzas atroces, románticos siempre anhelantes y nostálgicos, y lánguidas heroínas de rubios cabellos y blancas vestiduras. La lectura de esta abundante antología que ha editado la Real Sociedad Menéndez Pelayo permite, entre otras cosas, revisar cierta serie de estrategias narrativas, y entender que cada cuento completa una parte del complejo tapiz romántico, actualizando una y otra vez el poderoso imaginario que lo sustenta.

El volumen que se presenta, como indica su título –*El cuento romántico español: estudio y antología*– consta de dos partes: la primera consiste en una sólida introducción al tema y expone más allá de los objetivos precisos de la publicación, una serie de problemáticas a tener en cuenta en la lectura de la segunda parte, es decir, de la antología en sí, extenso muestrario de relatos cuya publicación se extendería entre 1800 y 1850, y cuya nómina de autores cuenta con relevantes nombres del período como los de José Lacroix, José

¹ Arias, Martín y Martín Hadis, edición, investigación y notas de *Borges profesor. Curso de literatura inglesa en la Universidad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Emccé Ed., 2001, 156– 157.

María Blanco White, José Joaquín de Mora, Serafín Estébanez Calderón, Eugenio de Ochoa, José Zorrilla, Manuel Milá y Fontanals, José Amador de los Ríos, Juan Eugenio Hartzenbusch, y José Jiménez Serrano, entre muchos otros, además de la importante cantidad de anónimos.

Borja Rodríguez Gutiérrez explica al comienzo de su introducción, que el libro no se propone una historia del cuento romántico español, ya que esta empresa fue abordada en su obra precedente. En cambio, lo que se pretende en el volumen es realizar un recorrido histórico por las manifestaciones del cuento español de los últimos años del siglo XVIII y la primera mitad del XIX, en las cuales se pueden apreciar diferentes aspectos del movimiento romántico (patetismo, lacrimosidad, medievalismo, fantasía, humorismo, costumbrismo, realismo, etc.), relacionando dichos rasgos con los diversos momentos cronológicos en que se producen esos textos. Como antólogo, enuncia las dificultades de decidir por ciertas exclusiones, y expone su intención de sacar a la luz textos de difícil localización, relegando aquellos que podrían hallarse sin demasiado esfuerzo. Posteriormente, el estudio preliminar aborda de manera exhaustiva la problemática del cuento como género literario, partiendo de la utilización indistinta que Menéndez Pelayo hace de los términos cuento y novela (en el sentido italiano de *novella*), cuando se aboca al estudio de las narraciones breves en el capítulo IX de sus *Orígenes de la Novela*. Es interesante el desarrollo que se exhibe en cuanto a la relación de la categoría *cuento* y la transmisión oral. Se hace mención de las ideas de Rodríguez Lobo, que desligaba al cuento de su carácter literario para acercarlo a la noción actual de “chiste” y enunciar la responsabilidad de incluirlo en la conversación. El concepto de que el cuento se caracteriza, ante todo, por la transmisión oral aparecerá incluso hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX, como ocurre con Campillo, quien postula que una vez que la narración está escrita pasa a ser novela, más allá de su extensión. Esta insistencia en el carácter oral del cuento no tardó en producir en torno a él un significado negativo, ligado a lo extraliterario y poco culto. Con Valera puede notarse, en cambio, una diferenciación en el matiz valorativo del cuento, a partir de asociarlo con el tema fantástico, y disponer en cambio la identificación de la novela con el realismo. Lo más interesante que plantea este estudio prologal es que verdaderamente es imposible hallar una definición clara del género en la preceptiva y la historia literaria previas a 1800. El desacuerdo y las diferentes versiones en torno a lo que puede considerarse como dentro del género se extienden desde las reflexiones de Salinas y López Pinciano, pasando por Carvallo, Jiménez Patón, y Cascales, hasta las definiciones del Diccionario de Autoridades que denotan la falta de criterios fijos para la explicación de la narración breve. Esa confusión generalizada, según Rodríguez Gutiérrez, se mantiene incluso durante la primera mitad del siglo XIX. Sin embargo, Capmany, en 1777, había arriesgado por primera vez un reconocimiento teórico de la existencia del cuento escrito. A pesar de esto, la indefinición se mantendrá en los diccionarios de la época entre 1800 y 1850. Así, el antólogo concluye,

junto a Ezama Gil, que durante el siglo XIX no habrá una conciencia teórica sólida de la existencia de un género específico de narración breve y que terminará por imponerse la línea de la cuarta edición del *Diccionario de la Real Academia Española* (la primera del XIX), derivando al lector interesado en un círculo cerrado de definiciones que se desligan entre sí de la responsabilidad de lo certero, señalándose entre ellas sin precisiones, como ocurre en la red confusa de significados que construyen colectivamente las definiciones de *apólogo*, *conseja*, *fábula*, *historia* y *narración*.

Puede afirmarse junto con Rodríguez Gutiérrez, que entre 1800 y 1850, hay una ausencia de conciencia de género, lo que facilitó la profusión de muchos textos que se aproximaban a la novela corta y de otros que se ligaban a la idea más común de que el cuento debe tender a su conclusión. Ante esto, el investigador se plantea la duda sobre qué obras narrativas deben considerarse cuentos. Es en este sentido que el prólogo se interna en el problema que el cuento planteó a la teoría de los géneros, y alude no sólo a las ideas de Poe sino también a la *brevedad*, proyectada como índice ya por Anderson Imbert, aunque nada de lo que se señala llega a descartar la clara irresolución con respecto al problema de la narración breve.

Así, el estudio introductorio plantea el intento de construir un concepto instrumental del género *cuento*. Para ello se parte de dos hipótesis: la primera con relación a que los autores que cultivan la narración breve de 1800 a 1850 no se plantean aún las diferencias estructurales y genéricas entre cuento y novela; y la segunda en cuanto a que no hay, aún hoy, una definición de cuento que esté libre de inconvenientes y que concite unanimidad. Por esto, Rodríguez Gutiérrez enuncia sus criterios para generar el recorte de la presente antología, bajo la consideración de que el corpus potencial sería francamente inabordable. Y determina, en principio, su interés por obras en las que predomina la función narrativa, relatos escritos en una prosa dinámica y no estática (lo que distancia la decisión por sumar relatos más cercanos al artículo de costumbres o de viajes, donde la narración puede no avanzar). Por otra parte, define la necesidad de que los relatos no superen las quince mil palabras, límite que puede resultar arbitrario, pero que alude simplemente a que el relato no se prolongue más allá de lo *nuclear*.

Tras este rico análisis sobre la dificultad que plantea el género tanto al investigador como al responsable de la antología, la introducción presenta un sintético bosquejo histórico de los eventos políticos y sociales acaecidos entre 1800 y 1850, con el objeto de situar en los periodos segmentados a los autores más representativos de la actividad literaria de la época. Con gran poder de condensación, el apartado permite un rápido seguimiento de los creadores durante una etapa plagada de vicisitudes políticas. Este sentido se organiza desde el comienzo, ya que el repaso comienza con una acertada alusión a que el cuento aparece como un tipo muy característico de la prensa de la época, y que se constituye claramente como un subgénero de *refugio* contra la censura sufrida por otro tipo de textos.

Finalmente, el estudio culmina con la exposición de una serie de cuestiones sobre la delimitación y los elementos básicos del romanticismo español. Dado que es indiscutible el hecho literario fundamental de que los años comprendidos son aquellos de la aparición del Romanticismo, el prólogo señala la cuestión que ha iniciado esta reseña: la dificultad de definir al Romanticismo, ya que no se trata exclusivamente de un fenómeno literario, sino también de un cambio cultural que afecta a la literatura y a otras áreas del pensamiento y de la sociedad. Así se recoge la síntesis que Romero Tobar señaló con respecto a las tres corrientes principales ligadas a los estudios sobre el romanticismo español: en primer lugar, la hipótesis de Peers sobre un “renacimiento romántico” que intenta retornar al Siglo de Oro mientras a la vez produce una “rebelión” que rechaza toda regla y exige una literatura personal; en segundo lugar, la idea del Romanticismo español como enfrentamiento de dos tendencias, la liberal y la conservadora (opinión que podría rastrearse ya en Tubino y en Menéndez Pelayo); y, por último, la tesis de Sebold, que proyecta un movimiento romántico (antibarroco) originado en el XVIII, por la interacción entre la poética neoclásica y la filosofía de la Ilustración. Más allá de las conjeturas que puedan hacerse sobre estas alternativas, el estudio termina por señalar la importancia de las ideas Herder y de los Schlegel para la gestación del romanticismo español.

Sobre los límites cronológicos del movimiento, se indican múltiples opiniones, aunque nuevamente se llega a una conclusión abierta sobre los límites precisos del período. Por otra parte, es interesante lo que señala el autor del prólogo cuando vincula la obsesión por la fecha con aquellos postulados que creen en un único y auténtico romanticismo. De todos modos, lo que Rodríguez Gutiérrez sí puede afirmar es que, entre 1800 y 1850, la corriente dominante de la literatura española fue el Romanticismo, y que la antología que se presenta compromete al lector con un nuevo examen de los testimonios literarios, sin partir de una definición previa sobre los “románticos” españoles. Probablemente esta apertura hacia nuevas conclusiones legitime que incluso la propia antología incorpore relatos del siglo XVIII y se anime a ver en ellos rasgos propios del romanticismo.

Dada la generosa cantidad de cuentos con que cuenta la antología, no es posible dedicar aquí un comentario particularizado de los diversos relatos. Sin embargo, creo que puede proyectarse una idea clara sobre su interés a partir de señalamientos que deben realizarse sobre algunos de ellos, como ser el caso del anónimo “Hecho memorable publicado en la *Gaceta General de París* en enero de 1764” (publicado en el *Correo de Murcia* en 1794), donde se narra el hallazgo de la nota suicida que han dejado un dragón del regimiento de Belsunce y el Tambor Mayor del regimiento Maestre de Campo General de Dragones, que dan por toda explicación de su acto el disgusto de la escena universal, el cansancio por la representación de los papeles que les fueron asignados en la comedia del mundo, y la comprensión de la muerte como un

tránsito que revela la nada posterior a la existencia. El relato postula la melancolía de lo romántico de manera muy sintética e inquietante, dada la brevedad y su lógica de la sinrazón, melancolía que reaparecerá una y otra vez. en cuentos como “Los tesoros de la Alhambra” (1832), de Serafín Estébanez Calderón, cuyas circunstancias mágicas imprimen cierta potencia al enunciado del final, que podría considerarse como declaración sobre la propia nostalgia de lo romántico español: “Querido amigo, no he podido ser superior a mi desgracia”.

El clima fantástico, a veces resonando en el mundo mozárabe y, otras veces, bajo las sombras de lo gótico, se hace presente, por ejemplo, en “Las tres feas. Cuento Mozárabe”, de José Jiménez Serrano, y en “Luisa. Cuento fantástico”, de Eugenio de Ochoa. Lo interesante de estos cuentos es la proximidad que generan con el lector, la curiosidad que buscan proyectar y su lazo con la tradición, con la leyenda y la oralidad: el narrador del primero organiza esa escena (“...relatan los ancianos un cuento, que adornado a mi modo y con sabrosa moraleja darte quiero...”), y el segundo se inicia con un epígrafe también sugerente: “Como me lo contaron os lo cuento”.

No carece la antología de relatos que expresen cierto ingenio ligado a lo humorístico (“Historia de dos bofetones”, de Hartzenbusch, donde un mismo castigo provoca destinos excluyentes), o de cuentos que abunden en elementos típicamente románticos, funcionales a las expectativas que el movimiento había generado, como ocurre con el alma atormentada por la culpa en “¡¡¡Un adúltero!!!”, de José Amador de los Ríos, o el amor sometido a la imposibilidad, en cuentos como el de José Lacroix, “Historia trágica española. La Peña de los Enamorados”, o “Intrigas venecianas”, de José María Blanco White.

La curiosidad que gran parte del corpus plantea a nivel formal requiere un énfasis especial. Puede señalarse, en este sentido, “Fasque nefasque”, de Manuel Milá y Fontanals, no sólo porque se percibe como cuento a pesar de su forma tendiente a lo dramático, sino por aquel comentario del propio Menéndez Pelayo (en sus *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, V: Siglo XIX), que podría irradiar cierta reflexión general sobre toda esta etapa. Porque arriesgaba don Marcelino en la “semblanza literaria” que le dedicara, que si bien los estudios clásicos le dieron a Milá la base más sólida de su cultura, el romanticismo fue la pasión de sus años juveniles. Pasión peligrosa. sin embargo, tal como la describe Menéndez Pelayo, cuando revela que el *ensayo dramático* “Fasque nefasque” mostraba tal influencia de Byron que sólo así se explicaba el empeño que su autor puso, alguna vez, en querer destruirlo. Para don Marcelino el romanticismo de Milá, luego de esas ráfagas de pesimismo y agitación moral, se tornó esencialmente histórico, retrospectivo y arqueológico. Sin embargo, más allá del caso de Milá, lo interesante de la antología de Rodríguez Gutiérrez es que, justamente, el romanticismo de sus cuentos pareciera pertenecer a esa convulsionada etapa previa, y ya no a su reposo posterior.

Aquí conviene retomar brevemente a Borges y a su prometida metáfora con la cual antes mencionamos que describía sucintamente a lo romántico: “Yo diría, sin embargo, que el sentimiento romántico es un sentimiento agudo y patético del tiempo, unas horas de delectación amorosa, la idea de que todo pasa, un sentimiento más profundo de los otoños, de los crepúsculos de la tarde, del pasaje de nuestras propias vidas”. Podría decirse, en torno a esta especie de semántica del romanticismo, que el interés que representa el volumen *El cuento romántico español: estudio y antología* radica probablemente en el rescate de un importantísimo *corpus* textual, necesario para la continuidad de los estudios del cuento romántico español, y para la renovada exploración de ese género identificable pero complejo, sobre todo en la etapa evocada. Tal vez el aporte del libro de Rodríguez Gutiérrez abastezca con nuevas lecturas ese plano metafórico al que aludía Borges. Porque si parte de la caracterización del Romanticismo resiste todavía en un plano metafórico de definición intuitiva, quizá estos relatos colaboren con el desciframiento de una forma que *a priori* parece indescifrable. Por eso, una vez más, la antología en cuestión puede pensarse como un campo donde seguir revisando el alcance y la potencia de esa forma, de esa metáfora.

MARIANO SABA

UBA/CONICET

ROSES, JOAQUÍN. *Góngora: Soledades habitadas*. Málaga. Universidad (Colección Thema nº 52). 2007, 381 páginas.

Góngora: Soledades habitadas es el segundo libro de Joaquín Roses sobre las *Soledades*, luego de que, en 1994, publicara su tesis doctoral: *Una poética de la oscuridad: la recepción de las "Soledades" en el siglo XVII*. En aquella oportunidad, el análisis de varios documentos del siglo XVII le permitió recrear el entorno crítico que rodeó la aparición del poema gongorino. Con este nuevo volumen, el entorno se amplía y se completa. Desde su título, *Soledades habitadas* —sintagma que surge de las “*Soledades habitadas por Cernuda*”, el primer ensayo sobre tema literario publicado por José Lezama Lima—, Roses propone establecer un diálogo que ilustra, según sus palabras, “cómo el texto más enigmático de Góngora ha sido poblado por lectores, poetas y estudiosos de todo el mundo hasta convertirlo en una “soledad sonora”.

El libro reúne una serie de artículos escritos, en su mayor parte, con posterioridad a la mencionada tesis de doctorado. Está compuesto por quince capítulos agrupados

en tres grandes bloques y una breve sección final. Más allá de la propuesta diferente de cada bloque (reflexiones sobre el poema, revisión de otras voces de la polémica, proyección de Góngora en autores españoles e hispanoamericanos y, por último, la presencia de América en la obra gongorina), el volumen se articula en un todo coherente que gira en torno del mayor poema del poeta andaluz y que, desde allí, se irradia en las múltiples lecturas que generó a través de los tiempos.

En el primer apartado, bajo el título de “Confusas Soledades” se reúnen cinco artículos dedicados a diferentes aspectos del texto poético que ofrecen una perspectiva integral de análisis de la obra. En el primero de ellos, Roses destaca la relación existente entre la filosofía y la estructura y retórica del poema, centrándose, principalmente, en la teoría de los cuatro elementos. Luego de un interesante recorrido por los fundamentos filosóficos de esta teoría y de señalar el valor de la tetralogía como recurso estilístico, subraya la relación entre la construcción cuaternaria de las *Soledades* y el conjunto tetratómico, fundamentándola por medio del rastreo de construcciones similares en la producción poética coetánea. A partir de allí, se detiene en el análisis de los versos del poema en los que se combinan o predominan determinados elementos de la tetratomía, lo que le permite establecer un nuevo parámetro en función de la composición estructural y semántica del poema.

El segundo artículo contempla las descripciones temporales vinculadas al problema del género literario. Toma como punto de partida los diversos trabajos de Robert Jammes destinados a desenmascarar el “andamiaje narrativo” de las *Soledades* y, desde allí, analiza la *descriptio temporis*, ya que considera que las cronografías nutren de sustancia narrativa el poema, manteniendo la arquitectura novelesca y otorgándole, por lo tanto, una coherencia lógica a la fábula, sin desmedro del componente lírico.

A continuación retoma –una vez más– otro de los aportes de Robert Jammes: el de considerar al cabrero como una figura que evoca un tipo teatral, como es el del “noble disfrazado”. A partir de allí se propone comprobar si en el poema existen otros elementos que coincidan en el desarrollo histórico del género teatral y enumera algunos de los aspectos dramáticos presentes en las *Soledades*. De todos ellos, se destaca principalmente la relación que puede establecerse con la égloga. De este modo, se subraya el surgimiento del poema gongorino como conclusión del camino desarrollado por aquella forma poética.

En claro diálogo con este trabajo, el análisis del “métrico llanto” de la *Soledad Segunda* volverá a plantear la relación de la égloga con el poema. Lo interesante aquí es que, por medio de un estudio exhaustivo del discurso directo del peregrino, Roses ofrece una nueva lectura de los primeros versos de la “Dedicatoria”. Señala todos aquellos elementos que pueden funcionar como clave interpretativa de aquellos “pasos de un peregrino (...) perdidos unos, otros inspirados” con que se da inicio el poema. La interpretación no se cierra aquí ya que, a lo largo del libro, volveremos a encontrar en más de una oportunidad la referencia a este comienzo en función de nuevos e integradores análisis.

En el quinto trabajo, el investigador propone su aporte desde la crítica genética, trabajando a partir del concepto de "variante de autor". De este modo, compara la primitiva versión de las *Soledades* con la versión corregida por Góngora. A través del estudio de variantes léxicas, sintácticas y otras varias ligadas al perfeccionamiento del poema (en especial, aquellas que surgieron de la censura de sus amigos), esboza una lista de criterios de selección y transformación en la praxis poética del poeta cordobés.

Los cinco artículos ofrecen una nueva e interesante lectura de las *Soledades*, lectura que contempla, además, los caminos previos de la crítica por medio de los aportes de distintos investigadores que aparecen reseñados y comentados en minuciosas notas al pie. Entre todos ellos, se destaca la figura de Robert Jammes, cuyos trabajos suelen ser generadores de estas nuevas reflexiones de Joaquín Roses sobre el texto del poema gongorino.

El segundo apartado, "Voces de la polémica", si bien está compuesto también por cinco artículos, ofrece una estructura totalizadora de este aspecto de la recepción de las *Soledades*. El recorrido se abre con una pequeña nota en la que el investigador repasa las distintas interpretaciones que se le dio al título del poema y cuestiona a aquellos estudiosos del siglo XX que no supieron tener en cuenta las distintas voces que en el XVII opinaron sobre el particular. Lo sigue otro pequeño aporte, esta vez centrado en la problemática de la datación de los textos de la polémica. Por medio del cotejo de las posibilidades que ofrecen los manuscritos Gor e Iriarte, esboza una posible datación de los documentos, lo que le permite adelantar la fecha de la polémica epistolar y de la aparición de los poemas burlescos, así como también dejar abierta la posibilidad de una elaboración muy temprana del *Antídoto* de Juan de Jáuregui. La polémica sería anterior a enero de 1614 y el texto de Jáuregui, apenas posterior, confirmando la posición de Robert Jammes frente a la de Emilio Orozco.

El tercer artículo dialoga, en cierto sentido, con sus trabajos del primer apartado en los que se destacó, entre otras cuestiones, la problemática del género. En este caso, el investigador retoma el estudio de uno de los principales protagonistas de la polémica: don Francisco Fernández de Córdoba, abad de Rute y autor del *Examen del Antídoto*. Luego de hacer una semblanza de este defensor de las *Soledades*, destaca su novedoso aporte a un asunto central como es el del carácter lírico del poema, que aparece como hegemónico frente a los otros tipos genéricos, en función de su dilatada extensión y de los elementos de musicalidad que lo conforman.

Los dos trabajos que cierran el apartado "Voces de la polémica" amplían notablemente esta línea de los estudios gongorinos, a la que Joaquín Roses contribuye desde sus inicios como investigador. En un primer artículo, se centra en la problemática del ingenio y de la inspiración en la época de Góngora. Revisa los tratados de poética renacentistas y se detiene, principalmente, en el *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carvallo. Allí rastrea la evolución de un concepto literario como el de "ingenio" y su relación con las ideas platónicas de

“inspiración” o “furor”, para luego documentar en la obra de Góngora la aparición de estos términos. Pero el artículo se completa con la presentación de un desconocido trabajo sobre la inspiración: la *Apología a favor de don Luis de Góngora*, de Francisco Martínez de Portichuelo. Se trata de un manuscrito de 1627 que refleja la discusión erudita de dos lectores del poema y cuyas conclusiones establecen, por primera vez en la crítica gongorina, la relación entre “dictar” e “inspirar”. Martínez de Portichuelo, quien se refiere a Góngora como el “archipoeta español”, afirma la sinonimia existente entre ambos vocablos, a partir de una polémica iniciada con glosas escritas al margen de los primeros cuatro versos de la “Dedicatoria”.

El quinto trabajo del apartado es, precisamente, una selección de la *Apología a favor de don Luis de Góngora*, obra que, más allá de la relación que ofrece con el escritor, es un tratado que presenta, documenta y articula minuciosamente la teoría de la inspiración poética. De allí que, al acercarnos al volumen de Roses, nos encontremos con este nuevo documento de la polémica que el investigador pretende integrar en la cadena histórica de que forma parte. La selección que ofrece el capítulo es bastante completa ya que los fragmentos recortados se deben, mayoritariamente, a ejemplos de inspiración divina. La edición del manuscrito cuenta con un exhaustivo número de notas que amplían y enriquecen el texto de Martínez de Portichuelo.

“Las huellas de los pasos”, tercera parte de estas *Soledades habitadas*, está conformada por cuatro artículos que reflejan la proyección de Góngora en otros autores, desde el siglo XVII hasta el siglo XX. En el primer capítulo se detiene, en clara correspondencia con el trabajo que dio inicio al volumen, en las interrelaciones que pueden establecerse entre Calderón y Sor Juana, en torno a la utilización de la teoría de los cuatro elementos. En relación con esto, se centra en una loa de circunstancia de Sor Juana, la *Loa a los años del rey Carlos II*, que tiene como protagonista, precisamente, los elementos de la tetralogía. Un análisis minucioso de la loa le permite señalar la importancia de la utilización de la composición tetratómica que, aunada a otros esquemas cuatripartitos, le otorga un valor expresivo y simbólico al poema.

El volumen continúa con un proyecto de investigación que coteja la estética áurea y la modernista, tomando como ejemplo a Rubén Darío. Destaca, en especial, el concepto de doble viaje intelectual a partir de la figura del poeta nicaragüense: por un lado, hacia el futuro por la proyección y el desarrollo de sus logros en la poesía del siglo XX; pero por otro, hacia una revisión del pasado por medio de sus incursiones en la tradición literaria y la actualización que hace de sus propias lecturas. Para ello, intenta reponer la “biblioteca” de Darío, en el sentido del repertorio personal de lecturas que nutrió su escritura, rescatando, en especial, la figura de don Luis.

El tercer trabajo de este apartado se centra en un poeta atípico de la “Generación del 27”: Luis Cernuda. A partir de un trazado que une algunos momentos relevantes de la vida de ambos poetas, Roses construye la imagen

que el sevillano quería rescatar de Góngora. Sus reiteradas menciones a lo largo de sus escritos y, en especial, el análisis de *Góngora*, el texto con el que Cernuda le rinde homenaje al cordobés, le permiten establecer la relación que el poeta del 27 establece con el autor de las *Soledades*, convirtiendo formas, versos y palabras gongorinas en protagonistas de su propia escritura.

“Las huellas de los pasos” concluyen con un exhaustivo análisis, en orden cronológico, de las polémicas declaraciones de Jorge Luis Borges sobre Góngora. Roses revisa desde los primeros artículos, aparecidos en los diarios de Buenos Aires ya en 1921, hasta el “Prólogo” y los dos poemas que cierran esta relación literaria en *Los conjurados* de 1985, sin omitir a Mario Bonfanti, el paródico hispanista que “premedita una severa gauchización de las *Soledades* de Góngora”, en *Seis problemas para don Isidro Parodi*, la serie de cuentos que Borges escribió junto a Bioy Casares bajo el seudónimo de Bustos Domecq. La condena al ornato, a los neologismos, a la abundancia de metáforas y referencias mitológicas se irradia desde todos y cada uno de los aportes borgianos. Sin embargo, el investigador no duda en reconocer la inclinación constante y ambigua de Borges hacia don Luis, más allá de su obsesión por censurar las representaciones de su estilo, que se cierra en “Góngora”, el poema, a decir de Roses, donde “halló hospitalidad donde halló nido” el mayor de sus conjurados.

El volumen se completa con “Varia”, un anexo en el que repasa las referencias a América en la obra del poeta cordobés, que pueden ir desde la simple alusión al continente hasta la interpretación crítica de los procesos económicos y sociales que surgieron desde el descubrimiento y la conquista. Se centra, en especial, en el análisis de la “Égloga piscatoria en la muerte del Duque de Medina Sidonia”, una silva de 1615, en la que aparece el nombre de América como “Ara del Sol edades ciento”, así como también de los fragmentos de las *Soledades* que se refieren al Nuevo Mundo. El análisis del discurso del político serrano le permite subrayar la apreciación dual de Góngora sobre los descubrimientos y navegaciones: la condena y el asombro.

Hasta aquí, el recorrido por estas *Soledades habitadas* que problematizan y cuestionan múltiples aspectos de la creación gongorina: desde la caracterización genérica, abordada a partir de diferentes perspectivas, hasta la proyección de la obra de Góngora a lo largo de la historia literaria, junto con interesantes aportes que complementan el estudio de la siempre vigente polémica generada con la aparición, en 1613, de la primera de las *Soledades*.

Joaquín Roses actualiza, una vez más, este poema fundamental del poeta andaluz, enriqueciéndolo y resignificándolo por medio del análisis del juego inteligente de lecturas y escrituras que las *Soledades* siguen proyectando a través de los siglos.

PATRICIA FESTINI

ÍNDICE

ARTÍCULOS

- VANNA ANDREINI, El muchacho, el poeta y el huésped. Un acercamiento a *Tal còur di un frut* de Pier Paolo Pasolini 5
- LAURA CERRATO, Caos, orden y escritura en los sonetos de William Shakespeare 27
- SILVIA JURÓVIETZKY, La voz de lo amado (sobre *La rebelión del instante* de Diana Bellessi) 49
- JUAN JOSÉ LANZ, La poesía española bajo el franquismo: compromiso y denuncia 67
- BEGOÑA LÓPEZ BUENO, El enigmático soneto de Góngora “Restituye a tu mudo horror divino” 99
- DELFINA MUSCHIETTI, *Tarántula*: traducción y poesía en movimiento 129
- LAURA SCARANO, La poesía social revisitada: Blas de Otero y su poética de “ojos abiertos” 163

RESEÑAS

- BRIGITTE ADRIAENSEN, *La poética de la ironía en la obra tardía de Juan Goytisolo (1993-2000). Arabescos para entendidos*, Marcelo Topuzián 181
- DANIEL LINK, *Fantasmas. Imaginación y sociedad*, Juan José Mendoza 184

ANA MARÍA ZUBIETA (COORD.), <i>De memoria. Tramas literarias y políticas: el pasado en cuestión</i> , Martín Robbio	188
ALEJANDRO PARADA, <i>Los libros en la época del Salón Literario. El catálogo de la Librería Argentina de Marcos Sastre (1835)</i> , Nancy Blanco y Camila Rodríguez	190
JULIO PREMAT, <i>Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina</i> , Lucía De Leone	192
LAURA DOLFI (COORD.), <i>"Culteranismo" e teatro nella Spagna del Seicento</i> , Carmen Josefina Pagnotta	199
BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, <i>El cuento romántico español: estudio y antología</i> , Mariano Saba	207
JOAQUÍN ROSES, <i>Góngora: Soledades habitadas</i> , Patricia Festini	212

NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN EN *FILOLOGÍA*

Los trabajos deben ser presentados en cualquier versión de Word para Windows y enviados a filologia2005@filo.uba.ar y una copia impresa a la sede del Instituto.

Formato: Los artículos tendrán una extensión de entre 12 y 25 páginas escritas en times new roman, cuerpo 11, interlineado sencillo. Reducir al máximo la variedad de tipografía utilizada en el artículo (la revista no utiliza negritas).

Citas: Cortas (hasta 3 líneas): van en el texto entre comillas

Largas (más de 3 líneas): en párrafo aparte con sangría de 1.25 centímetros en el margen izquierdo. Cuerpo 10.

Notas: Colocar las notas al pie en cuerpo 9. Evitar en ellas las referencias bibliográficas.

Obras citadas: Incluir solo las obras que se han citado en el artículo bajo el subtítulo de BIBLIOGRAFÍA CITADA al final del trabajo

Utilizar el siguiente sistema:

En el texto:

Nombre del autor y entre paréntesis año y si corresponde dos puntos y número de página. Ej: Vitse (1991: 45)

En la lista final:

PROFETI, M. G., 1992. *La vil quimera de este monstruo cómico*, Kassel, Reichenbeger.

RUANO DE LA HAZA, J., 1983. "Hacia una nueva definición de la tragedia calderoniana", *Bulletin of the Comediantes*, XXXV, 165-80.

Otras normas:

a) los nombres de diarios y revistas van en cursiva

b) los subtítulos van en el margen izquierdo, en versales

La primera hoja del artículo deberá tener obligatoriamente:

Título (mayúsculas, cuerpo 12, centrado).

Nombre del autor (versales, cuerpo 10, alineado a la derecha)

Institución de pertenencia y dirección de correo electrónico (cuerpo 10, alineado derecha).

Resumen en español (cuerpo 10, justificado)

Palabras clave (cuerpo 10, justificado)

Abstract en inglés (cuerpo 10, justificado)

Key Words (cuerpo 10, justificado)

La letra en todos los casos Times New Roman