



El desnombrar en la poesía moderna

Algunos aspectos vinculados con la crisis del nombre en la literatura

Autor:

Cerrato de Juarroz, Laura

Tutor:

Garasa, Delfín Leicadio

1983

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras.

Grado



275
C417
J91

Tesis

1-7-23

EL DESNOMBRAR EN LA POESIA MODERNA

Algunos aspectos vinculados con la crisis del nombre en la
literatura

Tesis de Doctorado

por Laura Cerrato de Juarroz

Director de Tesis: Dr. Delfín Leocadio Garasa

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
1983

TESIS
DOC. 1-7-23

25-9-50

043.
C411
J91

EL DESNOMBRAR EN LA POESIA MODERNA

Algunos aspectos vinculados con la crisis del nombre en la
literatura

Tesis de Doctorado

por Laura Cerrato de Juarroz

Director de Tesis: Dr. Delfín Leocadio Garasa



Universidad de Buenos Aires

Facultad de Filosofía y Letras

1983

Defendida: 20/9/83

Eva Yruelero

INDICE

<u>Introducción</u>	1
I. La poesía del nombrar y la poesía del desnombrar ..	8
II. La poesía y el silencio	18
III. La experiencia de los límites de la expresión	27
IV. El desnombrar en la expresión tradicional	38
V. Algunos ejemplos de la literatura tradicional	49
VI. El desnombrar en la poesía moderna	65
VII. Algunos recursos estilísticos del desnombrar	80
- La contradicción	84
- La interrogación	89
- Las estructuras desnombradoras	99
VIII. Tres ejemplos actuales	130
- Roger Munier: <u>L'instant</u>	134
- António Ramos Rosa: <u>O incêndio dos aspectos</u>	147
- Octavio Paz: <u>Pasado en claro</u>	155
<u>Conclusiones</u>	162
NOTAS	167
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	176

INTRODUCCION

Le nom de chaque fleur,
si tu veux t'approcher d'elle,
la rejoindre et reconnaître, il faut
l'oublier.

...

Dé-nommer les choses,
les rejoindre en deçà du nom.

Roger Munier, L'instant.

Partiendo de la propuesta del poeta, el presente trabajo esbozará la hipótesis de que ese acto de desnombrar rebasaría los alcances de una metafórica ascesis espiritual a través de la palabra, de una manera figurada de apelar a la simplicidad de lo preverbal, para erigirse en parte constitutiva del ser del hombre. En este sentido, así como es parte constitutiva del esquema pensante del hombre el sumar o restar, el desnombrar formaría parte verdaderamente de un procedimiento que tendría su lugar entre las figuras del discurso, aunque la retórica no lo mencione específicamente.

Bajo esta luz, ciertas formas del lenguaje poético se nos aparecen trasuntando un denominador común que las diferencia de otros recursos estilísticos: en realidad, no nombran, sino desnombran. Desnombran el nombre, niegan al nombre su función definidora que consiste en subrayar la infinita diversidad y divisibilidad de las cosas, lo que hace posible distinguir partes en el todo, células en los tejidos, moléculas en la materia, átomos en las moléculas y así sucesivamente.

Utilizando las palabras de un adepto sufi, podríamos precisar mejor esta actitud de la mente humana frente al mundo:

"La humanidad (...) busca la diversidad cuando la realidad es

una sola. La ciencia, a pesar de su utilidad, enseña a más y más de nosotros la falsa verdad de que todo, sí, todo, es infinitamente divisible." (1)

Así lo señala Octavio Paz, y lo aplica directamente al lenguaje:

"La diversidad de lenguas rompe el vínculo entre sonido y sentido y atenta así contra la unidad y el espíritu". Y más adelante: "La historia de Babel fue la respuesta a la perplejidad que produce en todos los hombres la existencia de muchas lenguas: el Espíritu es uno y el mal es la dispersión, la alteridad." (2) Lo que Octavio Paz está aplicando aquí a la diversidad de lenguas, fundada en diferencias regionales, teniendo en cuenta que el hombre está condenado a la pluralidad, "consecuencia de una falta contra el espíritu" (3), también podríamos verlo en una misma lengua, en una misma palabra, que guardan en sí respectivamente miríadas de lenguas y significados, inaccesibles al hombre en su totalidad.

Claro que la poesía siempre supo -tal vez inconscientemente- que la realidad es una sola, aunque los hombres insistamos siempre en interpretar a la poesía como lo que más individualiza, distingue, hace diferente. Todos los recursos de la retórica fueron siempre vistos como maneras de determinar, precisar, especificar mejor un nombre. La comparación, la analogía, la metáfora parecen querer aclarar el sentido de algo. Los dientes, los blancos dientes, las perlas de tus dientes, las perlas de tu boca aspiraban a que esos dientes se volvieran cada vez más distintos de los demás.

Si en vez de un canto al árbol genérico nombramos la especie

a que pertenece, hemos aportado algo más a la especificación de los objetos. Subrayamos lo que los hace distintos y los separa de nosotros y creemos volverlos más originales. Eso sucedió cuando nuestros románticos hispanoamericanos sintieron la necesidad de cantar "las cañas, deliciosas. El naranjo / Y la piña y el plátano sonante, /.../ A la frondosa vid, al pino agreste..." (4).

Pero ¿es eso realmente así? Surge la sospecha de que nuestro afán de aclarar nos acostumbra a erigir la claridad en la única virtud estimable y nos esforzamos por extraerla de toda clase de imágenes poéticas. Así, nuestras interpretaciones vuelven claras las expresiones cuyo objeto no era aclarar nada. Creemos que cada modificador debe necesariamente aportar una mayor definición a los contornos del nombre. Nuestra constitución lógica repudia formas lingüísticas que busquen no una mayor definición, sino una mayor indefinición. Y, sin embargo, estas formas existen. Simulados, camuflados, infiltrados en lo que de exacto tiene todo lenguaje, existen, a pesar de todo, usos de éste que buscan ganar la indefinición, la confusión, y no lo contrario. Pero una indefinición, una confusión que, paradójicamente, acarrea una mayor riqueza de connotación a pesar de su renunciamento al ámbito de lo definido, de lo infinitamente divisible.

Es lo que hemos llamado desnombrar, porque implica recorrer el camino inverso al indicado por el nombrar. Implica la pérdida de lo que distingue, de lo que es propio de cada objeto -el nombre- en aras de algo que ni el poeta conoce del todo, de una apertura hacia algo inverso a la especificidad del nombre.

Si tenemos en cuenta la experiencia de creadores y perres relacionada con el abismo que separa a la palabra de lo

se supone que denomina, podemos rastrear el efecto de esta experiencia sobre las diversas formas de entender el lenguaje metafórico o poético.

Así, mientras que Platón (5) consideraba al lenguaje como una degradación en segunda instancia de la idea, al estar más alejado de ésta, vemos que la posición de Plotino es inversa.

"Sin embargo, las artes no deben ser menospreciadas con el argumento de que ellas crean por imitación de los objetos naturales; (...) son receptáculos de belleza y la añaden allí donde la naturaleza carece de ella." (6)

Nietzsche, en cambio, ponía en duda la existencia de una verdad anterior al lenguaje y que le da origen:

"¿Cómo podríamos decir, si en la génesis del lenguaje fuese la verdad el punto de partida, si la certeza fuese el criterio decisivo en la designación de todas las cosas, cómo podríamos decir: la piedra es dura, como si supiésemos lo que significa la palabra 'dureza' (...) La comparación de los idiomas nos demuestra que en la construcción de las palabras únicamente se ha pensado en la verdad, nunca se ha tratado de llegar a una expresión adecuada, pues de lo contrario, no habría tantos idiomas. La "cosa en sí" (que sería la pura verdad sin consecuencias) es, por otra parte, irreductible a la imagen lingüística y completamente baldía" (7).

Nietzsche arriesga luego que todas las actividades concernientes al hombre son metafóricas: pasamos de la impresión sensorial a una imagen, de una imagen a un sonido. "Y siempre este salto de un orden de cosas a otro completamente nuevo" (8).

¿Cómo hallar algún punto de referencia fijo o estable en e-

sa infinita traslación de metáfora en metáfora, cuando el punto de partida, si existe, es inaccesible? Este tipo de limitación, de barrera infranqueable, que parece ser constitutiva del lenguaje, desde cualquier punto de vista que se lo encare, ha traído como consecuencia innumerables formas poéticas de intentar acceder a lo inaccesible.

Hay lenguajes poéticos que intensifican la profusión metafórica, como intentos de nuevos saltos a cosas diferentes, pues en la variedad de accesos puede encontrarse el punto clave. Pero muchas de estas formas transposicionales suelen encubrir en latencia un anhelo de recorrer el camino inverso, desandando la metáfora hacia su origen. Esto no implica necesariamente la búsqueda de un lenguaje apenas articulado, limitado a sus mínimos exponentes, aunque esta experiencia también se haya intentado, como sería el caso de la poesía concreta. Más bien se trataría de transitar metafóricamente el camino de la desmetaforización, sin renunciar a la metáfora, proceso poco precisado hasta ahora en la teoría literaria, que hemos señalado provisoriamente como desnombrar.

Señalamos que no es fácilmente discernible, entre otros factores, porque se vale de recursos muy variados y porque no siempre el creador es consciente de que lo utiliza. La conciencia del hombre está requerida simultánea y contradictoriamente por su fe en lo múltiple individuuable y su secreta intuición de una unidad originaria. Por ello, puede coincidir en el mismo poeta el lenguaje que nombra y el lenguaje que des nombra.

A partir de un estudio del análisis que hacen algunos autores acerca de las imposibilidades expresivas y la tentac

significa el silencio, podemos considerar, en lo que toca a Occidente, como signo característico, una voluntad de emplear el lenguaje de alguna manera que trascienda su imperfección, siguiendo tal vez el ejemplo dado por los místicos y filósofos, probablemente entre los casos más antiguos del empleo consciente de la función desnombradora del lenguaje.

A continuación pasaremos a considerar los distintos factores que, convergentes en un lenguaje poético de ruptura, como lo es el del siglo XX, pudieron haber conservado y tal vez intensificado el proceso de desnombrar.

Finalmente, a través del análisis de la obra de algunos poetas modernos, se intentará una propuesta de clasificación de los recursos estilísticos más frecuentes de los que se vale el desnombrar.

En síntesis, este trabajo se propone detectar a lo largo de períodos y tendencias poéticas significativos, actitudes que impliquen esa posición ante el valor del nombre, que hayan considerado la necesidad específica de cuestionar en forma más o menos consciente la función denotadora (o denominadora) del nombre y de aventurarse en usos del nombre que se aparten precisamente de esa función y tiendan a despojarlo de la carga convencional que desvitaliza lo que de metáfora tuvo en su origen.

Al mismo tiempo será necesario pasar revista a los principales recursos estilísticos que puedan albergar esa posibilidad desnombradora, tal como ellos se dan en la poesía moderna, i.e. aquella que parte de las propuestas renovadoras de Mallarmé y Rimbaud.

El reconocimiento de que el lenguaje poético puede llegar a rebasar las distinciones convencionales entre prosa y poes

nos ha llevado en algunos casos a apoyarnos en textos que si bien no pueden considerarse estrictamente poesía, poseen el equivalente de lo que Jaspers exigía de la filosofía como expresión de situaciones límite . Es decir, el intento de expresión de situaciones límite a través de la vivencia del lenguaje, a su vez como situación límite.

CAPITULO I

LA POESIA DEL NOMBRAR Y LA POESIA DEL DESNOMBRAR

¿Por qué la necesidad de nombrar? El hombre, que no se conoce y descubre el mundo, se busca en las cosas. La creación es dar nombre. El mundo que nos rodea necesita nombres para que el hombre se pueda diferenciar de él.

Pero el hombre mantiene secreto el nombre de la divinidad. Tal vez porque el hombre aspira a no diferenciarse de ella.

El nombre está vinculado a la creación, es decir, a la división de una unidad primigenia. El hombre que aspira a la religación, a recuperar la unidad perdida, desconoce la diferenciación que imponen los nombres. Recordemos al respecto la parábola de Rumi. En el Mathnavi⁽¹⁾ se cuenta que un día, un hombre fue a golpear a la puerta de su amigo. "¿Quién eres?" le pregunta éste. El hombre responde: "Soy yo". "Véte, no te conozco". Después de un año de ausencia, consumido de amor y de aflicción, el pobre hombre vuelve a golpear a la puerta. "¿Quién eres?" le pregunta una vez más el amigo. Y esta vez él responde: "Soy tú". "Pasa, entonces", le dice el amigo, "puesto que eres yo: aquí no hay lugar para dos yo". También Kazantzakis apela a esta historia, que pone en boca de Francisco de Asís, pero, más explícitamente, el amigo se ha convertido en Dios.

La poesía que nombra es la poesía inocente que no ha experimentado aún la sensación de carencia, de separación, de división. Se reconoce, por oposición, en todo. Nombra todo, como si nombrando creara de nuevo cada objeto. Es la magia primitiva de la palabra, así como hubo una magia primitiva de la imagen visual e

pinturas rupestres. Es probable que en un principio las funciones de poeta y nombrador, en la comunidad, se experimentaran como indistintas y el nombre, vocativo, tuviera el mismo poder de atracción y propiciación que la imagen pintada por el cazador. Así parecen sugerirlo cuantiosos ejemplos contemporáneos tomados de pueblos que sobreviven en condiciones semejantes a las de las primeras edades del hombre. Un canto Damas del pueblo africano del mismo nombre, que suele proferir el "señor del alimento", para que su tribu no carezca de él, parece aproximarse notablemente a aquellas características:

Héme aquí, soy yo, el señor del alimento.

¡Yo he velado sobre vosotros!

¡Que venga el gemsbok!

¡Que venga el springbok!

¡Que venga el buey salvaje!

¡Que el antílope caiga y muera!

¡Que el puercoespín caiga y muera!

¡Que el tejón caiga y muera!

¡Busquemos la miel!

¡Encontremos cebollas silvestres!

¡Que el avestruz se aproxime!

¡Que las palomas salvajes caigan y mueran!

¡Que el antílope venga hacia nosotros! (2)

Es significativo en esta poesía (abundan ejemplos también en la poesía esquimal e indígena hispanoamericana) el contraste entre el tono obsesivamente repetitivo, de conjuro mágico.

zado por la anáfora ("que venga") y otras repeticiones ("c

y mueran"), con la aparente variedad que la diversidad de nombres presta al conjunto. Como si solamente la insistencia en el nombre y el nombrar pudieran hacer tangible una realidad inexistente fuera de ello. La estructura misma, anafórica y enumerativa, exponiendo variaciones sobre un mismo tema, ofrece como único elemento cambiante el nombre del animal o del alimento. Para el "señor del alimento" es de fundamental importancia precisar el nombre (y, por ende, la naturaleza y características) del objeto para diferenciarlo de otros y que cobre así mayor materialidad.

Del mismo modo, la pintura funeraria egipcia violentaba las normas de la perspectiva y se aproximaba a los principios de la geometría descriptiva o enumerativa (3). Se obtenía así la acentuación de ciertos elementos cuya supervivencia se perseguía. Por ejemplo, el recipiente no ocultaba ya los alimentos por él contenidos, ya que esto hubiera entorpecido su materialización en la existencia de ultratumba del difunto para quien se pintaba. Para asegurar su futura existencia era indispensable adjudicar a cada objeto pintado su individuación total, abstrayéndolo de la acción relativizadora del punto de vista que, en estas pinturas, se aleja hasta el infinito.

Con respecto al canto africano, señala Bowra: "Esta concentración en una sola cosa por vez (...) no es más que un esfuerzo manifiesto para hacer resaltar un punto en particular y excluir (el subrayado es nuestro) todo lo que no esté en relación con él. (4) Es decir, el nombre es utilizado con intención pragmática, como lo más distintivo y excluyente dentro del universo del cazador. Puede incluso llegar a evitar la confusión entre los animales que le está permitido cazar y el totem. No existe aquí una

conciencia de la unidad y la interrelación de cada ser con todo, sino una manifiesta voluntad de deslindar, trazar límites, como en una incipiente búsqueda de identidad - aplicable a uno y a lo que lo rodea.

En cambio, es igualmente significativo que, cuando en los citados ritos funerarios del antiguo Egipto, se aspira no ya a perpetuar las posesiones materiales del difunto, sino a asegurarle a él mismo la inmortalidad, se prescinde de su nombre y, por lo tanto, de su individualidad. Al difunto se lo llama a veces Osiris, a quien se pretende asimilarlo, para que, como el dios, pueda renacer: "Oh Atón, éste que aquí está es ese hijo tuyo, Osiris, a quien tú has hecho resucitar y seguir viviendo". Otras veces se sustituye su nombre por el de Atón. Así se lee en la inscripción funeraria 213, hallada en la pirámide del rey Unis, en Sakkarah:

"Oh rey Unis, tú no has partido muerto, tú has partido vivo. Pues estás sentado en el trono de Osiris, con tu cetro en la mano, para que puedas gobernar a los vivos y con la empuñadura de tu vara en la mano, para que puedas gobernar a aquéllos del lugar secreto. Tu brazo es Atón, tu vientre es Atón, tu espalda es Atón, tu dorso es Atón y tu rostro es Anubis. (El difunto es aquí el dios de los muertos, Anubis, representado con cabeza de chacal y cuerpo humano. Por lo tanto, las partes del cuerpo, exceptuando la cabeza, se igualan al dios Atón, figurado bajo forma humana). Las regiones de Horus te sirven y las regiones de Seth te sirven". (i.e. Alto y Bajo Egipto).(5)

De estos y similares ejemplos podemos deducir que cuando el hombre se ve como ser completo y perteneciente a una totalidad

se desprende de sus caracteres individualizadores, de su identidad, y se asimila al dios. Su nombre desaparece totalmente o se acopla, como en El libro de los muertos, al de Osiris. Y así leemos acerca de los hechos de Osiris Nu, Osiris Sutimes, Osiris Auf-anj, etc. Pero cuando el hombre se preocupa por su cuerpo, por lo que lo separa y distingue de la totalidad, recurre a la enumeración precisa, descriptiva, de catálogo, tal como se ve en El libro de los muertos egipcio:

"Tendré mi ser, poseeré mi ser; viviré, viviré; germinaré, germinaré, germinaré; caminaré en paz; no me pudriré; no perecerán mis intestinos; no sufriré mal; mi ojo no soportará menoscabo; no se borrará la forma de mi rostro; no se ensordecerá mi oreja; mi cabeza no se desprenderá de mi cuello; no me arrebatarán la lengua; no se caerá mi cabello; no rasurarán mis cejas; ni se me acarreará ningún daño lamentable. Se corroborará mi cuerpo y no se arruinará ni se destruirá en esta tierra." (6)

Volvemos a observar aquí, como en el canto africano, una necesaria alianza entre la profusión nombradora y la forma enumerativa. Más adelante veremos si no es posible encontrar "enumeraciones desnombradoras."

En contraste con la poesía que nombra, en cambio, la poesía que des nombra es la de después de la caída, consciente de la caída y del exilio. Sabe que hay otro mundo además de ése que nos rodea y se puede nombrar - al menos, espera que así sea. Pero sabe también que es un mundo que está más allá del nombre, porque el nombre distingue y ese mundo es la proyección de la nostalgia de la raza humana por la unidad perdida.

Pero no es un mundo aparte, como parecen indicar las palabras más allá del nombre. Es un mundo que está en el otro. Donde hay árbol, agua, día, noche, también hay no-árbol, no-agua, no-día, no-noche. Tampoco es simplemente un reverso o una negación. Es la unidad que subyace a todo lo dividido. "La incurable unidad que padece lo otro", apunta Roberto Juarroz, invirtiendo el decir de Antonio Machado.

Así como la unidad, o su nostalgia, -que ya es, en cierto modo, la experiencia de la unidad- subyace a la otredad, la alimenta y es alimentada por ella, la poesía que des nombra subyace, es alimentada y alimenta a la que nombra.

La poesía que des nombra no es un código diferente, separado de la que nombra. Existe desde que el poeta nombra por primera vez -no es ni anterior ni posterior. Su simultaneidad aflora evidente en diferentes etapas del hombre histórico. Otras, prefiere retroceder, tal vez atemorizada de las fronteras que podría cruzar. Pero existe desde siempre. Sin embargo, hay momentos, como el actual, en que se hace más acuciante.

Podríamos citar innumerables ejemplos de ese coexistir de lo que nombra y lo que des nombra. Tomemos algunos al azar. Cuando el bardo anglosajón nos habla del mar como el camino de las velas, hay una voluntad de nombrar, definir, limitar algo que lo sobrepasa y que aún no tiene nombre en su poesía, el mar. Está la palabra camino, que él conoce, y de las velas, que limita y distingue un tipo especial de camino. Vamos de un grado de especificidad a otro mayor. Puede considerarse el mecanismo típico de la poesía anglosajona: yuxtaponer mayor precisión a algo de por sí preciso.

Pero cuando el bardo nos dice casco del aire, aludiendo a la niebla, el esquema generador de palabras se rompe. No sólo porque la relación casco-aire es mucho más abstracta (o fantástica) que la de camino-vela, o porque hay una evidente analogía entre el mar y el camino, que ya no lo es tanto entre la niebla y un casco, sino porque se procede de un término más concreto, definido y diferenciado (casco) a uno mucho más amplio, general e inaprehensible (aire)*. El nombre aire está disminuyendo el potencial significativo y definidor de casco. La yuxtaposición se invierte: de mayor a menor precisión.

Lo mismo sucede con una de las formas poéticas para designar la oscuridad: casco de la noche.

No existe en estos ejemplos ninguna analogía directa como en el caso del camino de las velas. El camino es para andar y las velas andan por él. Esto es coherente. Pero el casco es para proteger la cabeza. ¿De qué puede el casco proteger al aire o la noche? El segundo término, que debería ser coherente con el primero, y la semántica de esta relación, se pierde, se desdibuja y, así, des nombra al primero. Las implicancias y connotaciones son muy vastas, pero se ha sacrificado la precisión, lo que distingue. No se sabe muy bien qué es la niebla o la oscuridad cuando son des nombradas de esta manera, aunque tal vez se "sepa" más de algo oscuro e indeterminado que no es sólo la niebla o la oscuridad.

*No importa que el orden de los vocablos sea el inverso en el original, pues, el sustantivo base -"casco"- es siempre, tanto en anglosajón como en inglés, el que predomina y convierte al otro en su modificador.

Porque el nombre designa lo finito de las cosas, pero ¿cómo designar lo infinito de las cosas?

No todo lo que des nombra en la poesía anglosajona procede por una yuxtaposición de menor precisión a un nombre más preciso. Cuando el poeta nombra a la sangre, diciendo el sudor de las espadas, no hace cuestión de grados de precisión. Sudor, espadas: dos nombres bien concretos. Pero el sudor es propio del hombre o de otros seres animados y las espadas son objetos inanimados. Aquí se juega con el efecto de la sorpresa, de lo imprevisto, que acarrea la despersonalización del término sudor. ¿Acaso nos aclara mejor la procedencia de esa sangre, insinuada ya por el nombre sudor? De haber sido ésa la intención del poeta, nos habría dicho el sudor de los valientes, de las heridas, de los moribundos. Pero el sudor de las espadas implica una traslación al mundo de lo inerte de una función de lo vivo - cosifica al sudor, le rehusa su verdadero origen - des nombra la sangre como algo no biológico, en vez de vivificar su sentido específico. Y al hacerlo así también proyecta ilimitadamente las connotaciones de este no-nombre.

Cabría preguntarse ¿por qué actualmente la necesidad de des nombrar? Creemos que junto a la experiencia de una unidad sobrecogedora en la que se alimenta nuestra radical otredad, se da una forma de escepticismo (o cansancio) de lo que nombra. Como dijéramos antes, cada nombre implica el no-nombre, pero la búsqueda de éste a través del des nombrar es más evidente en aquellas épocas en que una sensación de todo-dicho o de degradación de la palabra mueven al poeta a buscar una forma de nombrar de otra manera.

Así lo entendió también Leo Spitzer (7), cuando, refiriéndolo-

se a Rabelais y al Morgante Maggiore de Pulci, observa que Rabelais, por ejemplo, "forjará familias de palabras (o familias de monstruos de palabras)" para "lograr en grado superlativo efectos de terror, en tal forma, que de lo corriente y conocido surge el espectro de lo desconocido". En el caso de Pulci, éste juega con el valor fónico y grotesco, producto de la fantasía popular. Spitzer explica este apartamiento de los valores convencionales de las palabras, la autonomía que la palabra adquiere ante la realidad, por el desgaste o debilitamiento de la fe en la realidad de los universales. "El mundo lingüístico a que da cabida Pulci en su obra artística, todavía no era utilizable por Turoldo, como tampoco por Dante... La aparición de este mundo intermedio está condicionada por la fe en la realidad de las palabras, creencia que habría sido condenada por los "realistas" de la Edad Media. La creencia en vicerrealidades, tales como las palabras, es posible únicamente en épocas cuya fe en los "universalia realia", en la realidad de los universales, se ha debilitado." (8)

A su vez, esa fe en la autonomía de la palabra, entraña un escepticismo con respecto de la palabra en tanto nombradora de una realidad absoluta o universal. El lazo palabra-realidad pierde su carácter unívoco, cuando no desaparece por completo.

Ese escepticismo ante las palabras es actualmente una de las claves del universo de Beckett.

"Mirando una olla, por ejemplo, o pensando en una olla, una de las ollas del señor Knott, en una de las ollas del señor Knott, en vano Watt decía Olla, olla. Bien, quizá no en vano, pero casi. Porque no era una olla; cuanto más miraba y más reflexionaba, más seguro estaba de eso, de que no era una olla.

Se parecía a una olla, era casi una olla, pero no era una olla de la que se pudiera decir Olla, olla, y sentirse consolado." (9)

Watt no halla consuelo en nombrar olla a la olla. Porque la olla nombre no es idéntica y una con la olla objeto. O dicho en términos de Wittgenstein: "Lo que puede ser mostrado no puede ser dicho." (10) Algo ha sucedido en el paso de una a otra olla. Tal vez sólo uno mismo sea idéntico a uno mismo y ningún nombre pueda reflejar esa identidad. Esa diferencia, mínima si se quiere, entre nombre y cosa hace que Watt no pueda sentirse consolado.

Pero, por otra parte, tal vez no se trate de lo que le falta al nombre olla, sino de lo que le sobra, confrontado con el objeto olla. El nombre ha nombrado muchas ollas y es siempre el mismo, utilizado una y otra vez para objetos en buena medida distintos entre sí. Algo ha tomado de cada uno de esos objetos que nombró. Tal vez al nombre olla le sobren ollas para nombrar simplemente esa olla. Tal vez un exceso de significado borre el significado.

Entonces, desnombrar la olla, en vez de nombrarla, equivaldría a restituirle su significado prístino. Y tal vez éste sea el único consuelo posible.

CAPITULO II

LA POESIA Y EL SILENCIO

Una de las características que se ven surgir en la literatura moderna con delineaciones cada vez más precisas está referida a la relación entre la poesía y el silencio tomados como experiencias límite. Ya el caso de Rimbaud nos obliga a plantearnos hasta qué punto puede el creador transponer, a través del lenguaje, las fronteras que separan "lo real de lo más real" (1). También la obra de Samuel Beckett proyecta la posibilidad de expresión a su menor exponente (Cf. Poems in English, Play y Lessness), luego de lo cual parecería estar el silencio. Esto podría vincularse con las referencias de Maurice Blanchot al "poder de expresarse por intermitencias" o "darle la palabra a la intermitencia" (2). Potenciar la palabra por la ausencia de palabra era, por otra parte; una preocupación muy presente en Claudel: "No busquéis mi poesía en estas letras que están puestas como clavos sobre el papel, sino en el silencio que las rodea".

Numerosos poetas han luchado conscientemente contra una limitación del lenguaje para arrancar a la existencia sus verdades más recónditas y necesarias. No es otra la razón que impulsó a creadores como Lautréamont, Rimbaud o Mallarmé a acceder a un discurso poético que, prescindiendo de la retórica y sintaxis tradicionales, subrayara su carácter fluido, provisorio, incantatorio, haciendo de ese lenguaje, más que una experiencia de comunicación, una experiencia iniciática. La extrema concentración de un Rilke y el desborde verbal de un Dylan Thomas son igualmente formas de violentar un lenguaje para poder acceder a otra realidad que no

es la que refleja la palabra cotidiana, más llamada realista.

"Lo visible es sólo un ejemplo de lo real". Esta percepción interior de Paul Klee, que parecería referirse particularmente a la pintura, es extensible a todas las búsquedas. La poesía intenta ser una forma de trasponer esas barreras de lo visible que acosan y encierran la verdadera visión del hombre. Su historia, desde fines del siglo XIX, si no desde antes, es un largo muestrario de los recursos que los poetas emplearon para penetrar esa barrera, para negar la inmanencia de la palabra. Algunos, siguiendo la huella de ciertos místicos del pasado, prefirieron, en última instancia, callar. Son los casos ya nombrados de Rimbaud y, en menor grado, de Beckett. Si la experiencia que la poesía intenta transmitir es inefable, irreductible, intransferible, la única respuesta coherente sería el silencio. El surrealismo, en cambio, retomó aquel "desarreglo de los sentidos" propuesto por Rimbaud e, intensificándolo con todos los medios a su alcance, quiso llegar a la experiencia extrema del lenguaje a través de un verdadero "festín de las palabras", capaz de crear su propia magia, su propia realidad, independientemente de una realidad exterior objetiva: nuevamente se filtraba la idea de que la poesía es una experiencia de iniciación en que no corresponde explicar, sino mostrar, "dar a ver", como quería Eluard y como lo intentan, despejando la visión, todos los ritos de iniciación religiosa.

Según Wallace Fowlie (3), para Rimbaud las palabras eran mitos "más reales que los objetos o las ideas que representan. Las palabras son entonces la realidad y no las cosas que describen. Crear un poema equivale por lo tanto a reordenar las palabras, a acomodarlas en nuevas y desacostumbradas yuxtaposiciones de mo-

do que muestren diferentes aspectos y colores de sus mitos. Rimbaud, los surrealistas y los poetas modernos no tratarán en sus poemas de explicar la experiencia. Todo lo que ellos quieren hacer es mostrar una visión caleidoscópica de la vida, un nuevo ordenamiento de signos, una inesperada serie de configuraciones que pueden arrojar nuevas luces y sombras sobre la vida, pero que no ayudan a descifrarla."

A partir de estos hitos, casi todas las vanguardias han recurrido hasta el agotamiento, y no siempre con éxito, a esta magia del lenguaje, donde lo fundamental es, según Mallarmé, "dar un sentido más puro al lenguaje de la tribu", nombrar de otra manera lo que el uso habría desgastado, aventurar otras combinaciones que las dictadas por la rutina.

La riqueza y originalidad de un poeta dependió entonces de las "otras maneras" con que nombraba al mundo, admitiéndose implícitamente que el nombrar en sí ya no era suficiente. La imagen poética alcanzaría una sensualidad rutilante que desbordaría el campo de lo intrínsecamente poético, para adentrarse en la narrativa, desde los primeros intentos surrealistas, pasando por la obra de Boris Vian o Faulkner, hasta la más reciente novelística latinoamericana. Pero, paralelamente a este enriquecimiento febril del nombre, que surge de la visión recóndita del creador, de su capacidad para reunir lo distante, aproximarse a lo inefable, restituyendo al lenguaje su cualidad mágica primigenia, la que tuvo en boca de los antiguos sacerdotes, videntes y místicos, comienza a perfilarse un proceso inverso.

Es con respecto a esto que, en los últimos años nos han llamado la atención ciertos indicios que parecerían sugerir que las

alternativas de la poesía no son exclusivamente perderse en la abundancia verbal, la imitación de la prosa, o el silencio. Dicho de otro modo, la poesía que comenzó siendo nombrar y pasó a ser "nombrar de otra manera", descartadas estas dos posibilidades, no tiene necesariamente que elegir el silencio. Habría una poesía del nombrar, una poesía del nombrar de otra manera y otra del silencio. Algunos poetas desilusionados de las posibilidades que ofrecen las distintas formas del nombrar, parecen propugnar el no-nombrar, es decir, el silencio, al llegar a ciertos estadios de la experiencia interior.

Es innegable la existencia del silencio como tentadora alternativa para el creador que cree haber dicho todo lo decible y agotado así sus posibilidades de originalidad. En relación con este fenómeno, es interesante recordar el planteo de Roman Jakobson en "Two aspects of language and two types of linguistic disturbances" (4). Jakobson distingue dos formas básicas de afasia:

1. Cuando la mayor incapacidad consiste en la selección o sustitución, junto con una relativa estabilidad de los mecanismos de combinación y contextura.
2. Cuando la mayor incapacidad reside en la combinación y la contextura, con una relativa retención de los mecanismos de selección y sustitución.

Así, un paciente de tipo 1 depende enormemente del contexto para proferir frases o palabras. No puede, por ejemplo, decir "Llueve" si no está realmente lloviendo. O si se le pide decir "No", contesta: "No, no puedo decir No". En estos casos, los sujetos gramaticales tienden a hacerse vagos ("la cosa") elípticos o inexistentes. Persisten las palabras que se refieren al contex-

to (adverbios, pronombres). Los objetos se definen no en términos genéricos sino en función de sus variantes contextuales específicas (cuchillo de pan, cuçhillo y tenedor, en lugar de cuchillo). Una mayor especificidad atenta aquí contra la esencialidad del nombre.

El otro tipo de afasia, por el contrario, se revela incapaz de combinar las unidades en un grado mayor de complejidad. Desaparecen los nexos y persisten los sujetos que pueden configurar toda una oración. La sintaxis se vuelve caótica y el paciente tiende a cometer errores "metafóricos" (spyglass en lugar de micro - scope, fire por gaslight).

Según este enfoque, es importante destacar que cierta tendencia hacia la afasia, en sus dos modalidades señaladas por Jakobson, son parte constitutiva de muchas formas de la literatura moderna, tal como lo hace notar David Lodge en su penetrante comentario del artículo de Jakobson:

"Esta evidencia proveniente del estudio clínico de la afasia no es meramente fascinante por sí misma y un persuasivo sustento de la teoría general del lenguaje de Jakobson; yo creo que es, además, de importancia directa para el estudio de la literatura moderna y su tan mentada 'obscuridad'. Si mucha de la literatura moderna es de comprensión excepcionalmente difícil, esto sólo puede deberse a una dislocación o distorsión del eje selector o combinatorio del lenguaje. Y de algunos escritos modernos, como la obra de Gertrude Stein y Samuel Beckett, no es exagerado decir que aspiran a la condición de afasia." (5)

Es decir, existe, al menos en forma latente, en la expresión literaria moderna especialmente, una tendencia a la afasia que

es una forma atenuada del silencio. Como si la conjunción de los extremos -afasia clínica y afasia poética- fueran, en sus respectivos estadios, dos formas de testimoniar acerca de la conciencia del hombre (paradójicamente, a veces inconsciente) de sus propios límites y, al mismo tiempo, de la humana tentación de renunciar, por impotencia o incapacidad, a aquello que lo distingue de otras criaturas vivientes: el habla.

Aunque, tal como Jakobson apunta, hay una diferencia entre ambas formas de afasia y es que la poética "presenta transferencia deliberada de significado". Podríamos suponer, entonces, que en esta búsqueda imperfecta del silencio que se da a través de la afasia poética moderna, se concentra la más extrema noción de poeticidad, ya que es una búsqueda del silencio que "presenta transferencia deliberada de significado". Esta poeticidad que quiere callar comunicando plantea entonces al creador el problema de los límites de la expresión. Cabría preguntarse acerca de la factibilidad de una cuarta alternativa: cómo, manteniéndose dentro del juego del lenguaje, trascenderlo - cómo reconocer la irreductibilidad, la intransferibilidad de lo que la poesía pretende decir, sin renunciar a la poesía y recuperando al mismo tiempo las virtualidades del silencio.

Teniendo en cuenta esta nueva disyuntiva que se le presenta al decir poético, es cuando surgen algunos planteos que, con modalidades diversas y desligados entre sí, parecerían, sin embargo, poder resumirse en este común denominador: desnombrar.

No se trata tampoco de una innovación absoluta. La seducción del desnombrar ha rondado mucha buena poesía, especialmente cuando el creador debía enfrentarse con los interrogantes metafísicos

más osados. Muchos recursos de la poesía de imagen, que busca nombrar de otra manera, son, en realidad, el refugio de un acto de desnombrar que ha reconocido la insuficiencia de los distintos grados del nombrar.

Repetir con Vicente Aleixandre "Tu desnudez se ofrece como un río escapando" (6) es, a la vez que un intento de enriquecer el sustantivo desnudez (que se ofrece) y así, como quien nombra, hacerlo más concreto y fácil de distinguir de otras desnudeces, una forma de que esa desnudez que se ofrece se desdiga, se desnombre con "un río escapando". O sea, tu desnudez se ofrece como lo que no se ofrece. ¿Cómo se ofrece lo que se escapa? Este matiz casi inefable de un ofrecerse que necesita de la fuga para ofrecerse, sólo puede ser transmitido por una poesía capaz de nombrar y desnombrar a la vez. Es interesante observar cómo, muchas veces, esta poesía del desnombrar conserva otro nivel de lectura, el del nombrar analógico: el río que escapa crea una sensación de frescura que se homologa con la sensación de la desnudez (7). Pero la polivalencia de la imagen no se conforma con esto - el poeta tampoco; por eso prefiere la imagen de un río que fluye a la de la frescura de un agua de pozo, por ejemplo.

Este tipo de pensamiento paradójico, ilustrado por el verso de Aleixandre, no es el único que contiene gérmenes inconscientes de un desnombrar que intenta reintegrar la palabra a su potencia primera y al mismo tiempo captar algo esencial: lo que es y no es; lo que se nace y se desnace; lo que se nace desnaciéndose:

Como me hice no volvería a hacerme. Volvería a hacerme
como me deshago.

Antonio Porchia (Voces) (8)

La negación como forma de definición, la abstracción generalizadora, la enumeración imprecisa, la enumeración degradativa, la ambigüedad, el sin sentido, los poemas hechos tan sólo de preguntas, alcanzan a menudo ese grado doloroso del lenguaje en que se intuye una necesidad de desandar lo andado y restituir al hombre su capacidad unitiva con respecto al todo. Pero no ya a través del asombro ingenuo de la primera mirada, sino de la ascesis del pensamiento y la imaginación que ha agotado todas las miradas. Y que sin embargo sospecha que hay una riqueza mayor que el silencio, una vía que penetra más que el silencio. ¿Cómo obtener, sin renunciar a la palabra, una revelación más directa de las cosas, que a veces sólo parece darse en la intuición captadora del silencio iluminado? ¿Cómo prescindir del nombre, expresión del anhelo humano de definir, clasificar, "saber", sin renunciar al lenguaje?

Intentos semejantes -nos dice Víctor Massuh- (9) son los que caracterizan la pintura paisajista china, en la que conviven el espacio vacío central y los diseños que lo rodean. O en la luz que genera sombra -¿o viceversa?- en las catedrales góticas. O en el adelgazamiento de ciertas notas que recuperan su elocuencia a través del silencio,

"En todos estos casos, tanto la línea, como la luz y el sonido se niegan a sí mismos; en el instante de su mayor realización estética se reconocen insuficientes y apelan a la pura negación -el espacio, la penumbra, el silencio- como expresión única de lo inexpresable.

En la poesía es donde la tentativa del místico cobra su mayor audacia. Se trata de expresar el silencio por la palabra.

El poeta y el místico están tocados por una vocación absoluta. A este respecto, alguien dijo que "mientras el poeta se encamina hacia las palabras, el místico tiende hacia el silencio". Pero estas dos metas -la palabra, el silencio- no son divergentes. Meister Eckhart señaló su mismo origen. Digamos ahora que también poseen una misma convergencia. El poeta quiere escuchar el silencio en lo hondo de la palabra. ¿No son los poetas los que movidos por una ascética purificadora de la palabra quieren operar su destrucción y resurrección en el silencio? Rimbaud dijo que aspiraba a "encontrar a través del diamante del Verbo poético la pureza de la visión angélica". ¿No es ésta la misma "visión" a la que aspira el místico? ¿No será que el poeta es el místico en estado de expresión y la poesía toda, una gran metáfora del silencio?"

CAPITULO III

LA EXPERIENCIA DE LOS LIMITES DE LA EXPRESION

La noción de límite, posibilidad expresiva, limitaciones del lenguaje, parece darse, con respecto a la literatura, en dos niveles diferentes.

Hay, por una parte, la experiencia del creador que sufre los límites de la prosa como vehículo de expresión, por la misma naturaleza de los elementos que maneja, por ejemplo en la narrativa. Cuando Flaubert propiciaba escribir "un libro sobre nada", se estaba planteando el mismo problema que desde Baudelaire contribuye a delinear una nueva forma de poesía. Es decir una poesía en la que la anécdota, trama, descripción, sentimentalismo, etc., desaparezcan o queden de tal forma reducidos a un mínimo para que la obra "se mantuviera sólo por la fuerza del estilo, como se mantiene en el aire la tierra sin estar sostenida..." (1). En este sentido, podemos decir que Flaubert estaba intentando acceder a la poesía a partir de la narrativa. Pero, a pesar de Flaubert, la novela no puede dejar de serlo y es en la poesía donde el creador puede acercarse más a esta suerte de despojamiento. El mismo anhelo de Flaubert encuentra eco significativamente en las palabras de Huidobro: "Hacer un poema como la Naturaleza hace un árbol". (2) El creador, entonces, comienza a ponerle pruebas al lenguaje en un juego interminable que participa ambiguamente de la duda de la palabra pero, paradójicamente, de una especie de fe que le hace ir más y más allá, hasta que sus logros rebasen el ámbito de mera comunicación. Esto se advierte especialmente a partir del movimiento romántico, cuando se le adjudica a la metáfora una función muy

diferente a la que primaba en la literatura clásica. Según Terence Hawkes, "las tendencias románticas son proclives a rechazar totalmente la noción aristotélica 'clásica' de que la metáfora es de alguna manera 'separable' del lenguaje; de que es un tipo de recurso que puede ser adicionado al lenguaje para adecuarlo mejor a ciertas tareas o funciones..." (3)

Esta noción de la especificidad del lenguaje poético como instrumento que supera la expresión en prosa, puesto que ésta sería una degradación de la poesía, "lengua materna del género humano", según Hamann, queda tan arraigada, que T.S. Eliot la tendrá presente, en sentido inverso, al declarar que "cualquier cosa que pueda decirse lo mismo en prosa, se dice mejor en prosa" (4). Es decir, partimos de la admisión de que hay "algo" que no puede decirse en prosa y que eso es lo único que debe decir la poesía. A este respecto es interesante, por la analogía que presenta, la distinción que realiza Wittgenstein entre los sistemas lingüísticos y los no lingüísticos:

"¿Por qué no llamaríamos arbitrarias a las reglas de la cocina y por qué nos sentimos tentados a llamar arbitrarias a las reglas de la gramática? Porque cocina se define por su fin, mientras que habla, no. He aquí por qué el uso del lenguaje es en cierto sentido autónomo, mientras que cocinar y lavar no lo son. Si al cocinar se guía usted por reglas distintas de las correctas, usted cocina mal; pero si usted sigue otras reglas que no son las del ajedrez, usted está jugando otro juego; y si usted sigue reglas gramaticales distintas de tales y cuales, esto no significa que usted esté diciendo algo equivocado; no, usted está hablando de otra cosa." (5)

Esto parecería tender a señalar una diferencia entre cierta forma de objetivo distinto y necesario en algunos sistemas de alcances pragmáticos y la existencia de otros sistemas que, a diferencia de aquéllos, admiten la posibilidad del salto o transposición metafórica de que hablaba Nietzsche. El ajedrez puede dar paso a otro juego y un lenguaje, a otro. Claro que también se puede, contraviniendo a ciertas reglas, cocinar de otra manera. Lavar parecería que no. Hay grados de creatividad y márgenes más o menos elásticos en las actividades humanas. Análogamente, la prosa narrativa parece tener un campo más delimitado, mientras que la especificidad de lo poético parece determinarse por la vía negativa: lo que no puede abordarse de otra manera.

Esta intuición explicitada en Eliot tan funcionalmente, pero existente con un mayor o menor grado de conciencia en todas las edades de la poesía, configura el reconocimiento de la existencia de un primer nivel de limitación expresiva que pertenece al campo de lo no-poético y que ha llevado a tantas formas de experimentación en ese aspecto, precisamente para que la prosa participara de esa vecindad con lo inefable que distingue a la poesía.

¿Significa acaso todo esto que, en posesión de su medio poético, el creador encuentra una manera infalible de decir lo indecible? ¿Cuánto de ello es rescatable a través de la alusión, sugerencia tangencial, perífrasis poética? Las constantes renovaciones y creciente complejidad que se insertan en el aparato de los diversos recursos retóricos y las cambiantes poéticas de cada período, nos hacen sospechar que bien poco y que, además, las fórmulas no existen. La poesía, como organismo vivo y compacto, no es simplemente la complementación de las carencias de la prosa. El poeta,

al igual que Flaubert en su novela, experimenta un límite de la expresión, con el agravante que no podemos, más allá de ese límite, encomendarnos a otra forma u otro género, que diga lo que el poeta calla. La poesía calla aquello que no puede decirse del todo de ninguna manera. Pero ésa es, precisamente, la mira del poeta: ese "borde mismo (con lo indecible) que, al tocarlo, nombrándolo, podría impugnarlo, quebrarlo." (6)

Porque, si bien autores como G. Steiner consideran distintivo de Oriente la búsqueda del silencio, y aluden al Koan (7) como ejercicio propuesto a los principiantes en el camino del abandono de la palabra, mientras que la tradición greco-judaica da primacía a lo que puede ser expresado, en casi todos los períodos han existido contactos de diversa índole con el pensamiento oriental y esto ha venido a reforzar todavía más los términos de la búsqueda del poeta: la búsqueda del silencio a través de la palabra.

Existe evidentemente una tradición genuinamente occidental que considera al lenguaje, más allá de los planteos racionalistas, como una fundamental limitación de lo absoluto. Ya Gorgias parece haber planteado la realidad de lo inefable: Nada es. Aunque sea el hombre no lo comprende. Aunque lo comprenda no puede comunicarlo. (8)

El pensamiento filosófico y místico cristiano abunda también en ejemplos similares. Baste recordar los nombres de Nicolás de Cusa o de Meister Eckhart, a los cuales nos referiremos en las secciones correspondientes. Pero es muy sugerente que cada vez que uno de los contactos con las culturas orientales se da más intensamente, se producen en la poesía occidental profundas renovaciones de los recursos expresivos, como si surgiera una conciencia

más aguda de que la palabra debe ir más allá de la palabra.

Por ejemplo, la influencia de la filosofía amatoria y caballescá árabe determina en buena medida la sorprendente eclosión de un lenguaje poético maduro y sutil, sin antecedentes inmediatos, en sí completo, casi sin señales de evolución, origen de toda la lírica europea posterior, como es la poesía provenzal trovadoresca. Ya en ella, como veremos en el capítulo IV (El desnombrar en la expresión tradicional), se advierte la búsqueda de un lenguaje -"ma parole obscure", diría Marcabru- que vaya más allá de la simple connotación y sea capaz de recrear ese mundo de misterio y desconocimiento que rodea al hombre, como en la cansó de Guiraut de Bornelh: "Hago una canción mala y buena y no sé de qué asunto, ni de quién, ni cómo, ni por qué, ni sé nada que recuerde, y la haré, pues no sé hacerla y que la cante quien no sepa cantar". (9)

Otro momento crucial en la evolución del lenguaje poético es la segunda mitad del siglo XVIII, con sus indagaciones en sensibilidades extrañas u olvidadas, que desembocarán en los movimientos pre-románticos y románticos. Será precisamente en 1772 que Sir William Jones, estudioso del sánscrito, publique un volumen de traducciones e "imitaciones" de la poesía hindú, persa y árabe. (10)

Si el orientalismo provenzal estuvo más bien relacionado con una doctrina amatoria y una ascética derivada de ella, el orientalismo de los románticos puso el acento en el exotismo y el erotismo, a la vez que los lleva a descartar el concepto de mimesis en poesía, en favor de la expresión. Dice Jones: "hemos definido lo que realmente fue (la poesía) entre los hebreos, los griegos y romanos, los árabes y persas... (Las poesías líricas, los himnos, las elegías de los griegos, como las odas sagradas o Salmos de Da-

vid, el Cantar de Salomón y las profecías de escritores inspirados) son verdadera y estrictamente poéticas; pero ¿qué imitaron David y Salomón en sus poemas? De un hombre que está realmente jubiloso o afligido no puede decirse que imite el júbilo o la aflicción".(11)

En cambio, las vanguardias de comienzos del siglo XX rescatarán preferentemente de las culturas orientales un mundo de magia y ritual, una revalorización del inconciente individual y tribal que casi nunca pudo aflorar dentro de las pautas racionalistas occidentales. Cierta fondo aluvional y caótico de la poesía surrealista puede tener puntos de contacto con la abigarrada y onírica cualidad de los diseños hindúes, con los sonidos tan extraños a nuestros esquemas musicales, que fueron centro de gran interés en las sucesivas muestras internacionales. Es bien sabido que Antonin Artaud deriva de un teatro relativamente balinés las normas que revolucionarán el drama del siglo XX. Ciertos estados paraconcientes de la mística oriental llegan a confundirse, a través de la poesía, con aquello que los románticos llamaron "la naturaleza más divina que se insinúa y penetra a través de la nuestra" (12). La necesidad del renacer del alma humana a una conciencia más alta, para escapar al karma había también sido imaginada por Shelley (13): "la poesía recrea igualmente para nosotros un ser dentro de nuestro ser. Nos hace habitar un mundo ante el cual este mundo que conocemos es un caos."

Pero será la influencia del budismo, a partir de la traducción al inglés, en 1927, de los ensayos del Dr. Suzuki, la que imparta nueva vida a la búsqueda de la trascendencia por medio de la palabra, a la vez que plantea esta búsqueda en términos insólitos. No por azar, Lynn White (14) incluye entre los cánones de nuestra cul-

tura occidental que están en vías de modificación, con proyecciones tal vez insospechadas, el canon de la lógica y el lenguaje, (que estaría modificado por el canon de los símbolos) y el canon de la racionalidad (modificado por el canon del inconsciente). White considera que, superada la etapa de atracción por lo exótico que Oriente viene ejerciendo desde el siglo pasado sobre Occidente, surge ahora "una nueva permeabilidad", gracias a los estudios psicoanalíticos, semánticos, y el complejo de nuevas filosofías y teologías que tienden a desafiar "el antiguo dualismo platónico-cartesiano". Y agrega: "Con una elaboración casi increíble, pero como es natural en los términos de su propia tradición, los pensadores Zen encararon y examinaron muchas de las cuestiones que más preocupan a los lingüistas, psicólogos y filósofos occidentales de hoy..."

¿Qué es lo que el Zen puede aportar al lenguaje poético? Más bien parecería tratarse de una confirmación de lo que la poesía ha tenido siempre frente a sí, como desiderata. Solamente que ahora más disciplinas, como las mencionadas por White, se inclinan a admitir la existencia de ese otro estadio de la realidad en el que la poesía se ha movido naturalmente desde siempre. A partir de estos intercambios, es más difícil ya, según nuestro tradicional dualismo, hablar de realidad y fantasía. Octavio Paz menciona (15) la otra orilla, citando precisamente a Suzuki, para describir el salto (Kierkegaard) del hombre para penetrar en lo sagrado. "Al desprendernos del mundo objetivo, no hay ni muerte ni vida y se es como el agua corriendo incesante; a esto se llama; la otra orilla." Más adelante, Paz asimila la tentativa religiosa y la poética. "La experiencia poética, como la religiosa, es un salto mortal; un cambiar de naturaleza que es también un regreso a nuestra natu-

raleza original." (16)

La irrupción del pensamiento oriental en la cultura occidental del siglo XX y su ruptura de la dualidad platónico-cartesiana en la que tradicionalmente ésta se basa, no se limita al campo de la poesía. En realidad, es la ciencia la que aportará más elementos para confirmar las intuiciones de los místicos y poetas occidentales y de las enseñanzas orientales.

El físico moderno se enfrenta al mismo problema lingüístico abordado por las experiencias de la mística o la poesía, o del sabio oriental. ^{Veamos} Este texto de Suzuki: "La contradicción, tan embarazosa para el pensamiento corriente, surge del hecho que debemos utilizar el lenguaje para comunicar nuestra experiencia subjetiva que, en su naturaleza verdadera, trasciende la lingüística". (17)

Confrontémoslo ahora con las palabras del científico atómico Werner Heisenberg: "Aquí, los problemas de lenguaje son verdaderamente graves. Nosotros deseamos hablar de la estructura de los átomos... pero no podemos hacerlo en el lenguaje corriente." (18)

El pensamiento paradójico, que caracteriza a la poesía y la mística desde Heráclito, se hace evidente en la nueva física, a partir de la teoría de los quanta (transmisión de las partículas electromagnéticas) y de la doble naturaleza de la luz (ondulatoria y fotoeléctrica). El asombro del místico y el 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, quien privado de las seguridades de una ciencia mecanicista ya superada, debe enfrentarse a los enigmas que plantea lo infinitamente pequeño, el mundo

inframicroscópico. Así evoca Heisenberg sus primeras incursiones por este nuevo ámbito:

"Me acuerdo de las discusiones con 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 vecino, me repetía incansablemente esta pregunta: ¿Es posible que la naturaleza sea tan absurda como nos parece en las experimentaciones atómicas?" (19)

Otra semejanza entre esta nueva ciencia y la poesía la da la naturaleza aparentemente mediata de la relación entre el objetivo perseguido y su manifestación concreta, como elemento de comunicación o recreación. También el lenguaje científico se vuelve metafórico y de una manera mucho más absoluta de lo que lo había sido hasta ahora:

"Los instrumentos delicados y complejos 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, sólo pueden hacerlo a través de una cadena de procesos que culminan, por ejemplo, en un 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 más allá de nuestra percepción sensorial." (20)

El punto oscuro o el clic del Geiger son el término, accesible para nosotros, de una metáfora que surge de lo insondable. El paralelo con el dilema del poeta es exacto. Siempre está la barrera entre lo que puede percibir y lo que sabe que hay, aunque sólo

se manifieste por sus consecuencias. Por lo tanto habrá siempre una mediatización entre el objetivo del lenguaje y el lenguaje mismo, que toma sus imágenes del mundo sensorial. Pero, al igual que el físico, el poeta sabe que ya no es posible explicar la estructura del átomo como un pequeño sistema planetario o recurriendo a las bolas de billar de la física newtoniana. La inadecuación de este lenguaje sensorial y lógico o mecanicista a una realidad crecientemente compleja crea la necesidad de una experiencia no lógica de la realidad, la aceptación de su aspecto paradójico, acercando el lenguaje de la ciencia -en sus fundamentos- al lenguaje de la mística y la poesía.

Sin embargo, a pesar de las "semejanzas turbadoras" entre poesía (y ciencia moderna) y religión, se podría objetar una diferencia, ya que la religión persigue un objetivo afuera del hombre, lo cual no es necesariamente el caso de la poesía (o la ciencia). Podría darse que el místico alcanzara sus objetivos y optara por callar. Suponiendo que el poeta pudiera también alcanzar la total iluminación, ¿cómo callar y no traicionar, reduciendo al papel de instrumento, al lenguaje, que es el fundamento de un ser? ¿Y cómo seguir hablando, sin traicionar la naturaleza inefable de su iluminación? Al respecto, podemos citar nuevamente a Octavio Paz (21): "Lo que nos propone el budismo es el fin de las relaciones, la abolición de las dialécticas -un silencio que no es la disolución sino la resolución del lenguaje".

¿Cómo resolver el lenguaje en el silencio, cómo decir lo indecible, cómo callar lo que de intransferible hay en el fondo de toda experiencia de iluminación, sin renunciar a la palabra? "Los lenguajes nacen y mueren" (22), pero en el fondo, todos dicen -o

çallan- lo mismo. El cómo lo hacen es lo que nos ocupará en el siguiente capítulo.

CAPITULO IV

EL DESNOMBRAR EN LA EXPRESION TRADICIONAL

Con respecto a la relación nombrar-saber es interesante recordar, como indicio de que la problemática estuvo planteada desde siempre, las palabras de Abu'l - Hasan Fushanjî (siglo X): "Hoy el sufismo es un nombre sin realidad. En otros tiempos fue una realidad sin nombre". Y el comentario de Hujwiri (siglo XI): "En los tiempos de los compañeros del Profeta y de sus sucesores inmediatos, ese nombre no existía, pero su realidad estaba en cada uno. Ahora el nombre existe sin la realidad" (1). El sufismo no tenía nombre, pero vivía en la palabra desnombradora de los maestros. Acaso haya que seguir un camino semejante a la vía negativa de los místicos, quienes adivinan que nombrar a Dios es negarlo. Meister Eckhart hace constantes referencias al poder engañoso y limitador de la palabra y recurre al despojamiento del nombre para acercarnos a esa situación límite, a esa experiencia del vacío, fuera del tiempo y del espacio, que fundamenta el acceso a las formas no limitadas de la conciencia:

"A veces he llamado a este principio Tabernáculo del alma, a veces Luz Espiritual; otras, digo que es una Chispa. Mas ahora digo que está más exaltado sobre esto y aquello que no lo están los cielos sobre la tierra. Ahora, pues, lo designo de un modo más noble... Está libre de todo nombre y exento de toda forma."(2)

Es sugestivo el hecho de que la prohibición de decir el nombre de Dios, como en la religión hebrea, o de representarlo con imágenes, como en el Islam, haya tenido cabida, precisamente, en religiones reveladas mediante la palabra, así como en las sectas

Zen un uso desnombrador de la palabra (el aparente sinsentido del koan) es el vehículo principal para el satori. En el ejemplo antes citado, Meister Eckhart intenta también desnombrar a Dios, sin renunciar a la palabra. Tampoco una orientación más racionalista, como la de Nicolás de Cusa, ha permanecido ajena al concepto de la "docta ignorancia": desconocer para conocer más. Aún dentro de una corriente más accesible intuitivamente, la de la vía unitiva, tenemos el testimonio insondable del anónimo autor de The cloud of unknowing. O, en el plano estrictamente literario ¿cabría analizar lo que dice Blanchot en torno a "la palabra exacta, proponiendo algo para incomunicar"? (3)

Mediante la palabra, que parece que siempre nombrara, se llega al efecto contrario y entonces la realidad aparece en su plenitud y no limitada por el nombre y la definición. La mayor ambición del lenguaje consiste en la mayor aproximación al silencio sin dejar de ser lenguaje, al silencio con que hablan las cosas.

Para la Antigüedad y la Edad Media las nociones de bien, mal, bello, etc., preexisten ^{desde} toda eternidad. Y también el nombre de cada cosa. El lenguaje del mundo es dado y exterior al hombre. "Las ideas descienden a las palabras de la misma manera que el alma al cuerpo" (4).

Al cesar de creer en la inmanencia de un verbo divino, "el hombre clásico continúa viviendo en un mundo de valores universales". (5) Así, los nombres son inamovibles. La correspondencia entre nombre y cosa nombrada es incuestionable.

Solamente en épocas en que se debilita la creencia en valores universales, la palabra adquiere cierta autonomía, tal como lo observa Leo Spitzer (6), al referirse al lenguaje de Rabelais y Pul-

ci.

Cuando la autonomía alcanza ciertos topes insalvables, como por ejemplo en el dadaísmo, en que el creador no puede ir más allá en el sinsentido, se plantea el problema de hallar otra vía para seguir negando el sentido estricto o directo, sin caer por eso en el sinsentido. En el siguiente esquema

sentido \longrightarrow desnombrar \longleftarrow sinsentido
directo

el desnombrar consiste en despojar a la palabra de su correspondencia directa con una realidad, sin que su sentido se vuelva arbitrario, caprichoso, o inexistente. Es decir, que logre crear una nueva realidad que no sea la realidad dada, ni la inventada caprichosamente, sino que surja de una necesidad inherente a las acciones simultáneas de nombrar (relación directa con una realidad) y buscar el sinsentido (abolición de esa relación). De esta tensión entre ambos extremos surge el desnombrar.

Carlos Bousoño roza este tema cuando, a propósito de una metáfora de Góngora, dice:

"La no creencia (en la literalidad de la metáfora) no admite ninguna duda, pues es esencial que no creamos en la literalidad, para buscar otro sentido, un sentido aceptable para la frase. Y la creencia tampoco admite ninguna duda, pues la creencia, a su vez, es indispensable para el efecto sorpresa. Puesto que hemos sentido en nosotros, con toda evidencia, a la vez la sorpresa y el sentido razonable (...), se vuelve evidente que los dos fenómenos, la creencia y la no creencia se manifiestan en nosotros. Tal paradoja ¿es posible?" (7)

Pero aquí Bousoño ve el problema desde el punto de vista de

la reacción del lector, en la que interviene lo que él llama la censura lógica para que el sentido literal (aquí el absurdo) se vuelva sentido final, pero alterado en su naturaleza semántica.

En cambio, desde el punto de vista del creador, el proceso es el inverso. El significado directo que es el punto de partida para el poeta no es el absurdo y la interferencia no consiste en la censura lógica, sino en la abolición de la misma. Si el lector parte del sentido literal (absurdo absoluto) y a través de la censura lógica alcanza el sentido poético, el creador debe abolir la censura lógica latente en el sentido directo para alcanzar el sentido poético. El lector desanda en cierta medida el trayecto del poeta. Pero lo que nos interesa en la observación de Bousoño es fundamentalmente que en ambos procesos (creación y lectura) se da una tensión indispensable entre el sentido directo o lógico y el sinsentido. Sin esta tensión el proceso creador permanecería incompleto.

Si esta tensión entre ambas instancias significativas se agudiza en épocas en que decaen las verdades universales, como observa Spitzer, sin embargo también está contemplada en la retórica misma. Como sistema abarcador que es, la retórica da también cabida a dicha tensión entre la palabra adherida a la realidad que nombra y la palabra que se evade de esa realidad. Esto se observa, por ejemplo, en figuras como el oximoron, la antinomia o la paradoja.

La decadencia de la retórica tradicional, en la que cada recurso tenía su lugar, desencadena la liberación de la metáfora o imagen, vuelta más y más audaz en su intento por adjudicar al lenguaje un papel que no sea ni servil ni dislocado.

Como acabamos de ver, hay una estrecha relación entre la adquisición de autonomía frente a lo nombrado por parte de la palabra y la devaluación de las verdades absolutas, las cuales volvían antes incuestionable la relación nombre-cosa nombrada. Pero así como el escepticismo juega un papel fundamental en este proceso de independización de la palabra, en el extremo opuesto, la experiencia religiosa también aspira a dotar a la palabra de una fuerza autárquica que destruya las construcciones de la lógica.

En términos generales podríamos decir que la tensión mencionada anteriormente se hace más visible en relación con los cuestionamientos del lenguaje, tomado como vía de acceso a las realidades últimas. Por ello, las áreas más propicias a estas especulaciones han sido desde siempre las ligadas a la filosofía y la religión. Si prescindimos del sistema filosófico clásico griego, advertimos además que tanto filosofía como religión han estado, desde sus orígenes, estrechamente vinculadas con la poesía. No sólo todo tipo de textos religiosos o filosóficos orientales, sino aun los fragmentos presocráticos o experiencias místicas más recientes ilustran fácilmente esta vinculación.

Especialmente a partir de la bifurcación del camino filosófico y el poético, surgen los cuestionamientos de la eficiencia del lenguaje como instrumento de conocimiento. Yendo todavía más lejos, algunas escuelas llegan a la conclusión de la imposibilidad absoluta de conocimiento. Así la escuela escéptica practicaba una forma de ascesis intelectual que aconsejaba con Pirrón, "despojar al hombre" o, según su discípulo Timón, "la extirpación de las opiniones" (8). Esta suspensión del juicio se advierte igualmente en las propuestas de los filósofos "relativistas", tales como Gorgias,

quien parte de la duda acerca de la existencia de una realidad y concluye admitiendo la imposibilidad del hombre para comunicarla. Con diversa suerte, esta actitud ha subsistido hasta nuestros días y de ello es un ejemplo Wittgenstein, cuando dice que los problemas filosóficos se originan en un uso deficiente del lenguaje. Asimismo Wittgenstein desarrolla el problema de lo existente en tanto comunicable. En su Prólogo al Tractatus logico-philosophicus resume su contenido en dos proposiciones:

"Todo aquello que puede ser dicho, puede decirse con claridad" y "De lo que no se puede hablar, mejor es callarse." (9)

Al respecto comenta Hans Kung (10):

"Wittgenstein, ciertamente, ha sido muy a menudo malentendido, como si para él todo lo que no se puede expresar con sentido, matemática o científicamente, no existiera, fuera absurdo. Pero la opinión de Wittgenstein es la siguiente: 'Nosotros sentimos que incluso si todas las posibles preguntas científicas han sido contestadas, los problemas de nuestra vida no han sido tocados siquiera. Entonces, por supuesto ya no quedan más preguntas, y precisamente ésta es la respuesta' (prop. 6.52). Lo que está fuera de los límites del lenguaje, lo que es impensable e indecible, puede no obstante existir: 'Hay ciertamente lo inexpressable, lo que se muestra a sí mismo; esto es lo místico' (prop. 6.522)".

Invirtiendo la prop. 6.36 ("Lo que se puede describir también puede ocurrir...") podríamos decir que no por eso no puede ocurrir lo que no se puede describir. Kung continúa preguntándose: "¿Tendrá razón Norman Malcolm, intérprete de Wittgenstein, -al que conoció personalmente-, cuando dice: 'El Tratado, ostensiblemente,

es una obra por entero metafísica; lo metafísico no es un propósito secundario?' No cabe duda: Wittgenstein no rechazó lo metafísico, sino más bien la posibilidad de constatar lo metafísico." (11)

Esta posición relaciona en forma evidente el pensamiento de Wittgenstein, en tanto desconfía de la reductibilidad de las cosas últimas, con la búsqueda poética. Y si Wittgenstein aconsejaba callar, el poeta, en el fondo, busca un lenguaje que, sin dejar de ser lenguaje, sea como callar.

La suspensión del juicio, aconsejada por los escépticos, puede tener raíces orientales. Al respecto dice Cioran: "Se ha comparado con razón el pirronismo con ciertas escuelas de budismo tardío que consideraban el cuestionamiento de todo como el único medio de llegar a la liberación. Es útil recordar aquí que Pirrón había seguido la expedición de Alejandro a la India y que allí debió encontrar más de un asceta, más de un liberado". (12) La ἔποχῃ entronca también con una tradición perfectamente ortodoxa dentro de la religión cristiana y que transita por la vía positiva, pudiendo llegar hasta la negativa. Se trata de la noción de la existencia de una realidad inefable que escapa al nombre, tal como la fórmula Nicolás de Cusa: "Lo que es nombrado es pequeño. Aquello cuya magnitud no puede concebirse, es inefable". (13) El hombre, para Cusa, en su búsqueda, está abocado a nombrar lo innombrable.

La creencia en una realidad inasible que escapa al nombre no se limita en estos pensadores a ser una mera etapa purgativa en la que el hombre se va despojando de todos los impedimentos que le impiden acceder a esa realidad. Hay algo todavía más irreductible: la palabra del hombre no puede clarificar el concepto porque éste no existe fuera de aquélla: "Pues fuera de la Verdad no hay

Verdad, fuera de la circularidad no hay círculo, ni fuera de la humanidad hay hombre." (14)

Para Meister Eckhart, de las cosas últimas es imposible hablar: "Dios no es ni bueno ni mejor, ni el mejor de todos. Aquél que dijere que Dios es bueno hablaría tan inexactamente de El como si dijese que el sol es pálido o negro." (15)

Esta cualidad especial de la realidad última que la vuelve elusiva al nombre hace que el no-conocer sea la única forma de conocimiento, tanto para Nicolás de Cusa, M. Eckhart, el anónimo autor de The cloud of Unknowing, como para Dionisio el Aeropagita: "El desconocimiento de esta Supraesencialidad que sobrepasa incluso la razón, el pensamiento y la esencia, ése mismo debe ser el objetivo de la ciencia supraesencial..." (16)

Nicolás de Cusa prosigue distinguiendo entre las cosas "que pueden decirse disyuntivamente y copulativamente por medio del consenso o la contradicción" y las que no pueden ser dichas de esa manera. Aquéllas (las que pueden ser dichas) "no se le pueden atribuir a él, a causa de la excelencia de su infinitud" (17). Equipara el proceso de nombrar todo lo que no puede nombrarse con la hermosa imagen del funcionamiento de la vista. Para captar los colores recurrimos a la vista "que carece de color". "Dios es en nuestro reino lo que la visión en el reino del color". (18) Así como Dios es innominable en el mundo de las cosas, la vista es innominable en la zona del color, aunque ella haya dado nombre a todo color por medio del discernimiento. Gentil, uno de los interlocutores, lo resume de esta manera: "Me agrada lo que dijiste y comprendo perfectamente que en la zona o nivel de todas las cosas creadas no se encuentre a dios ni su nombre, y que dios eluda todo

concepto más bien que sea afirmado como algo, supuesto que al nivel de las creaturas no sea posible encontrar lo que no posee la condición de creatura. Y al nivel de las cosas compuestas no se encuentra lo no-compuesto. Y todos los nombres que se nombran pertenecen a cosas compuestas. Y lo compuesto no procede de sí, sino de aquél que antecede a todo compuesto. Y, aunque el nivel de las cosas compuestas sean lo que son gracias a él, sin embargo, al no ser compuesto, es desconocido al nivel de los seres compuestos."

(19)

El concepto de que lo que fundamenta a las cosas es innombrable por ellas pues no lo pueden aprehender, la idea de que "los nombres que se nombran pertenecen a cosas compuestas" (i.e. no a la unidad) y que lo compuesto deriva de lo no-compuesto, desconocido para lo compuesto, puede trasladarse al plano del lenguaje, estableciendo la misma relación que se da entre vista y color, Dios y las cosas, entre esencia y existencia del nombre. Según esta analogía, la esencia del nombre sería la ausencia de nombre, que hace sin embargo posibles los nombres.

Por lo tanto, el origen de las cosas, el origen de las palabras, permanece paradójicamente inabarcable para éstas. Sólo la ausencia de algo puede captar la presencia. O, como decía M. Eckhart: "...sólo hay verdaderamente pobreza de espíritu cuando el hombre se ha despojado a tal punto de Dios y de todas sus obras, que si Dios quisiera operar en el alma, debería ser él mismo el Lugar de su operación..." (20)

Como el místico hace el vacío en sí, el poeta des nombra su lenguaje, porque sólo a través de la ausencia del nombre podrá alcanzar los últimos nombres.

Pero el vacío, la noche oscura del alma, la negación de Dios y hasta la negación de la negación (Cusa: Dios "no es-nombrado ni no-es nombrado, ni tampoco es nombrado y no-nombrado,...") (21), no sumen al místico en la ataraxia, no mutilan su lucidez, sino que la vuelven más clara: iluminada. La conciencia no se embotas: se agudiza. La imposibilidad de acceder a las realidades últimas a través del nombre, da valor a la imagen como alternativa, además de ser una forma de preservar la experiencia de la curiosidad de los no iniciados. Al respecto son interesantes las reflexiones del Pseudo Dionisio el Aeropagita sobre las condiciones que deben reunir esas imágenes para que sean realmente eficientes.

"...por lo menos deberá señalarse que las imágenes que utilizan las Santas Escrituras para representar las inteligencias santas resultan inadecuadas a su objetivo; que los nombres que se atribuyen a los ángeles se parecen a esos decorados de teatro que sólo corresponden muy parcialmente (a las realidades que sugieren)" (22). Como las imágenes semejantes son tan inadecuadas para reflejar lo que intentan reflejar, hay que recurrir entonces a lo disímil: "Conviene, pues, revelar los misterios de Dios y del cielo mediante símbolos sin semejanzas." (23) Asimismo, el poeta des nombra, recurre a "las imágenes sin semejanzas", sin que por ello la eficacia de la palabra se pierda. La palabra vuelve a los orígenes, anteriores a todas las clasificaciones y comparaciones, pero no elige el silencio o el balbuceo, sino que agudiza todavía más su poder creador. Más adelante, Dionisio, refiriéndose siempre a las Escrituras, traza una imagen de lo que ha buscado siempre el lenguaje poético, en especial en la época moderna. Es decir: figurar lo infigurable y dar forma a lo que es sin forma; la necesidad de

la mediación de la metáfora, o sea, de un lenguaje que nos aleje del contenido literal de la palabra; la búsqueda de un lenguaje de no fácil acceso, que requiera una disciplina y una iniciación en el lector.

Digámoslo con sus propias palabras:

"Si tenemos razón en figurar lo infigurable, dar forma a aquello que es sin forma, no es solamente porque somos incapaces de contemplar directamente lo inteligible, porque necesitamos metáforas espirituales adaptadas a las medidas de nuestros medios, imágenes que pongan a nuestro alcance los espectáculos sin figura y maravillosos - sino también porque conviene perfectamente a los pasajes místicos de las Escrituras ocultarse bajo imágenes indecibles y sagradas y de sustraer así del vulgo la santa y misteriosa unidad..." (24)

CAPITULO V

ALGUNOS EJEMPLOS DE LA LITERATURA TRADICIONAL

El relativismo observado en las ideas de ciertos filósofos y místicos, su concepción especial de las relaciones entre la palabra y las realidades últimas, la necesidad de recurrir a un lenguaje otro, para "figurar lo infigurable" y preservarlo además del "lenguaje de la tribu" no se da exclusivamente en la poesía, aunque ésta se preste especialmente, por su naturaleza más abierta*, a ser la región en donde este lenguaje se consolide con mayor intensidad.

Leo Spitzer (1), al hablar de la enumeración caótica, ejemplifica sus orígenes con Rabelais:

Cy n'entrez pas, hypocrites, bigots,
 Vieux matagotz, marmiteux, boursouffles,
 Torcoulx, badaux, plus que n'estoient le Gotz
 Ny Ostrogotz, precurseurs des magotz,
 Haires, cagotz, cafars empantoufflez,
 Gueux mitouffles, frapars escorniflez,
 Befflez, enflez, fagoteurs de tabus;
 Tirez ailleurs pour vendre vos abus.

(Inscripción de la Abadía de Thélème, convento imaginado por Rabelais de donde se excluye a los hipócritas)

*La referencia a una naturaleza más abierta es válida sobre todo cuando se trata de poesía moderna. En la poesía tradicional, en cambio, su estructura cerrada predispone igualmente a las rupturas, pero siempre dentro de ciertos cánones.

Estos "verdaderos racimos de palabras" dice Spitzer "en sí mismos y tomados por separado son completamente inocentes", pero en "ese amontonamiento...parecen erizarse con el odio que inspira a Rabelais la hipocresía, el mayor de los crímenes contra la vida" (2).

También el Quijote, según Spitzer (3), ofrece ciertos rasgos que relacionan la narrativa con la poesía y ese relativismo filológico al que hiciéramos referencia. La novela, en su manejo de personajes, puede convertirse en un vehículo eficaz del perspectivismo psicológico. Pero no se trata aquí solamente de los personajes. Según Spitzer, la realidad toda aparece ante el artista en su faz múltiple, relativa o perspectivística. Leo Spitzer señala ejemplos:

1) En los debates entre Don Quijote y Sancho nunca se llega a conclusiones definitivas sobre la superioridad de una palabra sobre otra; por ejemplo, eructar y regoldar. (4)

2) La diversidad de etimologías o paraetimologías (Rocinante = rocín antes) (5), alude a la pluralidad de significados depositados por Dios en el nombre, sobre todo los nombres propios que son "intraducibles" y por ende más misteriosos*. Pero ese misterio hace inestable la correspondencia entre palabra y realidad, admirada hasta la Edad Media. Por ejemplo, la descomposición del nombre de la condesa Trifaldi.

"Pero si la ecuación Trifaldi = tres faldas representa una "
 *O. Paz señala "el frenesí etimológico de Platón en el Cratilo" como ejemplo de la creencia clásica de que "la relación entre el sonido y el sentido pertenecía...al orden sobrenatural" y, por lo tanto, "el lazo...era indisoluble" (6).

etimología medieval, no tomó Cervantes muy en serio su propia explicación etimológica. Debió de estar perfectamente al corriente de la explicación históricamente verdadera, la que le movió a forjar la palabra... Es muy intencionada en nuestra historia la alusión a truffare "engañar" en un episodio proyectado para engañar a Don Quijote y Sancho."

- 3) La polionomasia, como la polietimología son formas de conocer la obra de Dios en el mundo, al revelar la multivalencia de la realidad, que no es abarcable por el hombre, al reflejar la "abigarrada fantasmagoría de los conatos de los hombres por acercarse a la realidad". (7) Y, aunque "cada una de las variantes tiene su justificación propia...todas ellas por igual reflejan nada más que 'sueños'" (8). Las palabras para Cervantes "no son ya, como lo habían sido en la Edad Media, receptáculos de verdades, ni tampoco como en el Renacimiento, expansión de la vida: son, al igual que los libros donde están encerrados, fuentes de duda, de error, de decepción..." (9)
- 4) El disparate también se presta a subrayar el valor cambiante y relativo de las palabras, y su multiplicidad de alusión, a la par que señala la infinita precariedad y fragilidad de la condición humana a la que aluden. Por ejemplo, cuando Sancho repite de memoria la carta de D. Quijote a Dulcinea (10), al aparente sin sentido subyace una intensidad en la que el error y lo grotesco aluden sin embargo al mismo tiempo -nos dice Spitzer(11)- al mal de su amo. La historia del cautivo (12), en su babélica confusión de lenguas también da testimonio de la precaria situación humana que, como dirá Octavio

Paz, se origina en "el comienzo de la pluralidad (que) fue también el comienzo de las guerras y esos soberbios hacina-
 mientos de escombros que han dejado las civilizaciones". (13)
 Si "el Espíritu es uno y el mal es la dispersión, la alteri-
 dad" (14), ¿qué mejor testimonio del fracaso de la humanidad
 para recuperar la unidad anterior a Babel que la multiplica-
 ción aberrante del nombre?

Pero nuevamente vemos, en esos ejemplos tomados de Cervantes, que todo uso del nombre que se aparta de la norma tiende a darnos una percepción más honda de una realidad a la que el hombre común escapa y que el creador no puede menos que tener siempre presente: la palabra, como algo tan concreto y al mismo tiempo tan elusivo. Es decir, la relatividad de la visión, y por ende su intercambia-
 bilidad, la imposibilidad por parte del saber humano para desentra-
 ñar una unidad, totalidad, o vacío, como dice el Zen, que subyace a tanta alteridad, multiplicidad y parcialidad. Y si la palabra, nombrando, es un síntoma del fracaso o la caída del hombre, des-
 nombrando, desanda el camino que nos separa de la unidad, que es lo único que se substraee a la confusión, o para decirlo con pala-
 bras de Spitzer "la transparencia del lenguaje es una realidad so-
 lamente para Dios" (15).

El mundo post-renacentista de Cervantes, como hemos visto, recurría a la multiplicación del nombre y al sinsentido como formas de desnombrar para abarcar una realidad multifacética, elu-
 siva y en constante cambio, en el fondo inescrutable para lo que no fuera Dios, es decir la totalidad misma.

Pero ya mucho antes existió una lírica que intentó conciliar lo inconciliabile, el culto al imposible, a lo inalcanzable en tan-

to tal, con un manejo experimental del lenguaje que busca anular las distancias con aquello que el hombre está destinado a perseguir en sus infinitas reediciones de Sísifo.

El caso de los trovadores provenzales es tal vez único, no sólo por la repercusión en la poesía occidental, en las costumbres y en la aparición del concepto de amor romántico. También lo es porque aúna el contenido erótico y amatorio que era parte constitutiva de la lírica de la época, a un planteo que participa de inquietudes místico-filosóficas y, fundamentalmente, esboza las primeras incursiones en lo que actualmente podríamos denominar una metapoética. La lírica provenzal trovadoresca, amparada en la gran metáfora del amor inalcanzable, nos ofrece además una imagen de la condición humana universal y atemporal y una meditación sobre la naturaleza del lenguaje poético que se acerca a los requisitos de la imagen, mencionados por Dionisio el Aeropagita y que imprimen a su poética un tono particularmente moderno. ¿Qué nos propone esta meditación sobre el lenguaje poético?

a) La poesía debe expresar lo inexpresable, como en los versos de Guiraut de Bornelh: "Un sonet fatz malvatz e bo/e re no sai de cal razo/ni de cui ni com ni per que/ni re no sai don me sove/e farai lo, pos no.l sai far/e chan lo qui no.l sap cantar."

(Hago una canción mala y buena/y no sé de qué asunto/ni de quién, ni cómo, ni por qué/ni sé nada que me recuerde/y la haré, aunque no sé hacerla/y que la cante quien no la sepa cantar). (16)

b) La poesía debe dar presencia a lo ausente, como cuando Jaufré Rudel canta su "amor de lonh".

- c) La poesía debe presentar un mundo inverso a la realidad cotidiana, un mundo "desnaturado", como diría Bernard de Ventadorn, o como se trasluce en la "flors enversa" de Raimbaut d'Aurenga.
- d) La poesía debe acceder a un mundo donde no existen las explicaciones lógicas. Guillaume IX, el primer trovador, nos dice en la estrofa VIII de la canción que comienza "Farai un vers de dreyt nien" (Haré un poema de absolutamente nada): "Fag ai lo vers; no say de cuy" (He hecho el poema; no sé sobre qué).

Como en todo período en que predominan estas inquietudes, el lenguaje pierde su calidad directa, para apelar a recursos de ruptura contra las formas de su uso cotidiano. Esto se observa aun en Bernard de Ventadorn, paladín de la claridad. El lenguaje, de este modo se aleja más y más de la prosa. No busca definir, sino indefinir, ya que intuye que la materia última de la poesía es indefinible. Así lo dice Guillaume IX:

Farai un vers de dreyt nien;
 non er de mi ni d'autra gen,
 non er d'amor ni de joven,
 ni de ren au,
 qu'enans fo trobatz en durmen
 sobre chevau.

(Haré un verso de absolutamente nada;/no será sobre mí ni sobre otra gente, no será de amor ni de juventud, ni de nada más, sino que fue compuesto durmiendo sobre un caballo). (17) Esta manifestación, que tan exactamente evoca el anhelo de Flaubert de "escribir un libro sobre nada", no se da en una literatura elabo-

rada y ya desgastada, como la que heredaron los simbolistas, por ejemplo, sino en los comienzos mismos de la literatura europea moderna. Esto es un claro indicio de que el lenguaje poético fue siempre un intento de despojarse de algo más que de un uso rutinario y anquilosador, circunstancia absolutamente real y que analiza George Steiner exhaustivamente. (18)

Pero además la poesía es conciente de otra imperfección que no está sujeta a circunstancias de época o cultura: la que hace que todo lenguaje limite lo que nombra, que lo parcialice, que aclare, cuando sabemos que nada es claro, que ponga algo a nuestro alcance, cuando sabemos que todo es inalcanzable. El lenguaje, en suma, intentó siempre escapar a la ilusión de que nombraba, porque siempre supo que los nombres que importan deben desnombrarse para conocerlos.

En Los cuadernos de Malte Laurids Brigge, escribió Rilke: "¡Cómo pensaba entonces en los trovadores, quienes nada tenían tanto como ser satisfechos!" ¿Qué período, de los que se consideran herederos de la sensibilidad de los trovadores, los inventores del amor, podría hacer suyas las palabras de Rilke, que tan bien definen un estado de ánimo, probablemente irrecuperable? ¿Qué significaciones puede implicar la promoción poética de este culto que podríamos llamar provisoriamente "de lo inalcanzable"? ¿Qué era lo inalcanzable para los trovadores? ¿Se trataba simplemente del amor imposible, a causa de la elevada alcurnia de la dama, debido a las peculiares condiciones de la organización feudal, como explica Martín de Riquer, siguiendo a Wechssler (19)?

¿Puede hablarse, a pesar de Davenson, de una concepción romántica del amor que, al rehusar la consumación intenta inconciente-

mente, preservar una imagen idealizada del mismo? El moderno psicoanálisis ha destacado la existencia de este anhelo inconsciente cuando se da un conflicto entre Eros y Thanatos. ¿Es una forma de fijar para siempre una experiencia, evitando el de otra manera inevitable deterioro de toda relación? Más sugestivo aún: ¿puede haber en la cosmovisión trovadoresca una concepción de lo inalcanzable que no se constriña a la imagen de la mujer o del amor no consumado? ¿Puede incluso referirse, en algunos casos, a una forma singular de vivir el lenguaje, en especial el lenguaje poético y las posibilidades de la creación artística?

Tal vez sea posible intentar una lectura que rescate el concepto de lo inalcanzable en la más amplia gama de sentidos posible. Recordando la noción de inattigibilis que Nicolás de Cusa hace derivar en el trazado de un "camino infinito", podríamos repetir que "nada en este mundo es tan exacto que no pueda concebirse con mayor exactitud, nada tan recto que no pueda ser más recto; nada tan verdadero que no pueda aún ser más verdadero". (20)

En un primer intento de acceso, es evidente la asociación entre el concepto de lo inalcanzable y la concepción de lejanía, motivo fundamental en la poesía de Jaufré Rudel. Es decir, el amor por un ser nunca visto y que ni siquiera conoce la existencia del poeta:

VII. Ver ditz qui m'apella lechay
 ni deziron d'amor de lonh,
 car nulhs autres joys tan no.m play
 cum jauzimens d'amor de lonh.
 Mas so qu'ieu vuelh m'es atahis.
 Qu'enaissi.m fadet mos pairis
 qu'ieu ames e no fos amatz.

(Dice verdad quien me llama ávido/y anheloso de amor lejano,/ pues no hay otro gozo que tanto me guste/como el disfrute del amor lejano./Pero lo que quiero me es vedado;/pues mi padrino me hechizó/de modo que amase y no fuera amado). (21)

De modo que, dentro de la poesía provenzal trovadoresca, existe un primer concepto de lo inalcanzable como metáfora de la imperfecta condición humana, que sólo halla su plenitud y elimina las distancias con la muerte, idea que está en Jaufré Rudel y en las interpretaciones posteriores a través del autor de su Vida. También aparece en Bernard de Ventadorn, en versos como los siguientes:

...

et ai ne a ma deviza
 tan de benanansa
 que ja.l jorn que l'aurai viza,
 non aurai pezansa.

(... y al separarme de ella/siento tanta felicidad/que el día en que la vea/no sentiré tristeza). (22)

El hombre cobra conciencia de su condición tantálica, a la que se resigna y a la que exalta al mismo tiempo, como forma de una experiencia más intensa. Sabe que su imperfección y desamparo le vedan el acceso a lo que desea y que su impulso debe necesariamente quedar trunco, irrealizado. Pero a la vez, su vislumbre o intuición de lo que es la verdad lo llevan a lanzarse hacia ella, por medio de la palabra, aunque conoce de antemano su inaccesibilidad. Por eso sólo puede amar lo que está destinado a no tener nunca.

Vemos así como se llega a una primera expresión de lo inalcan-

zable, a través de una formulación en términos de vasallaje. Pero esta metáfora no apunta exclusivamente a ilustrar una condición social del trovador -que, por otra parte, no siempre fue inferior a la de su dama, aunque gustara imaginarlo así, como es el caso de Guillaume IX, duque de Aquitania- limitada por determinaciones geográficas y de época. Sus premisas, además, nos hacen tomar conciencia de la condición existencial del hombre, condenado a buscar lo que se le rehúsa:

"que .l cor joi d'autr'amor non ha mas de cela qu'ieu anc no vi" (que el corazón no tiene gozo de otro amor más que de aquél que nunca vio") dice Jaufré Rudel. (23)

En una segunda etapa descubrimos a lo inalcanzable como una voluntaria ascesis que abre las puertas a un estado de conciencia más depurado (joi). También en la cultura árabe (donde ya se daban los motivos del vasallaje, del amor sin recompensa y lejano, del corazón separable), como en su versión provenzal, lo fundamental no parece ser tanto la insistencia en la búsqueda de castidad y pureza, como la idea de que ella sea la fuente misma del placer, joi. La joi d'amors es tan trascendental que el poeta no lamenta el daño que al mismo tiempo le trae y no desea verse libre de él. Por la joi d'amors no sólo se hace ric home de nien, sino que hasta la percepción espacial se violenta, según la bella imagen poética de Bernart de Ventadorn:

...

c'aicel jorns me sembla Nadaus
 c'ab sos bels olhs espiritaus
 m'esgarda; mas so fai tan len
 c'us sols dias me dura cen!

(VII...me parece Navidad el día en que me mira con los bellos ojos espirituales; pero lo hace tan lentamente que un solo día me dura como ciento). (24)

Pero esta joi sólo se alcanza a través del asag o prueba de continencia, en que la tensión entre el deseo y la inhibición de su satisfacción produce un estado perceptivo más intenso, semejante al éxtasis de los místicos y presente tanto en la tradición oriental como en la occidental. Raimbaut d'Aurenga describe así este estado excepcional:

II. Quar enaissi o enverse
 qu.l bel plan mi semblon tertre,
 e tenc per flor lo conglapi,
 e.l cautz m'es vis que.l freit trenque,
 e.l tro mi son chant e siscle,
 e paro.m fulhat lo giscle;
 aissi.m suy ferms lassatz en joy
 que re no vey que.m sia croy.

(Pues de tal modo lo trasmudo (todo) que las hermosas planicies me parecen cerros, tengo por flor a la escarcha, me imagino que el calor es frío, los truenos me son cantos y silbos y las varas secas me parecen llenas de hojas. Estoy tan firmemente atado a la alegría que no veo nada que me sea vil.) (25)

Es muy sugestivo que estas descripciones de la transmutación de las percepciones y de estados extrasensoriales aparezcan no sólo en el trobar ric, lleno de entrebescamen de d'Aurenga, sino también, con simétrico paralelismo en Bernart de Ventadorn, el campeón de la sencillez, del trobar leu. Esta similitud de la experiencia en poetas tan disímiles se refleja además -y esto es lo que nos

interesa fundamentalmente- en que ambos recurren a verbos, sustantivos y adjetivos del mismo orden: enverçar, flors enversa (el invierno) en Aurenga y desnaturar, en Ventadorn. Ambas terminologías aluden a un trastocar el orden de la naturaleza. Lo que en un principio parece mera referencia a las relaciones del hombre enamorado con la realidad circundante, abarca asimismo el más complejo tema del renunciamiento, de la ascesis, como fuente de éxtasis. Pero es ante esta situación límite que el poeta, desbordado por su experiencia, debe recurrir a otra forma de lenguaje, una suerte de langatge envers, donde cada percepción, cada certidumbre encarnada en una palabra, es a su vez desnombrada por otra que la niega o la altera. La naturaleza ya no aparece en sus valores corrientes, sino desnaturalizada: las alturas son planicies, la escarcha es flor, los truenos cantan y silban, el frío es colorida flor, con el viento y la lluvia crece la ventura y la nieve se convierte en follaje.

Estas expresiones antitéticas, cargadas de paradoja, ¿qué son sino intentos de despojar al excesivamente codificado lenguaje trovadoresco de su lastre académico? Desnombrando las palabras claves (escarcha y flor, calor y frío, sonido y silencio, trueno y canto, placer y sufrimiento), se accede a una vivencia más intensa y excepcional. Ante la iluminación del poeta todo se desnatura y sólo la palabra desnaturada podrá captar esa especie de cataclismo de la percepción. Aquí también el desnombrar aparece como signo de una búsqueda, de un intento de penetrar en ese universo impenetrable de las experiencias transformadoras. Estamos nuevamente frente a ese difícil equilibrio entre la noción de los límites del lenguaje ante la experiencia de lo inefable y la lucha del creador

por "figurar lo infigurable".

Que los trovadores provenzales no se limitaron a emplear los recursos del desnombrar en forma intuitiva o inconciente, lo demuestra su profunda preocupación por los problemas que plantea la expresión poética, la creación. Esta preocupación llevará a que se integre un conjunto de meditaciones poéticas sobre la expresión, que podrían considerarse entre las primeras muestras de metapoéticas en la literatura occidental.

Teniendo en cuenta esto debemos considerar ahora una tercera posible lectura del culto a lo inalcanzable, que estaría vinculada con una actitud conciente hacia el lenguaje utilizado, plasmándose una metáfora de la impotencia humana para decir, tanto como para amar, hasta el punto que, como vimos, todo aparece trastocado en el vers. El desnaturar, aliado con un estado de joi en el cual la pasión no se concreta, alude no sólo a una elevación espiritual, sino a la imposibilidad de expresar y comunicar ese nuevo estado. La palabra que no comunica debe necesariamente trastornar tanto los sentidos como el lenguaje, para darle una significación más profunda y que el mensaje perdure, en la medida que se refiera a experiencias que no conocen límites de época o lugar.

Precisamente son las descripciones de la joi, hechas por Ventadorn y d'Aurenga, las que más se aproximan a ciertas búsquedas de la poesía moderna, concretamente la experiencia de Arthur Rimbaud, consistente en "alcanzar lo desconocido mediante el desarreglo de todos los sentidos" (26). El singular lenguaje que Rimbaud emplea para transmitirnos sus experiencias posee una notable semejanza -en recursos e intención- con las palabras de los poetas provenzales:

"Me habituaba a la alucinación simple; veía muy claramente una mezquita en el lugar de una fábrica, un regimiento de tambores hechos de ángeles, calesas sobre las rutas del cielo, un salón en el fondo de un lago; los monstruos, los misterios; un título de vaudeville erguía espantos delante de mí. Luego yo explicaba mis sofismas mágicos mediante la alucinación de las palabras!"

Enfrentados a un amor que existe en tanto ausencia, a un deseo que lo es en la medida que no se satisface, a un dolor, un despojamiento, que es la única vía hacia la joi, hacia el éxtasis en que toda la realidad aparece trastrocada, el creador, ante la naturaleza paradójica de su experiencia, ya no puede confiar en los recursos convencionales y su poesía recurre cada vez más a giros que niegan la palabra aceptada, que desnombran lo que el lenguaje corriente da por sentado.

Aparecen así las expresiones antitéticas: "qu'el bel plan mi semblon tertre" (Aurenga); las ambigüedades:

"Un sonetz fatz malvatz e bo" (G. de Bornelh) o "Savis e folhs, humilo et orgulhos" (Raimbaut de Vaqueiras); la paradoja: "Farai un vers de dreyt nien" (Guillaume IX) o "Ieu sui Arnautz qu'amas l'aura/E chatz la lebre ab lo bou/E nadi contra suberna." (A. Daniel). Es decir, todo tipo de elaboración del lenguaje que lo aparte del sentido directo.

Pues, como decía Guiraut de Bornelh:

Que sens eschartatz
 Adui pretz e.l dona
 Si com l'ochaizona
 No-sens eslaissatz;

Mais be cre
 Que ges chans, ancse,
 No val al comensamen
 Tan com pois, can on l'enten.

(Pues el sentido rebuscado agrega valor y lo da, en la medida que se le reprocha un sinsentido desenfrenado. Pero creo bien que ningún canto, jamás, vale al comienzo tanto como después, cuando se lo escucha). (28)

El sens eschartatz consiste, más que en un rebuscamiento, como suelen consignar las traducciones, en el reconocimiento de la relación especial existente entre realidad y lenguaje. Eschartatz: écarté, séparé, éloigné, divisé, según Lou tresor dóu felibrige o Dictionnaire provençal-français, de Frédéric Mistral.

Si las experiencias límite de los trovadores exigen que la naturaleza, lo que los rodea, los acompañe en su "dérèglement des sens", el lenguaje también debe participar de ello. "La realidad no es realista, sólo lo metafísico lo es", dice Ionesco. (30) Del mismo modo, el creador recurre entonces, no a un lenguaje realista, sino a un lenguaje metafísico.

Ahora bien, aunque este lenguaje también está hecho de palabras, se caracteriza, sin embargo, por no reposar sobre los valores obvios de esas palabras, ya que, como decía Sócrates, es imposible determinar el grado de justeza de cada palabra, de cada nombre. (31)

El poeta siente entonces la necesidad de remontarse al origen del nombre, a recrear la relación entre la palabra y lo que ésta nombra. Si el conocimiento sólo está en las cosas y no en los nombres -según Sócrates-, éstos deben despojarse de su valor de moneda de intercambio, de su valor convencional.

En las experiencias extremas están los casos de glosolalia citados por Octavio Paz, ya sea en ciertas sectas religiosas o en las experiencias dada o en el Altazor de Huidobro. La experiencia puede volverse tan extraordinaria e intransferible que exija un lenguaje de uno. Pero cuando el poeta no ha renunciado a la comunicación, ésta deberá darse por canales misteriosos, que se apoyan pero al mismo tiempo desdican el valor establecido del nombre. "Un poema debe ser algo inhabitual, pero hecho a base de cosas que manejamos constantemente..." (31)

Trasladando esta idea al campo más restringido de cada palabra, podríamos decir que el nombre debe sugerir un significado inhabitual hecho en base a su significado habitual. Es así como llegamos a la flors enversa. Si los poetas provenzales intuyeron y expresaron lúcidamente esta vivencia del lenguaje, se debe a que su visión de la poesía iba más allá de la noción de una actividad mimética y creyeron en el lenguaje como elemento autónomo que escoge hasta cierto punto sus propios significados. Los poetas provenzales desnombraron los vocablos de la expresión rutinaria, porque sabían que su experiencia iba más allá de lo que esos vocablos delimitaban. Fueron además los primeros en exigir al oyente o lector (Cf. la estrofa de Bornelh citada más arriba) la realización del mismo salto ejecutado por sus palabras. Anticiparon el pensamiento de León Paul Fargue: "La poésie est le point où la prose décolle."

CAPITULO VI

EL DESNOMBRAR EN LA POESIA MODERNA

Todos los recursos estilísticos que se relacionan con el desnombrar sufren una intensificación, una exacerbación, en la poesía moderna. Esta intensificación parece acompañar adecuadamente la evolución sufrida por la metáfora, a partir del simbolismo y el surrealismo, hacia una naturaleza expositora de oposiciones y contradicciones, que hace a la índole última de la poesía.

La modificación sustancial, más que de grado, que se observa en la poesía más reciente con respecto a la tradicional, podría ejemplificarse cotejando el tratamiento de la interrogación en dos poemas hechos totalmente de preguntas: el soneto XXIV de Quevedo (1) y The Tiger, de W. Blake. El de Quevedo no posee, aun utilizando el mismo recurso, igual intensidad desnombradora que el de Blake. Tal vez esto se deba a que en el poeta español nos encontramos con lo que habitualmente se conocen como preguntas retóricas, que no exigen respuesta y que igualmente podrían haberse expresado en la forma afirmativa. En Blake, en cambio, la pregunta es auténtica y puede ofrecer más de una respuesta, contribuyendo así a la relativización de la verdad y de la palabra que nombra. De la misma manera, dicha intensificación podría hallarse igualmente en los demás recursos que hacen al desnombrar.

La pérdida de la ingenuidad del nombrador primitivo, la creciente sensación, a partir del Romanticismo, de que la poesía no es imitación -sensación que se da en los grandes creadores de todas las épocas, pero que sólo a partir del Romanticismo es asumida conscientemente-, la experiencia de la brecha abismal que existe

entre la palabra y la cosa nombrada (Beckett) o entre las vivencias y su formulación (Wittgenstein), no son descubrimientos, experiencias nuevas, aunque solamente en la literatura moderna sean expuestos y analizados con tanta lucidez y convertidos en tema válido a partir de la creación literaria.

Cabría preguntarse por qué esto se da así solamente en ciertos momentos de la historia de la literatura. Ya vimos como, según Spitzer, algunos de los experimentos más audaces con el lenguaje coinciden con períodos de profunda desilusión ante las verdades absolutas, como en el caso de Rabelais. Esta circunstancia, que existe evidentemente en el siglo XX, está intensificada además por una desconfianza en cuanto a la palabra en sí.

Es decir, si la enumeración en Rabelais o la polionomasia en Cervantes respondían a un tomar conciencia de la falsedad o relatividad de los hechos que se dan por sentados, los experimentos lingüísticos modernos obedecen, además de a la desconfianza por el hecho en sí, a la desconfianza en la capacidad de la palabra por transmitir la relatividad de esos hechos.

Entre las circunstancias que convergen hacia una intensificación del desnombrar que subyace a numerosas búsquedas en la poesía moderna, podrían distinguírseles de dos especies:

a) Extrínsecas. Son las que se relacionan con una situación social en aguda crisis, donde la palabra ha llegado, a través de diversas circunstancias (la masificación de los medios de comunicación, el lenguaje aplicado directamente a la publicidad, con su distorsión de los hechos, etc.), a perder confiabilidad, ya que no es confiable quien lo manipula, y que toda la situación, tanto mercantil como política, tiende a decir lo contrario de lo que ver-

daderamente es. Esto afecta incluso conceptos anteriormente intocables, como el honor, la valentía, la patria, etc.

La explosión de los medios de comunicación de masas y su relación con las periferias literarias o poéticas iniciarán una labor de zapa que redundará en el empobrecimiento y desacralización de la palabra. La reducción del vocabulario medio del hombre moderno y, en la misma medida, el uso deshonesto y obviamente falso de ese ya saqueado lenguaje, por parte de políticos y publicistas, completa la labor destructora. Hay al respecto algunos datos estadísticos recientes, relativos al área lingüística anglo-sajona. El inglés moderno consta de unas 600.000 palabras, mientras que el isabelino poseía sólo 150.000. Pero el vocabulario de Shakespeare excede en riqueza al de cualquier escritor posterior. El escritor inglés moderno tiende a adaptarse más y más a un discurso que se aproxime al coloquial. En inglés, el cincuenta por ciento del lenguaje coloquial se basa en 34 palabras (2). Los expertos en publicidad consideran que el anuncio perfecto no debe contener palabras de más de dos sílabas ni cláusulas subordinadas. El mensaje directo parece ser el que llega con más claridad y precisión, por lo menos en lo que se refiere a la venta de detergentes y afines. Sin embargo, esta actitud parece haber afectado también a cierto tipo de poesía que, por otra parte, trata asimismo de vender algo (3).

Junto a una claudicación ante la creciente vigencia del estilo publicitario, a la tentación de llegar a un número cada vez mayor de posibles lectores (la masa mentalmente semialfabetizada), debemos ver en este fenómeno, en un estrato más profundo, otro síntoma más de la sensación que el poeta tiene de su impotencia para

nombrar y crear su visión o intuición interior. Esta sensación, en cierto modo inherente a la condición poética, se agrava peligrosamente cuando en ella detectamos una creciente desconfianza hacia la poesía en sí. Si la poesía, el lenguaje más rico y sutil, el más lleno de posibilidades sorprendentes, se revela insuficiente, se impone el retorno a lo obvio, al prosaísmo, donde cada palabra quiere decir apenas lo que nombra.

Retomando un momento el fenómeno descrito por Steiner, de la influencia negativa de la búsqueda de elementalidad en los lenguajes de nuestra sociedad, podríamos señalar, como contrapartida paradójica, un fenómeno inverso -que se da al menos en el mundo latino- y no menos perjudicial. Este consiste en que el lenguaje publicitario tiende a su vez a "enriquecerse" con la sutileza y el discurso complejo de la literatura y la filosofía, como en ciertas sesudas explicaciones sobre la bondad de un automóvil, o la apelación a figuras intelectuales descollantes, para recomendar algún producto, o aun, el referirse al "ser" de una bebida. En ambas situaciones se produce la desvalorización del lenguaje al utilizarlo por igual (ya sea en forma altamente articulada o primitiva y elemental) para categorías que nada poseen en común. Es decir que, por asimilación, la palabra se convierte en sinónimo de agente vendedor.

Pero, de este modo, la magia, el poder evocador, materializador y creador de la palabra se ha perdido. La difícil aventura de nombrar las cosas por su nombre se asemeja demasiado al bombardeo conjunto de la prensa, la televisión, la política. Por eso, cuando la búsqueda se adentra en las zonas más secretas de la experiencia poética, el creador desalentado, a veces, se impone silencio.

Y la aceptación del silencio como desembocadura irremediable de la creación se hace sentir especialmente en la época moderna, en concomitancia con los factores señalados arriba. Pero la necesidad de trascender este silencio injustamente impuesto por condiciones exteriores y de ninguna manera permanentes ni inherentes al hombre, se traduce también en la búsqueda de otras formas de expresarse, como lo es el desnombrar.

b) Intrínsecas. Son las circunstancias que se relacionan más directamente con los problemas expresivos y la necesidad del creador de encontrar palabras para decir lo que sabe que es básicamente indecible. Esta certidumbre de las limitaciones de los alcances de la expresión continúa la legítima sensación de impotencia de los místicos y poetas que desde la antigüedad nos hablan de sus experiencias metafísicas, certidumbre tanto más punzante cuanto más extendida está en nuestra época la no pertenencia a un credo determinado, la pérdida por lo tanto de ritos que hablaban por uno, que eximían de exteriorizar la fe en palabras, fuera de los marcos determinados por esos ritos. Agreguemos el redescubrimiento de creencias semejantes, paralelas, a veces opuestas, ocultas bajo palabras que aparentemente designan lo mismo y la posibilidad -agudizada a partir de una creciente familiaridad con el budismo Zen- de una religiosidad sin religión.

Todas estas circunstancias parecen menos mensurables que las extrínsecas o sociológicas. Si bien en cierta medida han existido siempre en la conciencia del auténtico creador, habrá que sumarle una intensificación debida a que la perspectiva absolutizante ha hecho nuevamente crisis. La pérdida por parte del hombre de sus raíces metafísicas, como dice Ionesco (4), se agrava, o rescata,

con su negativa a prescindir totalmente de ellas, contradicción que se resolvería en esa trascendencia sin objeto que Hugo Friedrich señala como característica de la poesía moderna (5).

¿Cómo puede esta última circunstancia afectar a la capacidad nombradora de la palabra? Una experiencia trascendente referida a un objeto religioso que se pueda personificar o corporizar de alguna manera, ya era lo suficientemente inefable como para que autores como Meister Eckhart, San Juan de la Cruz o Nicolás de Cusa se vieran obligados a forzar el lenguaje a través de sus potencialidades paradójicas y contradictorias, como hemos visto en el capítulo correspondiente.

Esto hará crisis cuando el poeta deba registrar experiencias que no son comunes y que sin embargo escapan a cualquier tipo de calificación teológica y religiosa. Ya no se trata de un dios que pueda asimilarse al amado. Cuando eso aún se da, está desvalorizado, desnombrado, a través de lo que podría parecer chocante en su momento, como en la expresión de Walt Whitman: "Mientras Dios, mi amante compañero de lecho..." (6) Esta expresión corresponde a la redacción original de 1851, alterada luego a instancias de sus amistades, eliminando la palabra Dios. También se da dicha desvalorización mediante (y valga el mismo ejemplo) la asociación de elementos alejados. Para Whitman, la naturaleza huidiza de su experiencia es evidente y ensaya formas diversas de captarla a través del balbuceo (7), para concluir encomendándola a la palabra más banal y ambigua como nombradora: Felicidad.

El arrobo de una Emily Dickinson ante un "sencillo" fenómeno de la naturaleza tampoco se agota en sí mismo. Es como la palabra "felicidad" en Whitman, una forma imperfecta y provisoria de nom-

brar lo innombrable:

"Heaven"-is what I cannot reach-

The Apple on the Tree-

Provided it do so hopeless-hang-

That-"Heaven" is-to Me!

(8)

("El cielo" - es lo que no puedo alcanzar -/ La Manzana en el Arbol -/ Siempre que sin esperanzas - cuelgue -/ ¡Eso es "el Cielo" - para Mí!)

Tan intenso es el sentimiento de lo provisorio y lo indecible, que Emily Dickinson, como lo hiciera Emerson, y con un sentido próximo a aquél con que Whitman utiliza los puntos suspensivos en la citada sección 50 de Song of Myself, emplea el guión como signo de puntuación, signo que no se define, que los contiene a todos y, al mismo tiempo, implica la abolición de todos los otros signos.

Con respecto a la incrementación de la importancia del desnombrar en la poesía moderna, se impone otra reflexión. La poesía moderna multiplica, como hemos visto, sus recursos desnombradores echando mano de algunos que no habían sido propios del género y, en algunos casos, que no habían sido característicos de ningún otro género tampoco. Tal es el caso de la incorporación de algunos efectos del teatro del absurdo, como, por ejemplo, los diez modos de desintegración del lenguaje que Gessner señala en Beckett (9). Veamos si algunas de estas formas de desintegración se han abierto paso hacia el lenguaje poético. Evidentemente, algunas de ellas, como la eliminación de los signos de puntuación y la enumeración caótica aparecen con el nacimiento mismo de la poesía moderna. Otras, se han ido incorporando más paulatinamente, pero siempre buscando el debilitamiento y la relativización de la afirmación ini-

cial. El empleo del doble sentido lo veremos en Antonio Ramos Rosa ("la boca sobrenada sobre nada") y retoma viejos recursos retóricos, como el juego de palabras, recurso básico en la poesía isabelina y metafísica, aunque el objetivo sea otro, como señala Gesner. Las formas extremas de estos juegos habían sido ensayadas ya por E.E. Cummings en 1935 en sus poemas caligramáticos de No Thanks, como el conocido Grasshopper (10). Pero, tal vez, una de sus formas más exacerbada se dé en la poesía concreta brasileña:

se

nasce

morre nasce

morre nasce morre

renasce remorre renasce

remorre renasce

remorre

re

re

desnace

desmorre desnace

desmorre desnace desmorre

nascemorrenasce

morrenasce

morre

se

Haroldo de Campos (11)

Aquí el juego entre nascer, morrer y sus derivados entreteje múltiples combinaciones dadas por el orden de la asociación y la manera tipográfica, así como la utilización del prefijo des-. Pero siempre una acción desdice a la anterior y es invalidada por

la siguiente, para concluir -como comenzó- en la expresión máxima de impersonalidad, que es también la ausencia de toda acción.

La repetición de sinónimos, aliada a la búsqueda de la palabra justa constituye otra gama de recursos del teatro de vanguardia que ha encontrado un terreno propicio en la poesía. Estamos muy lejos de la concepción romántica según la cual la inspiración dictaba la palabra exacta, imposible de mejorar. Y aun en otros casos, la tarea de pulimiento tenía lugar en forma previa al texto definitivo. Ahora, en cambio, el proceso de formación del poema es dado a ver, sometido al análisis del lector. El poeta no lo sustrae al texto y, en muchos casos, constituye el texto mismo; el tema del poema es su corrección, parafraseando a Wallace Stevens. A veces la insistencia en un modificador y el juego con homfonías diluye la significación de los nombres a los que se aplica, como en este poema de Ferreira Gullar (12)

MAR AZUL

MAR AZUL MARCO AZUL

MAR AZUL MARCO AZUL BARCO AZUL

MAR AZUL MARCO AZUL BARCO AZUL ARCO AZUL

MAR AZUL MARCO AZUL BARCO AZUL ARCO AZUL AR AZUL

La búsqueda de mayor precisión para los nombres culmina en la mayor imprecisión, representada por ese aire azul que lo envuelve todo y borra sus contornos.

Es interesante cómo, en otros casos, la reelaboración de un tema clásico, como lo es la definición del amor, logrado habitualmente por la contraposición precisa de términos perfectamente antitéticos (13) puede adquirir nueva vida, justamente empleando el recurso de la búsqueda de la palabra exacta, sin encontrarla:

love is more thicker than forget
 more thinner than recall
 more seldom than a wave is wet
 more frequent than to fail

it is most mad and moonly
 and less it shall unbe
 than all the sea which only
 is deeper than the sea

love is less always than to win
 less never than alive
 less bigger than the least begin
 less littler than forgive

it is most sane and sunly
 and more it cannot die
 than all the sky which only
 is higher than the sky

(el amor es más/más espeso que olvidar/más más tenue que re-
 cordar/más rara vez que lo que una ola está mojada/más frecuente
 que fracasar//es sumamente loco y lunarmente/y menos des-será/que
 todo el mar que sólo/es más profundo que el mar//el amor es menos
 siempre que ganar/menos nunca que vivo/menos más grande que el mí-
 nimo comenzar/menos más pequeño que perdonar//es sumamente cuerdo
 y solarmente/y más no puede morir/que todo el cielo que sólo/es
 más alto que el cielo). (14)

La búsqueda de la palabra justa -a su vez una forma de desin-
 tegración del lenguaje- se advierte en el uso de la doble compara-

ción, gramaticalmente incorrecto, como en "more thicker than", "more thinner than" y "less littler", en la alusión al cliché "Blood is thicker than water" y en la naturaleza de los términos comparados. En efecto, éstos, aunque relacionados entre sí semánticamente, son incongruentes, lo cual se advierte en la diversidad de funciones gramaticales bajo los cuales son comparados: el amor y olvidar, el amor y recordar. El nombre, equiparado a verbos pierde parte de su idiosincracia, al ser visto como acción. Aun así, la equiparación es frágil o desequilibrada, ya que los nexos comparativos -más más espeso y más más tenue- aunque perfectamente asociables a amor, no parecen tener relación con olvidar y recordar. Los grados mismos de la comparación -más rara vez que, menos siempre y menos nunca- hacen perder al nombre, primer término de la comparación, su categoría de nombre, ya que se le aplican adverbios y no adjetivos: seldom, always, never.

También el verbo nominal de amor, is, se desdice de un exceso de afirmación -a pesar de la naturaleza contradictoria y vaga de los predicados- y se vuelve unbe (des-ser), con el agravante de un menos que lo modifica: menos des-será. La sensación constante es que more y less están aplicados a términos que lógicamente no los admiten (los comparativos, adverbios como seldom, never, always o verbos como unbe), porque no pueden ser relativizados hasta ese punto. Y cuando el segundo término de la comparación pareciera aportar algo concreto ("and less it shall unbe/than all the sea"), i.e., el mar, éste es el mar "más profundo que el mar". O, si no, se trata del cielo, que es "más alto que el cielo".

En suma, un poema que es un intento de definición, de búsqueda de la palabra exacta, se convierte en la culminación de lo in-

definido, a través de una ilustración de cómo las palabras fracasan en su misión denotativa, de cómo lo exacto -si existe- sólo puede lograrse (o su pálido reflejo) a través de la desintegración de las construcciones nombradoras y definitorias. Esto se advierte en otros poemas de cummings, donde la desintegración no es sólo sintáctica, sino también visual, y las letras de cada palabra adoptan una forma no convencional de agrupación.

También el estilo telegráfico -vinculado tanto al teatro de vanguardia, en especial el de Beckett, como a formas poéticas orientales breves, como el haiku o la tanka- constituye otro de los recursos desnombradores que pasan a formar parte de la poesía moderna. El estilo telegráfico, a la par que rescata el contenido reducido a su mínimo exponente, elimina los nexos y, de este modo, sugiere nuevas formas para que las palabras se relacionen y modifiquen entre sí y pierdan su significado preciso.

En la poesía de Paul Reys se manifiesta esta tendencia, acompañada por la búsqueda de la adjetivación insólita, que también des nombra. De su libro, llamado precisamente Zen Telegrams extraemos, por ejemplo:

grain of
sand
spins round

child
tao (15)

(grano de/arena/gira//tao niño)

Prescindiendo aun de la ubicación espacial, que vuelve al poema todavía más entrecortado, y a su integración con la pintura, que lo carga de sugerencia, advertimos cómo la abolición de los

nexos multiplica la relación entre las palabras, hecho doblemente apreciable en inglés por su estructura sintética. El grano de arena girando se yuxtapone al tao niño y crea un contraste entre el mundo completo y cerrado del grano de arena (anónimo e indiferenciado en su falta de artículo) y la inminencia o potencialidad de ese tao (vía) pequeño e incompleto.

El estilo telegráfico permite acoplar términos y partículas en palabras compuestas, creando neologismos que se van formando y desdiciendo en el proceso mismo de formación:

born

yet unborningly

reeds (16)

(nacidos/pero desnacidamente/juncos)

Aquí, jugando nuevamente con una contradicción, todo el hallazgo está en ese unborningly (traducible, aproximadamente, por desnacidamente o innacidamente) que contradice a los juncos nacidos. Si prescindiéramos del estilo telegráfico, unborningly podría explicarse con mayor claridad (i.e. queda algo que nunca termina de nacer, aun en las cosas más nacidas), pero habría perdido su fuerza, ya que la unión de partículas (un-, -ing y -ly) configuran todo un proceso de hacerse y deshacerse, de fluir y refluir imposible de captar en una estructura más articulada.

Otras veces, la relación con el dibujo, mediante la libre asociación, es fundamental para completar el texto, a través de la sugerencia plástica:

period

comma

sunset (17)

Sunset (puesta de sol), como resultado de la yuxtaposición de dos signos de puntuación (punto aparte y coma), o sunset evocado a esos signos produce, en ambos casos y en forma no excluyente, un desvío de las notas que cargan habitualmente la significación de la puesta de sol. El estilo telegráfico, justamente al eliminar los nexos, crea nuevas relaciones entre términos alejados y calla la posible comparación, sugerida por el ominoso punto final, para suavizarse en la más incierta coma.

A veces, un juego sutil de contradicciones entre la parte visual y la textual acentúa el laconismo de las palabras:

below		abajo	
	ever		siempre
above		arriba	(18)

La lectura de las palabras es una, y otra, sutilmente distinta la lectura del texto completo (incluidos dibujo y ubicación espacial). En éste parecería que se hubiese buscado la abolición de los puntos de referencia, precisamente aquellos a lo que aluden con precisión las palabras.

Quando Reps calificó a sus "Zen telegrams" como "poems before words" (poemas anteriores a las palabras), revela hasta qué extremos el estilo telegráfico puede adentrarse en lo esencial de la experiencia iluminadora e intentar transferirlo casi sin palabras, o más bien, con palabras que desnombran.

Habiendo pasado revista a algunos de los recursos nuevos del teatro que también lo son de la poesía moderna, convendría señalar la incidencia de otras formas artísticas que coinciden con recursos poéticos. El caso del "collage" pictórico y sus frutos en poesía, desde los poemas conversación de Apollinaire, sería uno de

ellos. Por otra parte, la técnica del collage tiene mucho que ver con la obra de grandes narradores de este siglo, como Joyce, V. Woolf, o Dos Passos. Lo mismo puede decirse de ciertas técnicas cinematográficas: el montaje, el simultaneísmo, el "flash-back", la cámara lenta, el "fade-out", etc. Esta homologación de recursos para la poesía, el teatro, la narrativa e incluso el cine, ha conseguido más que nunca acercar los géneros y contribuir a borrar las fronteras entre ellos.

Si Pound creía que la poesía debía "estar tan bien escrita como la prosa" y Hemingway, en Death in the afternoon, aspira a una prosa que sea "más difícil de escribir que la poesía", los novelistas modernos tienden en forma creciente, desde Virginia Woolf -interesada más en el halo que rodea a las cosas que en las cosas mismas- a hacer de la narrativa un género poético. Esto tal vez sea más evidente aún que en el barroco latinoamericano, en la escritura sobria y despojada de todo apoyo argumental de algunas Obras de Clarice Lispector. (19)

Con esto, si examinamos los recursos que acercan a los distintos géneros y tienden a borrar ciertas barreras tradicionales entre ellos, veremos que ellos son los que más estrechamente están relacionados con el desnombrar, es decir, los que prescinden de la función meramente designadora del lenguaje y señalan hacia la búsqueda de algo que está más allá del nombre, un trans-nombre alcanzado mediante el desnombrar, que implique lo múltiple en lo único, lo simultáneo en lo sucesivo, el polifacetismo, el multiperspectivismo y, en última instancia, restaurar al nombre su cualidad de balbuceo, pero de balbuceo que participa de lo divino.

CAPITULO VII

ALGUNOS RECURSOS ESTILISTICOS DEL DESNOMBRAR

Si la realidad del hombre puede ser planteada como hipótesis y definida en cierto modo, sólo puede serlo como negación, o a lo sumo como pregunta y como problema. Detrás del nombre está el hombre. Detrás del hombre, el Vacío.

R.N. Coe.

Jean Cohen (Théorie de la figure...p.24) habla acerca de la significación retórica dentro del estudio de la poeticidad y la califica como "un retour aux sources" en que toda figura, en tanto nos remite de lo inteligible a lo sensible, constituye la oposición simétrica de la filosofía y forma "con ella un gran cerco lingüístico que parte y vuelve a la imaginación original". A continuación señala que esta concepción reposa sobre una verdad profunda que "la poética intelectualista moderna" olvida. A ésta se le escapa "la especificidad fundamental del lenguaje poético." La poética intelectualista moderna interpreta esa especificidad exclusivamente "como especificidad del significante, que se remitiría a su manera a un significado siempre el mismo, expresable tan bien -si no mejor- en el metalenguaje no poético del exégeta o del crítico". Y añade: "Si en efecto el mismo significado es expresable de otra manera, ¿por qué la poesía?" (1)

Advierte luego que no es la búsqueda de ambigüedad o la polisemia lo que distingue a la poesía, ya que la pluralidad de sentidos no satisface más que a un principio de economía. El poema no es un ahorro de palabras, no es sólo aludir a la mayor cantidad de significados con la menor cantidad de palabras. "Tal vez haya

...quién ver en la teoría que iguála poética a la riqueza semántica un eco lejano del economismo burgués." Y concluirá: "La transformación cualitativa del significado, ése es el objetivo de la poesía..." (2)

El afán de especificidad del significante debe ceder su lugar a una fractura en nuestra comprensión lógica, si no se quiere caer en un metalenguaje. Y esta fractura no se da solamente a través de lo emocional (como en última instancia dice Cohen), ni por el grado de metafóricidad del lenguaje, sino en cuanto haya "una transformación cualitativa" de la realidad a la que el lenguaje se refiere, y que, como bien señala Cohen, se tiende a tomarla como inalterable, mientras que los que se alteran son los significantes, con sus posibilidades polisémicas. El poema no debe buscar sólo la fractura de nuestros esquemas sintácticos, semánticos y emocionales. Debe provocar una fractura vital y de la percepción total, un satori por la palabra, en donde el referente también deje de ser unívoco, porque no existe ningún grado de absoluto, ya que es a través de la palabra que tratamos de alcanzarlo.

Para ello no basta el hermetismo de la expresión, la medida en que lo cotidiano se vuelve anómalo. Los puntos de referencia mismos son otros, sobre todo en la poesía moderna. Por eso dice Octavio Paz: "El problema de la significación de la poesía se esclarece apenas se repara en que el sentido no está fuera sino dentro del poema: no en lo que dicen las palabras, sino en aquello que se dicen entre ellas"..(3) Y más adelante: "La palabra es el reverso de la realidad: no la nada sino la idea, el signo puro que ya no designa y que no es ni ser ni no-ser". (4)

Por eso, la eficiencia del lenguaje poético no está en la sus

titución del sentido directo por los sentidos figurados (l'écart de Cohen), sino por una interacción entre unos y otro, ya que esto es lo que vuelve al hombre conciente de la relatividad, multiplicidad y contradictoriedad de la vida. Y esta interacción entre el sentido directo y los sentidos figurados, donde todo punto de referencia se desvanece, tiende, en realidad, como dice Octavio Paz, a "abolir todas las significaciones porque ella misma (la palabra) se presenta como el significado último de la vida y el hombre. Por eso es, a un tiempo, destrucción y creación de lenguaje. Destrucción de las palabras y de los significados, reino del silencio; pero, igualmente, palabra en busca de la Palabra". (5)

Si señalamos aquí, al comienzo de un capítulo que contendrá referencias a elementos retóricos, las posiciones de Jean Cohen y de Octavio Paz con respecto a las relaciones entre palabra y realidad, es para que quede claro que los intentos retóricos de explicación del hecho poético llegan hasta cierto punto y dejan fuera "la spécificité du langage poétique". Cohen dejó sin resolver la cuestión de la mayor efectividad de la imagen sobre la palabra "concreta". "La cuestión queda entonces abierta. Yo mismo he adoptado en otra parte la teoría de la significación llamada emocional". (6) En definitiva, ninguna fórmula es aceptable y Cohen apela al genio. Además, aunque no comparte este criterio, menciona dos características de la teoría de las figuras que parecen atentar, por un lado, contra los principios de unicidad de la obra y, por otro, contra su unidad o totalidad. En efecto, las figuras son universales lingüísticos trasladables de un poema a otro, mientras que el análisis de las partes atenta contra la unidad compacta, sin fisuras, del poema.

Por su parte, Octavio Paz señala una diferencia cualitativa entre la poesía tradicional y la moderna, la cual parecería poner a la poesía moderna más allá de la retórica, ya que su especificidad consiste en la abolición del referente. Dice Paz: "No se puede leer de la misma manera a Góngora y Mallarmé, a Donne y a Rimbaud. Las dificultades de Góngora son externas: gramaticales, lingüísticas, mitológicas. Góngora no es oscuro: es complicado... Una vez en posesión de la llave, el poeta se abre como un tabernáculo... Mallarmé no es menos sino más riguroso... La dificultad de la poesía moderna no proviene de su complejidad -Rimbaud es mucho más simple que Góngora o Donne- sino de que exige, como la mística y el amor, una entrega total (y una vigilancia no menos total). Si la palabra no fuese equívoca, diría que la dificultad de la poesía moderna no es de orden intelectual sino moral. Se trata de una experiencia que implica una negación -así sea provisional, como en la meditación filosófica- del mundo exterior." (7)

En síntesis, Cohen presenta una concepción de la poesía que la remite a su relación con el mundo exterior -en tanto es su manifestación anómala- y en que la retórica aparece como un retorno a las fuentes, porque invierte el movimiento dialéctico que va del percepto al concepto, aunque relativiza el valor de la imagen en favor de lo "concreto" del nombre. Paz, en cambio, pone a la poesía -por lo menos a la moderna- más allá de toda relación con referencias exteriores, lo cual anularía el concepto de la especificidad poética como écart, como lo anómalo. ¿Ecart de qué podría ser en este caso, si "la referencia de una palabra es otra palabra"? (8)

Sin pretender conciliar posiciones tan opuestas, será intere-

sante ver de qué manera la retórica puede ayudarnos a desentrañar los mecanismos del desnombrar, es decir los mecanismos por los cuales la palabra entra en el proceso de desembarazarse de su referente "concreto" - y aun de sus referentes figurados en uso - para crearse otras referencias inéditas que niegan ese mundo exterior y resuelven la destrucción de la palabra en la búsqueda de la Palabra.

Retomando el epígrafe de R.N. Coe, podríamos abordar el planteo de la realidad humana en el plano poético a través de dos grandes áreas: la negación y la interrogación.

Partamos, como señala Cohen, del principio fundamental de la lógica -el principio de contradicción- que prohíbe unir una proposición y su negación. Cohen demuestra que "el conjunto de figuras semánticas de la retórica constituyen otras tantas violaciones del principio fundamental". Así toma la concepción de lo poético como écart, anomalía. Ya que todo término implica la negación de su contrario (en un grado fuerte o débil), también las contradicciones derivadas de la negación pueden adoptar esos mismos grados.

Vemos entonces que la raíz de la expresión poética es su rasgo de alogicidad. Esta alogicidad puede emplearse como elemento desnombrador, ya que la negación y las figuras derivadas de ella atentán contra la función nombradora lógica de la palabra. Veamos algunos ejemplos.

LA CONTRADICCION

a) Contradicción simple

El modelo sería ser y no ser. Cohen señala el significati-

vo hecho de que la retórica clásica no la ha registrado en ejemplos literarios y él mismo aporta como ejemplo la fórmula de apertura convencional de los cuentos mallorquinos: Aixo era y no era, esto fue y no fue. En cambio, es interesante constatar que este tipo de contradicción abunda en la poesía moderna. En realidad, lo que se denomina contradicción simple, por su misma falta de tangencialidad o relativizaciones, es el mayor apartamiento del pensamiento lógico (ser o no ser), el mayor grado de anomalía. En esta conjunción de contrarios inconciliables radica una de las innovaciones de la poesía moderna y nos permite suponer menos extrema la posición de Octavio Paz cuando habla de la pérdida, por parte del lenguaje poético moderno, de sus referencias exteriores. Porque esta figura plantea una situación inexistente en la experiencia exterior del ser humano e inabarcable desde la experiencia interior binaria o dicotómica del hombre.

b) Contradicción compleja, por doble negación

Si el modelo fuera del tipo ni blanco ni negro, tendríamos una negación débil, pues existe un tercer término neutro que contradice a ambos extremos, aunque parcialmente. Pero ¿qué sucede con estos versos de T.S. Eliot?

At the still point of the turning world. Neither flesh nor
fleshless;

Neither from nor towards; at the still point, there the dance
is,

But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,
Where the past and future are gathered. Neither movement from
nor towards.

Neither ascent nor decline... (9)

(En el punto quieto del mundo que gira. Ni carne ni sin carne;/
Ni desde ni hacia; en el punto quieto, allí está la danza;/Pero
ni detención ni movimiento. Y no lo llaméis fijeza,/Donde el pasa-
do y el futuro se unen. Ni movimiento desde ni hacia,/Ni ascenso
ni declinar... Burnt Norton).

La definición se produce negando. Pero ¿definición de qué?
¿Cuál es el tercer término -neutro- que constituye la negación de
ambas polaridades? El modelo retórico propone a N (neutro) como
negación débil de A y Z (términos polarizados) y funciona correc-
tamente en "ni blanco ni negro: gris". Pero ¿cuál es el término
N de flesh y fleshless, from y towards, arrest y movement, ascent
y decline?

La enumeración de contradicciones de Eliot, al desnombrar tan-
tos términos concretos y de clara referencia, aspira a construir
otro lugar a-lógico, anómalo, donde ya no hay "ni ser ni no-ser"
(10). Y por si la disyunción negativa arrest - movement no fuera
bastante clara, Eliot agrega: "and do not call it fixity", en que
la insistencia con un sinónimo subraya la cualidad innombrable de
ese lugar.

De paso, vemos aquí una forma de empleo negativo de la enume-
ración, donde justamente el exceso de nombres o cualidades no tien-
de a definir sino a indefinir lo que esos nombres definen. La cul-
minación de este recurso desnombrador lo hallamos en los versos
finales de Poema circulatorio de Octavio Paz (11).

nó aquí no allá sino entre

aquí/allá

Esta es otra variante de la contradicción compleja analizada
arriba. La diferencia está en que normalmente aquí y allá no son

términos excluyentes, porque admiten un término medio o neutro: entre. Pero aquí Paz recurre a un elemento tipográfico y aproxima los dos términos, aboliendo con una barra el espacio entre. Lo cual plantearía el problema del desnombrar a través de los recursos tipográficos, cuando la tipografía y la organización espacial desdican el texto propiamente dicho. De este modo, no sólo Paz crea la contradicción, sino que también des nombra la significación de aquí y allá, eliminando lo que tenían de remoto entre sí, eliminando la diferencia que justifica la necesidad de nombrar estos dos lugares de distinta manera. Porque en un mundo donde "no hay adentro ni afuera" (12), la "aparición" sólo puede darse "entre aquí/allá".

c) Oxymoron

"lo alto profundo" (J.R. Jiménez) (13)

"campana de silencio" (R. Juarroz)

"Ahora yo soy ya mi mar paralizada" (J.R.J.) (14)

Estos tres ejemplos ilustran usos desnombradores del oxymoron, figura que, ya de por sí, en sus formas más tradicionales del tipo obscure clarté, implica la intención de abolir el sentido normal del nombre. Lo alto profundo es lo que más se acerca a la forma tradicional ya citada. Pero hay algo ambiguo en la contraposición de alto y profundo, ya que no se trata de alto y bajo o de profundo y superficial. Este ejemplo correspondería a lo que Cohen llama una impertinencia predicativa, es decir, cuando la contradicción existe, no en lo que se dice, sino en lo que se supone, como en la expresión de Mallarmé "le ciel est mort". Si lo alto evoca elevación y lo profundo hundimiento, la contraposición de ambos términos parece crear una tercera instancia que no es ni elevación

ni hundimiento, como si entrara en juego una dimensión insólita, donde las cosas no se miden en términos de alto y bajo. En esta dimensión, lo alto puede ser profundo y lo profundo ser alto y trascender así la acepción habitual que ambos términos conllevan.

Campana de silencio, también a través de su modificador, se acerca aparentemente al modelo de oxymoron. Pero campana de silencio no es ni campana silenciosa ni campana muda. Un uso anómalo del oxymoron consistiría aquí en la presencia de la preposición que des nombra a campana, aludiendo tanto al silencio como material de fabricación (campana hecha de silencio), como al producto que emana de esa campana (campana creadora de silencio). Ya no se trata de una campana momentáneamente silenciosa, sino de otra campana que, como diría Octavio Paz, destruye sus referencias en la realidad, para crear, por la pura interacción de las palabras, la realidad del poema.

Ahora yo soy ya mi mar paralizado es un ejemplo más complejo, porque incluye una contradicción, "yo soy mi mar" (cómo ser lo que se tiene?), y el oxymoron "mar paralizado". Aquí hay un doble juego: soy mi mar puede implicar soy la fuerza del oleaje, el movimiento incesante, de las mareas, pero el participio indica precisamente lo contrario. El mar que perdió su movimiento dejó de ser mar y por lo tanto altera también la perspectiva en que ese yo se refleja.

Dentro de los recursos estilísticos relacionados con la negación, podemos referirnos también a la negación por la afirmación, es decir, la afirmación que lo es sólo en superficie, en el plano gramatical. Su modelo sería Esto es inverosímil. Es interesante encontrar en este campo variantes más complejas, desnombradoras.

Los que ya eran ojos sólo para ser vistos (15), por ejemplo, sustituye la forma normal de esta anomalía -ojos muertos- por ojos sólo para ser vistos, en donde esos ojos todavía poseen una función, pero es aparente e implica una contradicción, porque es una función que surge de la cesación de las funciones y no le compete al sustantivo, es pasiva. ¿Por qué la poeticidad de ojos sólo para ser vistos es indiscutiblemente mayor que la de ojos muertos? Vemos incluso que ojos muertos es también una figura retórica, una sinécdoque, que sin embargo no nos conmueve, porque tendemos a restituir su sentido directo: cuerpo muerto. En cambio, sólo para ser vistos subraya la significación sinecdóquica de ojos, pero impide que se realice la sustitución, ya que el modificador mantiene vigente la significación de ojos. Ojos como ojos y ojos como cuerpo: en esta interacción en que el referente es impreciso, o variable y múltiple, ojos deja de existir como una realidad exterior, para crear una realidad autónoma, hecha de lo que "las palabras se dicen entre ellas". Así es como actúa la capacidad desnombradora de sólo para ser vistos.

LA INTERROGACION

Jean Cohen (16), siguiendo a Fontanier (Les figures du discours), distingue dos formas de interrogación:

1. La interrogación propiamente dicha, en la que el que interroga (E, por emisor), no sabe y el receptor (R), que responde, conoce la respuesta (S). De tal modo, que tendríamos

$$E(\text{no } S) + R(S)$$

2. La interrogación anómala, o "falsa interrogación" (según Gérard Genette), en la que "hay figura, porque el locutor ha-

ce una pregunta de la que se supone sabe la respuesta y que en realidad afirma interrogando" (17).

$E(S) + R(\text{no } S)$ o, tal vez, $R(S)$

Si la anomalía para Cohen se da en las interrogaciones falsas, de redundancia, o retóricas, existe sin embargo un grado mayor de anomalía (el écart del écart), en que ni el que interroga, ni el que responde conocen la respuesta:

$E(\text{no } S) + R(\text{no } S)$

Y aún podríamos llevar el écart más lejos, si consideramos la posibilidad de varias alternativas excluyentes como respuesta, del tipo

$E(\text{no } S) + R(\text{no } S)$ siendo $S=A=B$, etc.

o $S=A=\bar{A}$

También podríamos imaginar una forma de interrogación en que el interrogado no exista con seguridad, o, por lo menos, no se manifieste, no responda y, por lo tanto, no sepamos si conoce o no la respuesta:

$E(\text{no } S) + R(?)$

Estas posibilidades enunciadas arriba podrían constituir una tercera forma de la interrogación, que no es ni la propiamente dicha, ni la anómala tradicional, sino una interrogación desnombradora. Esta constaría de las siguientes posibilidades:

- a) no hay saber, ni en el receptor ni en el emisor;
- b) el saber puede incluir respuestas que se excluyan;
- c) el receptor no se manifiesta.

Ejemplos de la segunda forma de interrogación, la falsa, pueden encontrarse a menudo en los sonetos de Quevedo. Su manifestación más simple es cuando se dice: ¿Ves? en lugar de mira, obser-

va, como, por ejemplo en el soneto XCIII de los Poemas morales (18):

¿Ves esa choza pobre, que en la orilla
con bien unidas pajas burla al Noto?

Más complejo es, por ejemplo, el esquema del soneto X, también de los Poemas morales:

¿Podrá el vidrio llorar partos de Oriente?
¿Cabrará su habilidad en los crisoles?
¿Será la tierra adúltera a los soles,
por concebir de un horno siempre ardiente?

¿Destilarás en baños a Occidente?
¿Podrán los mismos humos que arreboles?
¿Abreviarán por ti los españoles
el precioso naufragio de su gente?

Osas contrahacer su ingenio al día
pretendes que le parle docta llama
los secretos de Dios a tu osadía.

Do trina ciega, y ambiciosa fama
el oro miente en la ceniza fría,
y cuando le promete le derrama.

Aquí, la redundancia de las preguntas acerca de la eficacia de la alquimia, en los cuartetos, está subrayada por los tercetos que implican (primer terceto) y explicitan (segundo terceto) la falta de fe del poeta en la alquimia. Pero si así no fuera, y el poema terminara en los cuartetos, tampoco habría duda del sentir

del poeta debido a la forma incongruente, por lo hiperbólico, de formular las preguntas, las cuales llevan ya en sí las respuestas. No se trata pues de interrogaciones desnombradoras, ya que en el fondo camuflan una afirmación. Otro tanto sucede con el soneto XVIII (19), donde la pregunta está presentada en forma antitética:

¿Qué tienes, si te tienen tus cuidados?

¿Qué puedes, si no puedes conocerte?

¿Qué mandas, si obedeces tus pecados?

También el soneto LXXXVIII (20) parece contener una "falsa interrogación", del segundo tipo:

¡Ah de la vida! ¿Nadie me responde?

Sin embargo, también participaría del tercer tipo (a), porque no sólo el poeta no halla una respuesta acerca de la vida, sino que su forma de preguntar parece presuponer que nadie la tiene.

Sin embargo, en general, las formas del tipo 3 suelen encontrarse en la poesía más moderna, donde el grado de alogicidad es mayor, donde se da más corrientemente la anomalía de la anomalía, que es en sí la figura retórica: donde la pregunta tiende a atenuar el efecto nombrador de la palabra clave en la interrogación. Eso es incluso evidente en el último ejemplo citado, donde la falta de respuesta sobre la vida destruye la significación directa de ese nombre (que podría determinarse como lo contrario a muerte), para prestarle connotaciones contradictorias, es decir, desnombrarla. Lo evidente de esta intención se advierte en que luego Quevedo apela a diversas contradicciones para "definir" ese nombre que ha perdido su significación:

Ayer se fue; Mañana no ha llegado;

...

Soy un Fue, y un Será, y un Es cansado.

...

... junto/pañales y mortaja...

presentes sucesiones de difuntos. (21)

Un poema como el de Vachel Lindsay, Where is the Real non-Resistant?, puede corresponder al tipo 3a, porque, si bien parecería desprenderse que la respuesta es "nadie", también debemos reconocer un margen de duda y esperanza, es decir, no se está seguro de la respuesta correcta al who? Este desconocimiento, por relativizado que esté, tiende a cuestionar la validez del non-resistant, a desnombrarlo, mediante preguntas que no está en nuestras manos responder. (22)

Where Is the Real Non-Resistant?

Who can surrender to Christ, dividing his best with the stranger,

Giving to each what he asks, braving the uttermost danger

All for the enemy, Man? Who can surrender till death

His words and his works, his house and his lands,

His eyes and his heart and his breath?

(...)

Who can surrender to Christ? Where is the man so transcendent,

So heated with love of his kind, so filled with the spirit
resplendent

That all of the hours of his day his song is thrilling and tender,

And all of his thoughts to our white cause of peace

Surrender, surrender, surrender?

(¿Dónde está el que realmente no se resiste? ¿Quién puede entregarse a Cristo, compartiendo lo mejor con un extraño,/dando a cada uno lo que pide, afrontando los mayores peligros/todo por el enemigo, el Hombre? ¿Quién puede entregar hasta la muerte/sus palabras y sus obras, su casa y sus tierras,/sus ojos y su corazón y su aliento?//¿Quién puede entregarse a Cristo? ¿Dónde está el hombre tan trascendente,/tan inflamado de amor por el prójimo, tan lleno del espíritu resplandeciente/que todas las horas de su día su canción es estremecedora y tierna,/y todos sus pensamientos a la blanca causa de la paz/se entregan, entregan, entregan?))

Las interrogaciones del tipo 3b (respuestas alternativas que se excluyen) encuentran su ilustración en la Sección 6 de Song of Myself, de Walt Whitman:

A child said What is the grass? fetching it to me with
full hands;

How could I answer the child? I do not know what it is
anymore than he.

I guess it must be the flag of my disposition, out of
hopeful green stuff woven.

Or I guess it is the handkerchief of the Lord,

A scented gift and remembrancer designedly dropt,

...

Or I guess the grass is itself a child, the produced babe
of the vegetation.

Or I guess it is a uniform hieroglyphic... (23)

(Un niño me preguntó ¿Qué es la hierba? trayéndomela a manos llenas;/¿cómo podría responder al niño? Yo no sé lo que es más que él mismo.//Pienso que debe ser la bandera de mi inclinación, tejida con hilos verdes de la esperanza.//O pienso que es el pañuelo

Este eterno renovarse cobra fuerza a través de las supuestamente dispares ideas que responden a la pregunta inicial: "the flag of my disposition", "the handkerchief of the Lord", "the produced babe of the vegetation", "a uniform hieroglyphic", "the beautiful uncut hair of graves", y así sucesivamente. La disparidad de las respuestas no las anula en realidad. Rompe el esquema lógico en que emisor o receptor conocen o deben elegir una única respuesta. El mundo ya no es elección, en la que cada término excluye a todos los demás. Cada término es, en cambio, igual y distinto de los otros. Porque lo que fuera en un comienzo innegablemente distinto, alejado, se vuelve aquí uno, al llamado de la pregunta.

Pero para que esto sea así, la respuesta debe renunciar al significado específico de los términos - el que está contenido en los nombres. Y esto se logra, por un lado, mediante los modificadores insólitos ("of my disposition", "of graves"). Pero, por otro lado, la situación misma en que estos nombres heterogéneos se ven reunidos, convergentes todos hacia una interrogación que no apela al conocimiento implícito en el valor corriente de esos nombres, logra que pierdan su especificidad, para aludir a respuestas mucho más ambiguas y desvinculadas del sentido primero de los nombres, que los hacía excluirse entre sí. Por eso, en última instancia, las respuestas múltiples que parecían excluirse pierden su valor de oposición, su cualidad de distintas, para ser en realidad todas una misma respuesta:

$$S = A = B = C, \text{ etc. } o$$

$$S = A = \bar{A}$$

Si lo variado, lo heterogéneo, lo contradictorio, pierde en Whitman esos rasgos, para indiferenciarse en la percepción uniti-

va de todo, no lo hace exclusivamente a través de la enumeración convencional, como veremos en la siguiente sección, sino remitiendo lo diverso a la unicidad de pregunta, que des nombra esa diversidad y le restituye su relación profunda con todo lo demás, creando un universo en que, al estar todo relacionado, las partes llegan a perder sus cualidades definitorias.

El infierno musical, de Alejandra Pizarnik, puede ilustrar con justeza las interrogaciones del tipo 3c. La obra en sí es una pregunta por la creación perdida ("Yo estaba predestinada a nombrar las cosas con nombres esenciales. Yo ya no existo y lo sé; lo que no sé es qué existe en lugar mío.") y por la vida: "Vida, mi vida, ¿qué has hecho de mi vida?" (25).

La carencia de receptor, o de pregunta formulable, es decir, la falta de existencia de un saber que se busca, lleva a que pregunta (o cosa indagada) y receptor, se identifiquen, se vuelvan uno. Como si se tratara de

$$E(\text{no}S) + R = S$$

Porque, en el fondo, sólo con la milagrosa aparición del receptor desconocido, aparecerá el saber, o viceversa. Saber qué se ha hecho de la propia vida implica saber quién lo ha hecho. Preguntar por ambos es no sólo des nombrar la vida, sino a aquél a quien la pregunta está dirigida, y tal vez también al emisor, si la pregunta está dirigida a ella misma. Un grado último de écart del écart podría formularse así: $E=S=R$. Pero, si R es desconocido, también lo será S y, fundamentalmente, E. Es una cuestión que, tomada por cualquiera de sus términos, desemboca en el desconocimiento, ya que sólo formular la pregunta exacta, por el emisor auténtico y al receptor preciso podría producir el milagro de la respues-

ta. Y el que todo se nombre vida, pero preguntando por ella, da a la palabra una significación oculta, diferente, inaferrable, desnombrada.

La no manifestación del receptor, la vacuidad del saber, se subraya aún más con el cierre del libro, y sus preguntas por la esperanza, a un interlocutor desconocido, para concluir el ciclo de esa imposible espera-esperanza en un mundo de muertos, con la última y vana pregunta: "¿Para quién?" (26)

Estamos aquí ante la máxima situación desnombradora en la interrogación, que podríamos registrar como E=R=S. Porque no sólo cada término depende del conocimiento de los otros, sino que revela que todo es lo mismo. Cada término, o concepto, es todos los otros. Poseer uno equivale a poseerlos todos. Desconocer uno, es desconocerlos todos, incluso al propio sujeto que desconoce. Como en el arte de los arqueros Zen, en que quien dispara es arco y blanco al mismo tiempo, en la interrogación última, el que pregunta debe ser pregunta, respuesta y quien contesta, al mismo tiempo. Y si las diferencias se eliminan, los nombres pierden sus límites exactos y desnombran.

Y aún si el hombre pudiera proveer las respuestas adecuadas a las preguntas de El Infierno musical, éstas serían tan desnombradoras como las preguntas. Porque las respuestas exactas a las preguntas fundamentales serían tan desnombradoras en cuanto a los términos que proponen, como las preguntas que menos se pueden responder. La propia inasibilidad de la interrogación determina aquí que cualquier respuesta sea desnombradora.

Si las interrogaciones, en sus formas más simples, comienzan por plantear diferencias entre los distintos elementos del hecho

interrogador (E, S, R), señalan sin embargo su acceso al grado último, cuando eliminan toda diferencia entre los términos. Porque preguntar por algo equivale a preguntar por todo. Porque el que pregunta es también el que responde, ya que no hay respuesta que venga de afuera. Y porque la pregunta es la única respuesta, no porque ésta esté implícita en aquélla, sino porque en el plano de las realidades últimas en que se mueve la poesía, la única forma de responder es preguntar, crear presencia ante la evidencia de ausencia, crear otra presencia que no esté contenida en los nombres. Por eso, las interrogaciones del grupo 3 no piden nombres como respuestas, sino que desnombran lo propio que preguntan, insinuando que la respuesta está en algo más allá de los nombres.

LAS ESTRUCTURAS DESNOMBRADORAS

Existen también estructuras poemáticas que tienden a desmantelar totalmente la relación lógica con una realidad exterior o con el correlato objetivo. Esto se logra mediante la ruptura de ciertas secuencias esperadas, o anticipadas por el lector. Dichas secuencias pueden abarcar desde la idea de principio medio y fin, hasta ciertos tipos de desarrollo y conclusión, o incluso el enfrentamiento antitético que debería generar una síntesis, en la dinámica habitual del texto poético.

Con las estructuras puede darse el mismo tipo de innovación introducida por la alucinación o escritura automática surrealista con respecto a la imagen poética. Así como el surrealismo forzaba o destruía la relación entre los términos de la metáfora, las estructuras desnombradoras fuerzan o destruyen la relación entre el poema como un todo y la realidad exterior a ese poema, que ad-

quiere así la categoría de primer término no dicho de la metáfora que el poema forma con esa realidad exterior a él.

La caracterización que realiza André Breton de la imagen surrealista (27) puede hacerse extensiva a ciertas estructuras poéticas. Breton, más adelante, completa así su visión de la imagen:

"Para mí, la (imagen) más fuerte es la que presenta el grado más elevado de lo arbitrario, no lo oculto; la que uno demora más en traducir al lenguaje práctico, sea porque encubre una enorme dosis de contradicción aparente, sea porque uno de sus términos se le sustraiga curiosamente, sea que, anunciándose como sensacional, tenga la apariencia de un desenlace débil (que cierre bruscamente el ángulo de su compás), sea que extraiga de ella misma una justificación formal irrisoria, sea que esté en el orden de las alucinaciones, sea que preste muy naturalmente a lo abstracto la apariencia de lo concreto, o inversamente, sea que implique la negación de alguna propiedad física elemental, sea que desencadene la risa." (28)

Es decir, el lenguaje poético surrealista recurre a expresiones metafóricas contradictorias, elusivas o elípticas, anticlimáticas, de necesidad irrisoria, alucinatorias, reversibles en cuanto a la relación entre sus términos, negadoras de propiedades inherentes, sin sentido.

Estos recursos que Breton refiere a la imagen surrealista pueden ser trasladados a la estructura del poema en sí, como si éste consistiese en una gran metáfora en la que las variantes en la relación de sus términos constitutivos pueden seguir modelos muy próximos (o equivalentes) a los propuestos por Breton para la

imagen. El objetivo parecería ser alcanzar una organización en lo posible alejada de las tradicionales, que, en su apariencia caótica, logre desligar al poema de la realidad nombrada en principio. Ello es apreciable también en las estructuras enumerativas, en las que la progresión "nombradora" va alejando cada vez más al poema del punto de partida, del nombre originario. Tan poca cohesión lógica existe en algunos de estos intentos, que Spitzer (29) llega a hablar, citando el trabajo de Oskar Walzel sobre Trakl, de "lírica reversible". Es como si la cohesión entre las partes se hubiese debilitado tanto, que el orden ya fuera indiferente.

Sin embargo, esto puede no llevar al caos indefectiblemente. Recordando nuestro esquema anterior (sentido directo → desnombrar ← sinsentido) encontramos que esta situación se da también en el plano de las estructuras poemáticas. Es decir, a veces basta un paso para quebrar las relaciones con el sentido directo y poder así desnombrar. Otras veces se puede revertir la caída en el sinsentido absoluto e instalarlo en la inestable y difícil zona del desnombrar.

Para ilustrar este concepto analizaremos algunas estructuras que podríamos llamar desnombradoras, porque no obedecen a los requisitos de una significación directa ni caen en el caos de la no significación absoluta. Nos referiremos a tres formas de desnombrar por medio de la estructura poemática: el poema hecho de preguntas, la enumeración y las estructuras por desplazamiento.

a) El poema hecho de preguntas

Dentro de la amplia variedad de estructuras desnombradoras, existe una clase que se asocia directamente con la interrogación desnombradora: la estructura poemática basada en la interrogación, el poema hecho de preguntas. Excluyo aquí aquellos poemas que, a lo lar-

go de una serie de preguntas, desembocan en una respuesta, ya que por más ambigua que ésta sea, al darse una respuesta, configuraría una estructura nombradora, en cuanto estructura, aunque semánticamente carezca de claridad.

El poema hecho exclusivamente de preguntas participa de los mismos grados de écart que la interrogación en sí. Como ejemplo de esta afirmación, podemos tomar el soneto amatorio XXIV, de Quevedo:

¿Castigas en la águila el delito
de los celos de Juno vengadora,
porque en velocidad alta y sonora
llevó a Jove robado el catamito?

¿O juzgaste su osar por infinito
en atrever sus ojos a tu aurora,
confiada en la vista vencedora,
con que miran al Sol de hito en hito?

¿O porque sepa Jove que en el cielo,
cuando Venus fulminas, de tu rayo
ni el suyo está seguro, ni su vuelo?

¿O a César amenazas con desmayo,
derramando su emblema por el suelo,
honrando los leones de Pelayo? (30)

Aquí no podemos hablar de interrogaciones desnombradoras por los siguientes motivos:

1. Lo que se formula como pregunta es en realidad una afirmación.

2. Aunque pareciera pertenecer al tipo 3b (respuestas alternativas), en realidad son todas variantes de la misma pregunta -y respuesta-: ¿Para qué mataste al águila? Para que quede sentado tu poderío.
3. De acuerdo con el punto 2, porque hay una respuesta neta y clara.

En cambio, no sucede así con el poema The Tiger, de William Blake:

Tiger, Tiger, burning bright
In the forests of the night,
What immortal hand or eye
Could frame thy fearful symmetry?

In what distant deeps or skies
Burnt the fire of thine eyes?
On what wings dare he aspire?
What the hand dare seize the fire?

And what shoulder and what art
Could twist the sinews of thy heart?
And, when thy heart began to beat
What dread hand and what dread feet?

What the hammer? What the chain?
In what furnace was thy brain?
What the anvil? What dread grasp
Dare its deadly terrors clasp?

When the stars threw down their spears,
 And water'd heaven with their tears,
 Did he smile his work to see?
 Did he who made the Lamb make thee?

Tiger, tiger, burning bright
 In the forests of the night,
 What immortal hand or eye
 Dare frame thy fearful symmetry? (31)

(Tigre, tigre, ardiendo con brillo/en las selvas de la noche,/ ¿qué mano u ojo inmortal/pudo formar tu temible simetría?//En qué distante abismo o cielo,/ardió el fuego de tus ojos?/¿Con qué alas se atreve a ascender?/¿Cuál la mano que se atreve a tomar el fuego?//¿Y qué hombro y qué arte/pudo retorcer los tendones de tu corazón?/Y, cuando tu corazón comenzó a latir,/¿qué mano terrible, qué pie terrible?//¿Cuál el martillo? ¿Cuál la cadena?/¿En qué horno estuvo tu cerebro?/¿Cuál el yunque? ¿Qué terrible abrazo/se atreve a ceñir sus terrores mortales?//Cuando las estrellas arrojaron sus lanzas hacia abajo,/y humedecieron el cielo con sus lágrimas,/ ¿sonrió él al ver su obra?/¿Aquél que hizo al Cordero te hizo a tí?//Tigre, tigre, ardiendo con brillo/ en las selvas de la noche,/ ¿qué mano u ojo inmortal/pudo formar tu temible simetría?)

En este poema, no sólo no hay una respuesta explícita, sino que no hay respuesta de ninguna especie, ni siquiera la que corresponde a una pregunta retórica, i.e., la afirmación o negación de lo interrogado. Tenemos en The Tiger una verdadera estructura desnombradora de un poema hecho totalmente de preguntas.

Al plantearse tantas preguntas sin respuesta, dirigidas al tigre, tendríamos tal vez un caso 3a o 3c, ya que el receptor no sólo no podría contestar, sino que difícilmente se manifieste. Este hecho no sólo arroja dudas sobre la existencia del creador por quien se pregunta, sino incluso sobre la propia criatura. ¿Existe realmente ese tigre? Sus atributos son tan extraordinarios que parecen trascender su nombre y su propia realidad. Al presentarse, por medio de preguntas sin respuestas, la casi irrealidad de lo creado, el nombre y sus atributos aparentemente precisos (por ej., symmetry, fire of thine eyes, sinews), van perdiendo precisión, para constituirse en una gran contradicción:

- fearful symmetry, donde lo simétrico no es vehículo de lo armonioso sino del temor.
- "In what distant deeps or skies
Burnt the fire of thine eyes?"

El "fuego de tus ojos" asociado a "profundidades o cielos distantes", subrayado por la contradicción, pierde proximidad.

Otro tanto sucede con los miembros que son los supuestos artifices de la fiera: la pregunta por shoulder y art (nuevamente la oposición, en este caso entre poder físico y arte, habilidad, creación) restan realidad a sinews of the heart. Preguntar qué arte y qué hombro fueron capaces de crear los "tendones de tu corazón", parecen poner en duda no ya a su posible creador, sino a lo creado mismo.

Luego, el ritmo interrogador, a partir de "when thy heart began to beat", se acelera, las preguntas se suceden, reducidas a meros sujetos, de los que se sobreentiende la acción:

What dread hand and what dread feet?

What the hammer? What the chain?

...

What the anvil? ...

No se especifica la acción, porque la pregunta es sobre el mismo producto de la acción. (¿Qué es lo que el yunque produjo?), y no sólo qué yunque lo produjo. Lo primero está implícito en lo segundo.

La pregunta In what furnace was thy brain? alude a la labor destructora - creativa del fuego, como en el crisol, pero tampoco arroja explicaciones sobre el producto obtenido. La irrealdad de furnace contamina a brain (o viceversa) a través de la conjunción de términos tan dispares.

También la ambigüedad, unida a la interrogación, tiende a denominar al creador:

...What dread grasp

Dare its deadly terrors clasp?

en donde dread, ya utilizado en la tercera estrofa, puede significar tanto terrible como venerable, lo cual insinúa que el creador participa de las temibles cualidades de su criatura. De ahí la pregunta: What dread grasp? La pregunta última se concreta por fin, como si hasta ahora el poeta no hubiese osado formularla por entero:

Did he smile his work to see?

Did he who made the Lamb make thee?

en donde se pregunta por la complacencia del creador ante su criatura y por la supuesta identidad del creador del tigre y el creador del cordero, como si sospechara de la presencia de dos creadores, lo que encontraría sus fundamentos en las creencias gnósticas. Pe-

ro además la oposición tigre-cordero nos crea una insoslayable trasposición, del tipo Caín-Abel, que añade una connotación más a las preguntas por ese tigre que casi ha dejado de ser tigre, para aludir a una realidad mucho más vasta.

De todos modos, el poema, perfectamente cíclico, se cierra con la repetición de la primera estrofa y la primera pregunta, confirmando que se trata de una interrogación que no aspira a recibir respuesta, pues no existe un nombre como respuesta.

b) Desnombrar por el exceso: la enumeración.

Hay formas que parecen características de la poesía del nombrar. Las enumeraciones puras y propias, no ya la enumeración de contradicciones, como en el ejemplo de Four Quartets visto arriba, parecerían excluir toda posibilidad de ser empleadas para desnombrar. Cuando Whitman nos ofrece su catálogo de objetos, lugares y personas que en su poesía constituyen el reflejo de un sentimiento de totalidad, no parece quedar lugar para nada que no sean esos nombres y los significados a los que se refieren directamente.

Sin embargo, esa misma profusión con que acumula puede llegar a crear el efecto opuesto: el de la pérdida de identidad, el de la disgregación, de la fusión de todo con todo. Uno de los tantos ejemplos podría ser la sección 15 de Song of Myself, en el que Whitman, a lo largo de más de sesenta versos, nos ofrece un exhaustivo registro de la más pura y específica individuación de seres humanos y sus situaciones, para concluir:

And these tend inward to me, and I tend outward to them,
 And such as it is to be of these more or less I am,
 And of these one and all I weave the song of myself.

(Y éstos tienden internamente hacia mí y yo tiendo externa-

mente hacia ellos, /Y así como será de éstos, más o menos será de mí, /Y de éstos uno y todos tejo el canto de mí mismo.)

Por un lado, concluye con una asimilación de términos antitéticos (inward-outward) que tienden a anularse y eliminan por lo tanto aquello que de específico o único esos términos representan. Reparemos también en la contradicción débil en "of these one and all", en que el one es inmediatamente unido al all. Porque eso es lo que busca Whitman: todo ese caudal humano, con sus rasgos característicos, se desdibuja en una pérdida de efecto denotativo, al ingresar a formar parte del canto del poeta. El poeta mismo, y es el sentido último de Song of Myself, pierde su identidad en esa masa que es él mismo.

Pero aunque Whitman no lo dijera explícitamente, la mera acumulación excesiva de nombres es de por sí una forma de desnombrar la realidad, porque la suma de nombres debería ser infinita y esa sensación de infinitud, de la ausencia de límites, crea en el lector una nueva conciencia que lo hace trascender lo particular, lo que la palabra nombra. El motivo de la realidad y el yo como un continuum indeterminado en el que todo se fusiona está constantemente reiterado en Song of Myself: "The insignificant is as big to me as any" (v.651), "Not a youngster is taken for larceny but I go up too, and am tried and sentenced./Not a cholera patient..."(vv. 955-56), "They are but parts, any thing is but a part (v.1195), Do I contradict myself?/Very well then I contradict myself,/(I am large, I contain multitudes)" (Vv.1324-6).

(Lo insignificante es para mí tan grande como todo (v.651), Ni un solo joven es apresado por hurto sin que yo lo sea también, y sea juzgado y sentenciado./Ni un solo paciente de cólera..."(vv.

955-56), No son más que partes, todo no es más que una parte (v. 1195), Me contradigo?/Muy bien entonces, me contradigo,/(Soy vasto, contengo multitudes) (vv.1324-6).

No es casual que en su afán de fusión y unión con la totalidad -experiencia que sintetiza en la palabra merge, muy frecuentemente empleada- Whitman haya utilizado la contradicción y la antítesis como sus recursos poéticos más significativos, llegando incluso a crear falsas oposiciones, para destruirlas, como por ej. en el v. 422:

"I am the poet of the Body and I am the poet of the Soul"

(Soy el poeta del Cuerpo y soy el poeta del Alma), en donde tenemos una contradicción falsa o una "impertinence prédicative" (Cohen), pues para que funcione como tal, para que los términos sean realmente excluyentes, debemos suponer un contexto especial, en este caso las creencias morales de mediados del siglo XIX. Ahora bien, Whitman no participaba de esas creencias, pero su necesidad de expresar la fusión de los contrarios en una instancia que los trasciende lo lleva a crear esta falsa alternativa, para negarla, para que cuerpo y alma pierdan esa especificidad característica, para que queden desnombrados.

Otro ejemplo interesante está en el verso 521:

Copulation is no more rank to me than death is.

Aquí advertimos primero un uso ambiguo del adjetivo rank que puede traducirse como fértil, lujurioso, abundante, pero al mismo tiempo significa fétido, rancio, corrupto, grosero. Y de la adjudicación a Death de un modificador tan múltiple y equívoco surge una pérdida de connotación de Death, precisamente por el exceso (es decir se des nombra a la muerte). Pero además a través de la compara-

ción copulation/death se establece una contradicción ambigua, que ya no depende siquiera de la acepción que elijamos para rank. ¿Qué quiso decir Whitman?

- a) Que la cópula es tan corrupta como la muerte.
- b) Que la cópula es tan poco corrupta como la muerte.

La falta de definición procede de dos rasgos de la forma expresiva elegida: de la visión que se tenga de la muerte, lo cual es totalmente subjetivo, subjetividad que se complica desde el momento que rank posee dos acepciones casi opuestas, y del hecho que Whitman elige la forma comparativa negativa: "no es más... que".

Hemos visto como, en un poeta que podría presentarse como el paradigma del nombrador, encontramos formas de desnombrar en el uso reiterado de las antítesis y contradicciones, a las que imprime sutilezas muy alejadas de la forma aparentemente directa de sus enumeraciones. La misma palabra rank a la que ya nos referimos parece aludir al ciclo vital que como un gran continuum preside la arquitectura de Song of Myself: la realidad como destrucción y nacimiento en un sucederse infinito, que la mitología hindú fija en la figura de la diosa Kali. Y en un mundo que es a la vez vida y muerte necesariamente los nombres caen en la ambigüedad, porque aclaran y confunden al mismo tiempo, es decir, desnombran.

Otra variante, más radical, del desnombrar por el exceso, es la que ejemplifica el poema de Pablo Neruda Cómo era España (32).

Comienza el poema con una breve evocación de cómo era España antes de la guerra civil, con cierto empleo de expresiones contradictorias, tal como

tu áspero vino, tu suave
vino, tus violentas

y delicadas viñas (p. 18)

o

viva y soñolienta y sonora (p. 18)

Pero el resto del poema -56 versos dispuestos en estrofas de cuatro versos cada una- es una simple enumeración de nombres de pueblos y aldeas españoles, de este tipo:

Pozo Amargo, Candeleda,
 Pedroñeras, Campillo de Altobuey,
 Loranca de Tajuña, Puebla de la Mujer Muerta,
 Torre la Cárcel, Játiva, Alcoy. (p. 19)

El poema concluye con otra de estas estrofas, sin ningún agregado.

Partiendo del título de la composición, la lista de nombres cumple, en la superficie, el papel evocativo al que ya hemos aludido. Sin embargo, subyace a esta acumulación de nombres, que más nos dicen a través de su sonoridad o su pintoresquismo que a través de su función topográfica (ya que ésta se reduciría a un ámbito limitadamente regional), un inmenso vacío de lo que ya no es, o ha cambiado. Donde un nombre puede evocarnos una región de España, un punto geográfico, esta profusión de nombres yuxtapuestos al azar, en cambio, parece confundir todas las ubicaciones, casi negar su existencia. ¿Qué es España para el poeta ya, más que una acumulación de puntos indistinguibles? ¿Dónde está el nombre que otorga unicidad, perdido en la profusión anónima de tantos nombres? Donde un nombre es precisión, muchos son vaguedad. Al evocar de esta manera la unicidad de los pueblos españoles, se borra su idiosincracia en una homologación de lo distinto. Cuánto más nombra el poeta, más pone al descubierto la ausencia de esa vida distintiva que los nom-

bres evocaron alguna vez.

Pero si la enumeración detallada y acumulativa de seres y objetos puede, sin propósito expreso del creador, contribuir a volver indistintos a esos mismos seres y objetos que nombra, existen además otras formas de la enumeración caótica que constituyen lúcidos intentos de desnombrar, de invertir el signo de la acumulación, de hacer una resta de la suma, con la nada por resultado. Este tipo de enumeración abunda en Vuelta de Octavio Paz.

En el poema que da título al libro vemos cómo el intento de recuperar el pasado se inicia con una enumeración de los elementos constitutivos de ese pasado:

Voces al doblar la esquina

voces

entre los dedos del sol

sombra y luz

casi líquidas

silba el carpintero

silba el nevero

silban

tres fresnos en la plazuela

Crece

se eleva el invisible

follaje de los sonidos... (33)

Aun en este comienzo perfectamente tradicional observamos que la repetición anafórica de voces produce un efecto desnombrador al variar el referente en su segundo uso, metafórico: voces/entre los dedos del sol. También la gradación anafórica de silba procede de una connotación más directa e inmediata (el silbido de un pájaro),

pasando por la mediatizada del silbato del nevero o heladero y la aun más alejada del silbar del viento entre las hojas para convertirse finalmente en "el invisible follaje de los sonidos". Los sonidos de la calle, el sonido del follaje y luego el follaje del sonido.

La enumeración que acumula, que es suma y coordinación ha invertido bruscamente su signo. ¿Cómo llamarla? ¿Enumeración inversa? Como la memoria, como el tiempo, los datos más concretos han pasado por un proceso de transfiguración, de pérdida de precisión, desnombrando lo que la palabra denotaba en primera instancia.

A medida que el poema avanza, se intensifica el afán nombrador, en un crescendo en que cada cosa nombrada pierde su especificidad a través de los modificadores incongruentes:

En esquinas y plazas
sobre anchos zócalos de lugares comunes
los Padres de la Iglesia cívica

...

los licenciados zopilotes

...

el mausoleo del caimán con charreteras
esculpida retórica de frases de cemento

Y así el poema va progresando por la proliferación de nombres en que la acumulación sólo es interrumpida por expresiones que desdibujan el poder nombrador y definidor: "esculpida retórica de frases de cemento, el deshielo del enorme espejo/donde los bebedores solitarios/contemplan la disolución de sus facciones; Ciudad/montón de palabras rotas; lenguaje en añicos/se quebraron los signos..." Esta invasión de nombres incapaces de nombrar una realidad que se les

escapa en tiempo y espacio culminará con un intento de bilingüismo que tampoco puede trascender las barreras de los nombres:

atl tlachinolli
se rompió

agua quemada

Otras veces Octavio Paz utiliza una enumeración hesitante o rectificadora, que va tanteando su camino hacia una expresión más precisa, pero que, al mismo tiempo, des nombra los términos de la gradación, al sugerir una contradictoria simultaneidad. Participa del modelo de enumeración señalado por Cohen: "Va, cours, vole et nous venge" (34). En Totalidad y fragmento (35) Paz dice:

arquitectura
en ebullición demolición transfiguración
sobre la hoja

contra la hoja
desgarra acribilla pincha sollama atiza
pluma lápiz pincel

/.../

conmemora condecora

/.../

el sino
el sí y el no de cada día
su error su errar su horror
su furia bufa

su bofa historia...

Al comienzo, cada verso altera el derrotero marcado por el anterior. No sólo des nombra al que lo precede, sino que además hace precipitarse en el caos de lo simultáneo si, según Cohen, no se tra-

ta de sucesión sino de superposición en el tiempo.

La acción del pintor se ejerce sobre y contra la hoja (nuevamente, rectificación y simultaneidad a la vez) y el esquema se repite en la búsqueda del término que define la tarea de lo que puede ser pincel, pluma o lápiz: desde el desgarra al atiza, suceden los verbos que desnombran esa acción que en la forma más vaga, a pesar de la precisión de las palabras, denominamos dibujar o pintar. Porque, aunque seamos capaces de diferenciar, definir y caracterizar estas acciones ¿sabemos realmente en qué consisten, qué significa el intento de fijar una realidad fugaz, contradictoria, incongruente?

El empleo de la analogía fónica se resuelve en algo más que juegos de palabras. Entonces, conmemorar puede ser una forma de condecorar y nuestro sino puede ser la conciencia del sí y el no que construyen cada día en una antítesis. La gradación fónica por momentos es ascendente en su intensidad (error - horror), por momentos utiliza la onomatopeya (bofa) para sustraer a historia su solidez. Además, habría que señalar la ausencia de signos de puntuación, lo cual amplía la invertebración de la escritura, ya que nos permite elegir entre la coordinación, la yuxtaposición, la contraposición, desdibujando el contexto. Este contexto desdibujado impide justamente asignar un valor específico a cada término, lo des nombra. Esto se advierte aún mejor en la glosolalia aparente que sigue a continuación en una especie de paroxismo de objetos que, sin embargo, nunca alcanzan a captar el modelo del pintor:

su risa

rezo de posesa fitonisa

la filfa el fimo el figo

el hipo el hilo el filo
 desfile baboso de bobos bubosos
 tarántula tarantela
 tarambana atarantada
 teje trama entrelaza... (36)

Finalmente el poema culmina con el regreso a los nombres más simples, intentando registrar esa realidad huidiza, pero aun así, los términos se pierden en un laberinto de significaciones, en que ninguna se afirma: la hoja de dibujo es también la del juicio final, pero éste a su vez lo es de cada hora y al mismo tiempo es sin fin. En suma la realidad que José Luis dibuja es "fragmento total", lo que la larga enumeración pudo finalmente rescatar, que representa asimismo "nuestra herida".

En este poema que sigue el periplo de los ensayos de un pintor sobre sus hojas sueltas, ilustra además el periplo de la palabra que necesariamente debe pasar por un proceso de incoherencia, de destrucción, de desnombrar, para recuperar el sentido profundo, más allá de la significación de los nombres, para apresar, aunque sea fugazmente "el fragmento total que nunca acaba".

La enumeración caótica se presta por su estructura débil, tal vez más que por los otros recursos analizados que también contiene, a liberar al nombre de las ataduras de las referencias. Es la posibilidad del juego de palabras, de la yuxtaposición de lo lejano, de la sintaxis y, por lo tanto, de los significados intercambiables; es el lugar donde las palabras hablan entre sí, más que con la realidad que representan, en una conversación siempre renovada y cambiante, que no persigue la fijeza de lo definitivo.

Un ejemplo de ello lo tenemos en el poema 8 de Roberto Juarroz

(37). Aquí, sin embargo, la enumeración, el exceso, no se da por una acumulación indefinida de nombres, sino a partir de cuatro términos bien definidos en la introducción (zapatos, huelga, corazón, colectivo) y que a medida que adquieren nuevos modificadores, van perdiendo su poder designador concreto, para convertirse en los nombres otros, los desnombrados, que son los que más nombran a dios.

8

No sé si todo es dios.

No sé si algo es dios.

Pero toda palabra nombra a dios:

zapato, huelga, corazón, colectivo.

Y más

colectivo incendiado,

zapato viejo,

huelga general,

corazón junto a ruinas.

Y más todavía

colectivo sin hombre,

zapato sin suela,

huelga general de los muertos,

corazón en las ruinas del aire.

Y más todavía

inmóvil colectivo para dioses,

zapatos para andar por las palabras,

huelga de los muertos con la ropa gastada,

corazón con la sangre de las ruinas.

Y más.

Pero no importa.

Ya he dejado de orar.

Voy a buscar ahora las espaldas de dios.

La estructura enumerativa de este poema se basa en una construcción paralela, en que cada uno de esos cuatro nombres va sumando modificadores, que los aleja más y más de su sentido inicial. En realidad, ese sentido inicial, que tomamos por supuesto en zapato, huelga, corazón, colectivo, es puesto en entredicho por sus modificadores.

Tendríamos, por lo tanto, un caso de enumeración en que lo que se multiplica no son los nombres, sino sus modificadores. Los nombres quedan fijos, pero pueden ser desnombrados hasta el infinito por sus modificadores. De ahí, el uso del Y más anafórico que preludia las enumeraciones y, en la conclusión, su repetición en el verso 20. Esto, evidentemente, podría referirse a más palabras que, de la misma manera, nombran a dios, pero es dable imaginar que dios no es en realidad lo que esas palabras nombran, sino lo que ellas desnombran. En este sentido, es sugestiva en una escritura rigurosamente puntuada, la omisión de coma después de más. De existir esa coma, el sentido sería necesariamente el primero apuntado. Pero la falta de coma sugiere un aumento del poder desnombrador a medida que los modificadores impertinentes se acumulan.

No importan los nombres, sino su forma de dejar de ser nombres. Tal vez, porque dios -el creador- esté donde las palabras dejan de ser, en su des-creación. Por eso, a dios no se lo puede nombrar con lo que las palabras habitualmente son, sino más con lo que no son, con lo que nuestra lógica les rehúsa que sean. Así, la efectividad

desnombradora del poema radica en la yuxtaposición intensificada de estos modificadores, que abren al nombre hacia otras significaciones.

Colectivo incendiado es un grado mínimo del desnombrar, en el que se destruye su connotación de medio o vehículo. Colectivo sin hombre le quita ya toda vinculación con la misión asignada por lo humano tanto al objeto como a su nombre. Pasamos de un simple adjetivo que indica destrucción a una antítesis implícita en el sentido de colectivo junto a sin hombre. Nótese que no se trata de sin hombres, lo cual equivaldría a colectivo vacío, sino de un genérico sin hombre, que parece aludir a la pérdida de relación de ese objeto con el plano humano, o apuntar a un mundo que, por la desaparición del hombre, vuelve abstracto al colectivo. Esto se confirma en el término final de esa progresión, inmóvil colectivo para dioses, en donde no sólo se des nombra el rasgo distintivo de la movilidad (que ya ni siquiera se debe a una destrucción, sino que parece formar parte de los atributos del colectivo), sino que también se lo abstrae de su convencional asociación con el hombre. Los dioses utilizan colectivos inmóviles, para no andar. ¿Qué queda aquí de la noción originaria de colectivo?

Un recorrido similar podemos rastrear en la enumeración zapato viejo, zapato sin suela, zapato para andar por las palabras. La gradación desde el simple adjetivo devaluador, a la alusión a algo que ha perdido su función o eficacia específica (zapato sin suela) para desembocar en la inversión del signo determinante de zapato, es decir, andar, a través del circunstancial por las palabras, que desbarata todos nuestros puntos de referencia habituales, es aproximadamente paralelo a la gradación de colectivo.

Pero en ciertas circunstancias esta enumeración se vuelve engañosa, y parece querer adentrarnos en el camino de una mayor especificación. Así, se dice huelga general, en donde huelga aparece más fuertemente acotado en su poder designador. Pero luego se avanzará: huelga general de los muertos, en donde recién apreciamos el verdadero y equívoco valor de general, que, siendo de los muertos, invierte totalmente su signo y el de la palabra huelga, a la que des nombra. Y si pensamos que ya no puede haber mayor alejamiento del contexto natural de huelga que huelga general de los muertos, leemos entonces huelga general de los muertos con la ropa gastada. Este recurso expresivo merece un examen más detenido, ya que se trata de un paso más, de otra vuelta de tuerca a lo que se ha dicho hasta ahora en el poema. Porque si en huelga general de los muertos hemos abandonado las asociaciones habituales de la palabra huelga, sin embargo de los muertos se yergue en toda su significación prístina, y es por contraposición que se obtiene la transfiguración de huelga. Pero un paso más exige a su vez la transfiguración, el des nombrar del modificador, el des nombrar de lo que des nombra. No se trata de muertos comunes y de lo que éstos habitualmente evocan. Son muertos que se abstienen de toda actividad y a quienes, sin embargo, esta abstención de actividad les desgasta la ropa. Muertos con la ropa gastada, muertos que han renunciado a su asignado papel de inaccesibilidad casi majestuosa, para aproximárenos con la ropa gastada, con elementos que se vuelven cotidianos. Así como la huelga no era la huelga, tampoco los muertos de esa huelga que nombra a dios, son los muertos. Se da un juego de doble des nombrar que refuerza aún más el écart de huelga.

En la secuencia de la cuarta palabra, corazón, el proceso es

un poco diferente. Corazón junto a ruinas da la idea de una momentánea suspensión de funciones, en que el corazón puede incluso alimentarse de esas ruinas para afirmarse en sí mismo. Pero el vuelco se da en corazón en las ruinas del aire, de la misma manera que en zapatos para andar por las palabras. Aire des nombra a ruinas y toda la expresión des nombra a corazón. ¿Qué corazón puede habitar las ruinas del aire? Y, por último, ¿qué corazón es ése que contiene la sangre de ruinas?

La estrofa final insiste en la anáfora Y más. Pero ésta ha perdido su función introductoria a las variantes de la enumeración. Cae, por su peso, como un punto final. Y cuando el poeta deja de nombrar a dios por el revés, des nombrando las palabras que lo designan, descubre que para completar su búsqueda es preciso encontrar el revés de lo nombrado primero y des nombrado después, es preciso buscar las espaldas de dios. Buscar las espaldas de dios es encontrar la oración des nombrada. Porque, tal vez, las espaldas de dios contengan en sí todo lo que dios, y lo que lo nombra, no revelan. Tal vez, des nombrar las palabras que nombran a dios no sea suficiente y el mismo acto de ^{des} nombrarlas -orar- deba ser des nombrado. Sólo des nombrando el propio acto de nombrar puede alcanzarse esa espalda que es también una forma de des nombrar a dios.

c) Estructuras por desplazamiento

Se trata de un tipo de estructura que no presenta ninguna forma de proyecto lineal, (ni de la clase que implica desarrollo, ni de la que es simple acumulación o intensificación, ni las mixtas, o las que son combinaciones de ambas). Tampoco recurre al movimiento cíclico de volverse sobre sí misma, sobre su principio. Tampoco se trata de una combinación de frases y palabras al azar, confian-

do en la potencialidad creadora de ese azar. Tampoco, aunque en extremo interesante y digno de profundización, me refiero a la mecánica combinatoria del azar y lo incongruente unido a ciertos usos especiales de los efectos tipográficos, como en los poemas collage de Breton. (38)

Las estructuras de desplazamiento se apoyan en la variación posicional de ciertas expresiones claves y ciertas repeticiones. Son desplazamientos mínimos que no podemos llamar desarrollos porque no manifiestan ninguna dirección determinada. Puede tratarse de desplazamientos hacia atrás o hacia adelante o en cualquiera de los sentidos posibles. No hay una meta, ni se sigue un método apreciable, como sería el caso de las enumeraciones caóticas. Y, sin embargo, al cerrarse la estructura, vemos que nos hemos desplazado y aunque no se vea adónde se ha llegado sabemos que ha sido en una dirección distinta a la relación directa con una realidad inmediata.

Veámoslo en este poema de Felix de Athayde, por cuya concisión y claridad en el esquema de desplazamiento, podría considerarse un caso extremo:

ser tão sem
sem ser tão
tão sem ser

(ser tanto sin/sin ser tanto/tanto sin ser) (39)

Este breve poema ejemplifica la mecánica de las estructuras por desplazamiento. Tres palabras van adquiriendo, a través de un desplazamiento que altera incluso su valor sintáctico,

significados diversos, si no contradictorios.

"Ser tão sem" alude a la posibilidad de ser a pesar de (o de-

bido a?) la carencia: ser tanto sin. Pero también podría leerse como ser tanta cantidad de sin. El paso del último vocablo al primer lugar en la disposición sintáctica del siguiente verso nos da: "sem ser tão". Es decir, ser tanto sin, pero sin ser tanto. ¿Cómo alcanzar la plenitud en la carencia (ser tanto sin), sin ser tanto? ¿Cómo ser sin, sin ser en tanta magnitud? Y, nuevamente, en el último verso, la última palabra pasa a ser la primera: "tão sem ser", tanto sin ser. Esta idea parece oponerse a las anteriores. Lo que se magnifica aquí es el sin ser. Ahora bien, ¿tanto sin ser significa una carencia de ser o un despojamiento de ser? La aspiración primera a tanto sin, desemboca, por mero desplazamiento de las mismas palabras repetidas en tanto sin ser. El querer ser tanto sin, es decir, a pesar de la carencia, llega al reconocimiento de otra realidad: la existencia de tanto sin ser, donde el sin ser adquiere una connotación crecientemente ambigua, en que cada palabra puede corresponder a valores opuestos y simultáneamente válidos: el "tão" como algo positivo, y por ende también el "sem ser", visto como despojamiento, o, simplemente, como reconocimiento de una carencia.

Admitiendo que lo ambiguo existe desde el primer verso, vemos como esta estructura por desplazamiento, acentúa más dicha ambigüedad, destruyendo cualquier posibilidad de precisar la cualidad nombradora de las palabras.

Otro ejemplo, más complejo, puede verse en este poema de Harold Pinter:

LATER

Later. I look out at the moon.

I lived here once.

I remember the song.

Later. No sound here.

Moon on linoleum.

A child frowning.

Later. A voice singing.

I open the back door.

I lived here once.

Later. I open the back door.

Light gone. Dead trees.

Dead linoleum. Later.

Later. Blackness moving very fast.

Blackness fatly.

I live here now. (40)

Más tarde

1 Más tarde. Me asomo a mirar la luna.

2 Yo viví aquí una vez.

3 Recuerdo la canción.

4 Más tarde. Ningún sonido aquí.

5 Luna sobre el linóleo.

6 Un niño frunce el ceño.

7 Más tarde. Una voz canta.

8 Abro la puerta trasera.

9 Yo viví aquí una vez.

10 Más tarde. Abro la puerta trasera.

11 La luz se ha ido. Árboles muertos.

12 Linóleo muerto. Más tarde.

- 13 Lo negro. Lo negro muriéndose muy rápido.
 14 Lo negro corpulentamente.
 15 Yo vivo aquí ahora.

Observamos una serie de elementos fijos y reiterados, pero que varían constantemente de posición en la estrofa: Más tarde, la luna, haber vivido allí, algún sonido. Más tarde es un elemento de ubicación temporal, pero que, al no poseer un punto de comparación (aquello de que es más tarde), pierde su valor denotativo. Ni siquiera podemos saber, por esto mismo, si la repetición anafórica en las estrofas siguientes (líneas 4, 7, 10 y 12) se refiere al mismo más tarde o a impresiones aisladas en diferentes tiempos. ¿Hasta qué punto, por otra parte, se trata de una anáfora al no poderse establecer si se refiere siempre a una misma instancia? La anáfora propiamente dicha debe reforzar lo que se nombra. Aquí los más tarde aparecen desligados, debilitando lo que se nombra (o afirma) a través de su relativización temporal. Es decir, la precisión cronológica implícita en el uso convencional de más tarde, adquiere aquí el signo opuesto de imprecisión y relativización, en el que el punto de vista no se determina nunca y permanece fluctuante en lo temporal.

Algo semejante sucede en el plano espacial. La luna, que en la primera estrofa está afuera, aparece adentro en la segunda y se desplaza del primero al segundo verso en la estrofa correspondiente, sin una aparente incidencia en la percepción del poeta, salvo tal vez un transcurrir temporal dado por el movimiento de la luna que ahora se refleja sobre el linóleo (pero nuevamente se impone la pregunta ¿en qué tiempo?).

La sensación de haber vivido allí no se menciona en la segunda estrofa. Puede estar reemplazada por la evocación del niño. Pero a su vez el niño podría ser una presencia real, como la luna, y no una evocación. Al recuerdo de la canción (V.3) le sucede en cambio la ausencia de sonido (V.4). Otra vez quedamos sumergidos en ^{el} non-sequitur, en el desfasaje que implica una secuencia clara de los términos en el texto y la falta de relación lógica en su valor semántico de esos mismos términos: recuerdo de canción - ausencia de sonido.

Pero el sonido vuelve en la tercera estrofa (V.7). ¿Es una presencia o un recuerdo? Y si es un recuerdo, ¿lo es de la misma o de otra canción? Aquí tenemos también un desplazamiento espacial en la acción concreta de abrir la puerta trasera (V.8). Pero no sabemos si la repetición del más tarde alude también a un desplazamiento en el tiempo y a partir de cuándo. La secuencia es, en esta estrofa: tiempo, sonido, acción de abrir la puerta, recuerdo o sensación.

En la cuarta estrofa observamos algunas variantes: tiempo, acción de abrir la puerta, falta de luz, árboles muertos, linóleo muerto, tiempo. La repetición del más tarde (V.12), cerrando la estrofa, puede significar tanto un retorno al comienzo como una aceleración de un ritmo progresivo. Con respecto a la estrofa anterior, la acción se ha adelantado y no depende de los sonidos.

Esta estructura de desplazamiento se caracteriza por jugar los diversos elementos en sutiles variantes posicionales en la estrofa, lo cual logra escenas considerablemente distintas entre sí. Pero al mismo tiempo, la falta de nexos o referencias espacio-temporales o causales entre estrofa y estrofa, crea una sensación como de

suspense de todas las coordenadas, un efecto a-dimensional que podría compararse con secuencias cinematográficas voluntariamente dejadas sin montar por el director y en las que la desconexión no sería absoluta porque en todas las tomas figurarían los mismos elementos vistos sin embargo bajo diferentes encuadres.

También se podría hacer una lectura alternada (Cf. la "lírica reversible") en que las estrofas impares y pares configuren secuencias con desarrollos por separado. En la primera estrofa se habla de la luna, la sensación de haber vivido allí y del recuerdo de una canción. En la tercera, el recuerdo de la canción se ha convertido en voz que canta. Abre la puerta y tiene la sensación de haber vivido allí.

La segunda estrofa presenta el silencio, el linóleo y el niño. La cuarta estrofa repite la acción de la tercera, (abrir la puerta), para comprobar que todo (la luz, el linóleo de la 2a. estrofa) ha muerto o desaparecido. Es decir, los elementos de cada estrofa se retoman con variantes y desplazamientos no en la siguiente sino en la subsiguiente. Esto puede darse así precisamente porque el deslizamiento de los términos, como piezas en un tablero, sigue una lógica propia e intercambiable que aniquila la progresión habitual de la serie de estrofas. En este sentido podemos hablar de una estructura desnombradora, ya que impide que los términos evolucionen en un contexto erigido por coordenadas convencionales de desarrollo espacial, temporal y lógico. Se abandona la noción de lugar definido, tiempo mensurable y relación causa-efecto. También en un sentido más estricto podemos hablar de estructura desnombradora pues precisamente, una construcción en que los nombres poseen la cualidad de ser flotantes y combinables con otros de maneras que varían cons-

tantemente, hace que esos mismos nombres se vean despojados progresivamente de sus valores asignados de antemano: el lugar de la canción lo ocupa el silencio y de nuevo la voz; la luna sobre el linóleo se traduce a su vez en falta de luz y linóleo muerto, por ejemplo. También el juego engañoso con los tiempos verbales -en realidad atemporales por falta de referencias- contribuye a desligar al poema de todo modelo de la realidad exterior: yo viví aquí una vez; yo vivo aquí ahora.

La quinta y última estrofa resolvería los planteos tanto de la secuencia par como los de la impar. De la par toma el motivo de la oscuridad y de las cosas muertas. De la impar toma, además de la referencia temporal, la concreción de la sensación de déja vécu.

¿Cómo decir si la progresión dada por el más tarde es hacia adelante o hacia atrás? ¿Se trata de un avance progresivo hacia la muerte o un desandar camino hacia el comienzo de las cosas? "Lo negro muriéndose muy rápido" no parece implicar un regreso de la luz. Lo que ha muerto (linóleo, luz, árboles) puede indicar el paso del tiempo o simplemente que la luna se oculta y borra todo, o puede referirse a un pasado en donde todo eso no estaba.

La referencia temporal (más tarde), un elemento concreto (el linóleo), la presencia o ausencia de luna, el juego relativo entre una vez y ahora (vivo aquí) han perdido su significación unívoca, han sido desnombrados en su significación directa gracias al contexto en que se los utiliza. Y este contexto está dado por una estructura metafórica en que las direcciones o puntos cardinales se omiten, así como se omite el tiempo en su ubicación relativa, ya que las palabras, al cambiar de posición en la estrofa, parecen adquirir nuevos significados a través de los balbuceos de una memoria

que no logra recomponer todo el cuadro, sino tan sólo por retazos, desarticuladamente, y lo recrea así, aunque no sepamos si esa reconstrucción está llevando al que la realiza hacia lo negro del comienzo o lo negro del final.

CAPITULO VIII

TRES EJEMPLOS ACTUALES

Lo que hemos venido diciendo acerca de la intensificación del desnombrar en la poesía moderna y la creciente complejidad de sus recursos puede ejemplificarse más directamente en la obra de algunos representantes recientes de esta poesía.

En los poetas elegidos hay, en diverso grado, una conciencia de la crisis de los nombres. Pero, además de la realidad sociológica que esto implica, es importante señalar una conciencia de la necesidad de operar el proceso de desnombramiento, para devolver al nombre su efectividad originaria y conjurar así las consecuencias de la crisis de los nombres en el lenguaje del hombre moderno.

Es como si desnombrar constituyese el paso previo a encontrar un transnombre que incluya y trascienda al mismo tiempo todos los valores posibles del nombre. Esta necesidad se realiza a través de distintos grados de conciencia que de ella poseen los creadores.

Algunos, como António Ramos Rosa, se limitan a vivirla en el lenguaje mismo, en el valor contradictorio del nombre, en la inevitabilidad de la existencia del "sí del no", que el poeta debe tener en cuenta, para elevarse al "non-sens de la poésie" sin el cual "la poésie n'est que le vide de la poésie", como dice el epígrafe de George Bataille, elegido por Ramos Rosa.

En Roger Munier, la búsqueda del desnombrar se realiza conscientemente ante la evidencia de una realidad que está "más acá del nombre" y que sólo desnombrándola puede hacerse accesible.

En Octavio Paz, encontramos el reconocimiento de la destrucción de los nombres y la misión del poeta que emprende, a lo largo de

tantas rupturas, la búsqueda "del nombre", de lo esencial que se ha perdido. Aquí el poeta se hace eco de las palabras de Ionesco, "les mots ne sont pas la parole" (1).

Lo que parecería más interesante de destacar, con respecto a esta actitud ante el nombre, es el grado de coincidencia que caracteriza a diversos poetas y pensadores en las últimas décadas. Esta coincidencia se da de modo tal que parece eliminar la posibilidad de una influencia directa y resultar, en cambio, de la convergencia de una serie de factores constantes, pero agudizados en nuestra época, a los que hemos intentado pasar revista hasta aquí.

Para subrayar aun más la naturaleza de esta coincidencia habría que agregar dos breves menciones que contribuirán a ilustrar la generalización de esta búsqueda, que rebasa ubicaciones geográficas y aun el género poético propiamente dicho.

Uno de ellos es un poema de Roberto Juarroz (2), coincidente con el poema de Roger Munier y a quien luego fuera dedicado, ya que en el momento de su composición no existía todavía un mutuo conocimiento.

Desbautizar el mundo,
sacrificar el nombre de las cosas
para ganar su presencia.

Así comienza el poema, que enfrenta el mundo de las cosas al mundo de los nombres, la voz al signo ("El mundo.../es una voz y no un nombre..."). Sólo así puede el poeta restituir al mundo su cualidad originaria de ser presencia y "llamado desnudo", sin intermediarios más o menos codificados, tales como "una señal con el dedo", "un rótulo de archivo" o "un banderín indicativo de la topografía del abismo". Las formas de bautismo que designan "esto o aque-

llo", que separan y distinguen irremediabilmente esto de aquello, le restan a la palabra su verdadera función:

El oficio de la palabra,
 más allá de la pequeña miseria
 y la pequeña ternura de designar esto o aquello,
 es un acto de amor: crear presencia.

En ese ir más allá de la costumbre patética (por mísera y por tierna, como por ciega) de la palabra, más allá de la rutina diferenciadora de la palabra, el hombre puede prestar su voz al mundo, renunciar al papel de intermediario y aventurar

la posibilidad de que el mundo diga al mundo,
 la posibilidad de que el mundo diga al hombre.

La voz propia del mundo, sin mediatizaciones, la presencia del mundo que la palabra crea, logran restituir al hombre a la totalidad, sin discriminaciones, hasta conseguir que ya no sea la voz del hombre la que designe todo, sino la voz de todo que "diga al hombre". Es decir, el anhelo contrario del poeta nombrador, la posibilidad de lograr una voz total que diga al hombre, desnombrando su lenguaje habitual y aproximándolo al silencio "anterior a la palabra".

El otro ejemplo coincidente al que me refiriera es un registro de esta tendencia desnombradora realizada por uno de los nuevos filósofos españoles, Xavier Rubert de Ventós (3):

"Pienso que el hombre primitivo tenía por función asignar a las cosas un nombre, puesto que ellas carecían de significación. El mundo no tenía significado y había que nombrar, categorizar, "significamentar" a las cosas. Ese hombre primitivo tenía que a-signar y creo que hoy lo difícil es de-signar, puesto que vivimos en un mundo preñado de significados. Aclaro que utilizo

la palabra "designar" en un sentido inverso al que se usa normalmente, vale decir entendida como sacarle el signo a la cosa. En este mundo constantemente redefinido en que nos movemos, lo difícil es de-signar y, a través de ello, llegar a una experiencia del carácter contingente de aquello que tengo delante."

También conviene señalar que estos poetas que han planteado lúcidamente la crisis de los nombres ofrecen, desde el punto de vista estilístico, una gama rica en recursos desnombradores. Es así que nos encontramos frente a una vertiente de la poesía actual que combina la reflexión sobre la poesía con la experiencia del desnombrar en su propia creación, configurando así una suerte de metapoesía del desnombrar.

ROGER MUNIER

L'INSTANT

Recordando las palabras de Jean Sullivan, autor de la Introducción a la obra del poeta francés podemos intentar caracterizar L'instant de esta manera:

"Este libro se despliega dentro de lo que no es el sentido, sino antes o más acá del sentido. No sólo la poesía puede constituirse en obstáculo: el concepto también. Ninguno de estos textos es puramente especulativo." (4)

Ante estas afirmaciones tal vez parezca ocioso intentar buscar una línea, si no de sentido, al menos de preocupación profunda, a lo largo de su compleja estructura. La convicción de que es, sin embargo, posible motiva este intento. Por otra parte, hay que hacer la aclaración de que la obra trata de recoger una experiencia de iluminación que abarca tanto el instante de la creación del poema, como una percepción más lúcida de la realidad en general. Ambas experiencias -al desbordar las pautas de un desarrollo lógico- no admiten más que el poema o fragmento breve. En este sentido de la fragmentariedad, de lo intermitente, es que la búsqueda de una poesía más convencional puede obstaculizar la lectura, tal como dice el prologuista. Lo mismo sucede con respecto al concepto.

A pesar de ser un libro desbordante de pensamiento, la experiencia última que recoge se refiere a algo difícilmente conceptualizable. Tampoco, como hemos insinuado, sigue un desarrollo lógico lineal. Las diversas partes en que está dividido vuelven una y otra vez a las mismas imágenes y motivos, sin buscar una relación visible. Y si hay progreso, éste no es precisamente en línea recta o hacia

adelante, sino más bien lo contrario o, para usar una palabra del poeta, inversamente.

En lo que se refiere al lenguaje, su sencillez es sólo aparente. Roger Munier se identifica totalmente con su concepción del desnombrar ("Dé-nommer les choses, /les rejoindre en deçà du nom." p. 21) y la obra es un excelente ejemplo de los recursos analizados en este trabajo y en el valor desnombrador de las figuras tradicionales. Señalo al azar:

- la interrogación que no tiene respuesta:

Les contraires s'opposent,
mais qu'est-ce qui fait qu'ils s'opposent? (p. 25)

- el adjetivo desnombrador:

Le jour brillant
dévore
le jour. (p. 26)

- la paradoja:

Le feu ne se nourrit
que de sa ruine.
La cendre est son vrai nom. (p. 63)

- la contradicción:

...il n'est ni l'être ni sa
perte... (p. 81)

- la generalización:

Que l'amour ne soit pas cet amour,
mais l'amour. (p. 85)

- la repetición:

Le temps n'est pas le temps. (p. 94)

- la búsqueda de la palabra justa:

Englobé, impliqué, impérissable.

Hors moi, malgré moi, sans moi. (p.100)

La primera parte, L'Insu, es el traslado de la experiencia, de la conciencia, si se la puede llamar así, de lo no-sabido. Sin la experiencia del no-saber, el hombre no puede descubrirse a sí mismo. No hay sentido en las cosas todavía, porque el hombre no está en el mundo. "Nous sommes au langage", o, como diría Octavio Paz, "vivimos entre nombres" . (5) Los nombres impiden el acceso a las cosas:

Le nom de chaque fleur,
si tu veux t'approcher d'elle,
la rejoindre et reconnaître, il faut
l'oublier. Ce n'est pas
la saponaire ou l'armoise,
le géranium ou l'œillet,
Ce n'est pas même la fleur...

Le nom ne sert qu'à nommer. (p. 21)

Acercarse, reconocer, reunirse con la flor. Eso no se hace nombrándola. Conocer un nombre no es conocer, no es saber. Los catálogos y directorios podrían ser paradigmas de esta extraviada concepción moderna del saber, contrapuesta a la de experiencias seculares: el conocimiento acumula, aumenta, el tao disminuye. Una taxonomía no es más que acumulación de lo que se demora en las apariencias. "Le nom ne sert qu'à nommer" .

Pero no es sólo la denominación científica lo que hay que olvidar para reconocer la flor. Tampoco la generalización abstracta, que parecería reunir en sí todas las posibilidades de la flor, nos aproxima a ella. Hay que olvidar los nombres:

DÉ-nommer les choses,
 les rejoinde en deçà du nom. (p. 21)

Reconquistar las cosas más acá del nombre es restaurarle su grado prístino de absoluto, cuando la cosa era, sin mediar circunstancias ni puntos de vista.

Le nom blesse la chose.
 La chose blessée s'ouvre déjà
 dans le nom, qui, dès lor, ne l'enclôt plus. (p. 21)

La cosa escapa al nombre que la hiere, lo desborda y, paradójicamente, al herirla, el nombre deja de contenerla y le sustrae lo que de tranquilizador poseía para el hombre:

La chose blessée n'est plus
 rassurante. Elle est la chose-chose. (p. 21)

La cosa cosa, la cosa en sí, despliega lo que hay para el hombre de terrible en un mundo que prescinde de él, un mundo que es y no está sólo para ser visto. El nombre no es el sentido, sino sólo un deseo de sentido, un intento de sumar sentidos, en donde el sentido se escapa.

Le meilleur n'est jamais
 qu'une "dernière sommation". (p. 22)

En la pérdida de los puntos de referencia ("Rien n'est grand. Ni petit." p. 22), que implica el mundo de la cosa-cosa, el poeta se descubre como espejo, como reflejo, o como lugar de un reflejo, donde el azar de "L'autre image" desencadena el llamado plural de las cosas, para que nada quede vacío o cese.

Pero la presencia desaparece en la finitud de la pluralidad. Lo que parecería configurar la mayor presencia, el nombre, es en cambio su desaparición:

La présence est ce qui s'annonce,
 s'avance en sa figure abolie,
 en la masse de son abolition
 dans le fini, vient a moi: prae-sens.

El pre-sentido, es decir, lo previo a lo sensible, no puede caber en lo sensible. De ahí que, como dice Paz (6), haya "en las confluencias del lenguaje/no la presencia: su presentimiento." La presencia es impermeable al nombre, ya que lo sensible no puede abarcarla.

Por eso, sigue Munier, el juego de contrarios no agota la serie de posibles, la limitación del nombre no se elimina con su opuesto. Existe la antítesis como un reconocimiento de la impotencia de la definición, de la afirmación, pero hay algo que la oposición no abarca y que, sin embargo, está allí. Los contrarios no agotan las posibilidades del lenguaje:

quel élément plus vaste fait que
 les contraires s'opposent,
 peuvent s'opposer? (p. 25)

L'Insu es el primer registro de una experiencia de iluminación que se abre en ese instante que da título a la obra. El presentimiento de lo que está más allá de los límites fijados por el hombre.

Este registro se continúa en la segunda parte, La Trace. En la pérdida de sentido no está el caos; cuando el hilo se pierde se toca lo continuo. Cuando el lenguaje pierde su habitual capacidad de significación, surge lo continuo, el sentimiento de unidad:

Quand le fil se perd,
 quand l'insinuation n'est plus
 possible, quand l'obstacle est massif,
 compact, continu,

c'est alors que tu touches
 le continu, justement,
 le continu et le continuel. (p. 43)

La recuperación de la experiencia, la búsqueda de la "huella", se enfrenta al descubrimiento de que todo es para no ser visto, en una sucesión ilimitada de fondos sin fondo. Lo que escapa a la capacidad abarcadora del hombre, a su voluntad de apresamiento, de aprehensión, no es lo inaccesible, sino lo que se nos escapa impensadamente, aquello de lo que nos desviamos en nuestro mundo de definiciones y pseudo-presencias. Pero podemos volver a encontrarlo en el vacío, en la Carencia, en la Ausencia. Allí solamente es posible encontrar la huella de lo que se nos escapa:

Dieu est le Manque.
 S'il traverse le fini, il ne peut
 qu'y mourir. (p. 56)

Si Dios es la carencia, que se muere de finito al atravesarlo, la Ausencia debería presidir la conciencia del hombre, la ausencia sin nombre "du seul nom qui manque" (p. 57). Pero todo lo que se dice está presidido por la ausencia, por la carencia. Todo lo que se dice es en la medida de lo que no se dice, de lo que se retiene:

Juger de ce qui est dit par cette
 réserve du dire... (p. 54)

Así, a imagen de la Ausencia absoluta que se mantiene en reserva, ¿qué decir del sol? ¿Que nace, que se pone?

Dans ce recul du signe
 hors toute désignation, il apparaît.
 Il est son apparence insignifiante:

rien d'autre que soi.

Qu'il perde jusqu'à son nom. (p. 46)

Ya ni la alegría posee nombre:

La joie qu'on sait n'est plus la joie,

n'est pas la joie.

Rien ne doit être identifié.

Commence alors l'identité. (p. 47)

La identificación obstaculiza la identidad. La identificación es distancia. La identidad es el en sí, la mismidad. Borrando la identificación es como el poeta se aproxima a la identidad de cada cosa. La alegría que conocemos como tal no es la alegría, si no pierde su identificación, para ganar su identidad. Pero "la fixité vibrante/aveuglant du M[^]me" (p. 33), se le escapa al hombre. El hombre sólo existe en la medida en que se olvida, se aparta de sí. "D'où l'histoire" (p. 33). Es interesante señalar la coincidencia existente entre Munier y Octavio Paz con respecto a su visión de la historia como manifestación inauténtica del hombre: la historia surge cuando el hombre se olvida de sí, se desvía de sí, pierde la identidad en su afán de identificación, dice Munier. Por eso el poema, que no aspira a la identificación, "genera antihistoria", dice Paz (7). "L'histoire se fait en/son fracas, mais sans que/rien vraiment n'arrive", dice Munier. Octavio Paz invoca una "purgación del lenguaje, la historia se consume/en la disolución de los pronombres". (8)

Pero esa disolución implica la "terreur du M[^]me", la pérdida de los límites ("pas de differences, pas de confins"), la identidad que se extiende a todo, "étant soi (avec éclat) et pourtant/comme indistincte,/fondue dans l'unité vivace" (p. 44-45).

La Blessure ahonda en la idea de que lo que hace que algo sea es también lo que lo hiere, de que todo es en la medida en que no es, de que lo absoluto se hiere de absoluto. El Poder es herido por lo absoluto que lo hace Poder. La herida de lo absoluto se resuelve en la ficción de los opuestos, en la pluralidad. La Palabra se hace carne e, inmersa en el tiempo, sucumbe en grito:

La Parole faite chair,
venue au temps, succombe,
s'achève dans le Cri

(Eli, Eli...)

(p. 63)

Del mismo modo, el fuego se nutre sólo de su ruina. "La cendre est son vrai nom" (p. 63). Y, podríamos agregar, el nombre es la destrucción del nombre. Inmersa en el tiempo, la cosa no puede prescindir del signo (como el fuego de quemar y lo absoluto de herir), pero ese signo la borra. Y es "sa décharge, son renvoi" (p. 64). Si la cosa se pierde, se va en el signo, el sentido no existe. Hasta el pensamiento tiene sentido sólo como lo que no tiene sentido, como reconocimiento de la Carencia, de la Ausencia. Y la felicidad lo es en la medida en que no tiene motivo. Todo lo que se yergue, lo hace por la atracción del fondo, del abismo:

Gravité. Rien n'est droit, ne s'assure
que par l'attrait du fond,
de l'abîme.

(p. 66)

"El ser sin ser", "la plenitud vacía" de O. Paz, es otra forma de aludir al destino de todo, que extrae su existencia del vacío, de lo que no es, de la creación a partir de la nada. En esta perspectiva el sentido es sólo un recurso del que se vale el sin-sentido para subsistir. Y por lo tanto, el sentido buscado está afirma-

do simplement en lo que no es:

Le sens cherché, désiré, introuvable,
 n'est que la cohésion du non-sens éclatant.
 La requête du sens:
 ce dont s'assure le non sens
 pour subsister. Le temps. (p. 70)

A partir de aquí se vuelve más evidente la necesidad de restituir a los nombres su dimensión, su trasfondo de no-nombres como intento de reconocer, de aprehender ese vacío, esa nada o caos primigenio de donde proviene todo lo que es. Es decir, de desnombrar.

En Inversement, el poeta retoma la idea de que lo que hace que todo sea es también la herida por donde escapa la vida, el ser. En este contexto, los contrarios, que no son tales, ya que fundados en la misma nada, aparecen invertidos. En realidad, todos los conceptos habituales aparecen invertidos. Hasta los límites o limitaciones del nombrar obedecen a causas invertidas.

Ce qui n'a pas de nom, n'en
 peut avoir.
 Non parce qu'il déborderait le nom,
 mais par excès inverse.
 Parce qu'aucun nom ne serait
 assez pauvre, dénué pour le dire.
 Sans nom, comme on dit
 sans arbri. (p. 76)

Es decir, el nombre debe ser menos nombre y no más nombre, para nombrar lo innombrable. Lo que no tiene nombre es lo ínfimo, es también "le grandiose, le tonnant", "dont la douceur écrase, étouffe, /étrangle, broie." (p. 78) Los valores sufren un proceso de inversión,

en el que la mayor debilidad es también la mayor fuerza.

Lo que no tiene nombre trasciende y, a su vez, está en los contrarios. Como ya proclamaba el Brahma de Emerson:

Il est le fauve et il est sa proie.

Fauve-proie.

Innocent.

La inocencia, esa neutralidad ética, sólo puede surgir del vacío o la nada que hace posibles a los contrarios.

En la visión invertida, la muerte se vuelve "habitabile" y "la ménace", "séjour" (p. 81). Así, lo visible -y no lo invisible- es lo "jamais atteint", es decir, este mundo, no otro. Lo que se anhe-la tampoco es lo distante, sino lo más cercano, que es precisamente lo sin acceso, pues no hay cabida para un movimiento hacia lo que está más próximo:

Qu'il n'est pas question d'atteindre,

car il n'est pas de mouvement

vers lui. Qui élude

tout mouvement de la sorte,

appelle plutôt l'envers

d'un mouvement.

(p. 83)

La única búsqueda es, entonces, la búsqueda de cada cosa en cada cosa, esa Mismidad que es lo verdaderamente lejano y que el nombre revela como lo inabarcablemente otro (o en su inabarcable otredad).

Que la marche ne soit pas

cette marche,

mais la marche.

Que la pensée ne soit pas

cette pensée,

mais la pensée...

(p. 85)

Porque, si buscamos la esencia de la cosa en lo que podemos definir ("cette marche", "cette pensée"), la perdemos inevitablemente. De ahí, el empleo de la generalización, que aleja a la realidad de sus engañosas circunstancias particulares. ¿Cuál es, entonces, la rosa que buscamos?

La rose, quand elle n'est pas plus

cette rose qui existe,

que la même

qui n'existerait pas.

(p. 85)

Nuevamente, las oposiciones revelan la existencia de otra instancia que no tiene cabida en las palabras que nombran las oposiciones. La contradicción queda sin resolver: ni la rosa que existe ni la que no existiría. Sin embargo, ni la rosa misma tiene acceso a la rosa, a esa rosa esencial que no es ninguna de las rosas posibles, ni la que existe, ni la que no existe:

Que veut la rose en son désir?

Elle veut la rose.

(p. 87)

Si lo más próximo es lo más lejano, el anhelo de sí mismo es el anhelo imposible, y el único trascendente, aunque parezca paradójico. La impenetrabilidad del ser se vuelca por supuesto al lenguaje. Si ni la rosa es ella misma, si lo propio es lo más alejado:

Rien ne dit la même chose.

(p. 95)

Porqué siempre hay una distancia, una otredad, una diferencia:

Le Même est cette difference.

(p. 95)

La imposibilidad de "le Même", salvo en la diferencia, es una idea que se reitera en el pensamiento de autores claves para el si-

lo XX, como Wittgenstein o Beckett. Y si la diferencia, la otredad, s "le M[^]me", el otro no existe:

S'il n'y a pas d'autre,
il n'ya pas d'autres non plus.
Chacun est tout au fond de soi.
Solitude absolue.

Monde interdit,

insulaire.

(p. 99)

Y si el hombre es soledad, fuera de sí, a pesar de sí, sin él, les dieux et leur gloire" le son ajenos. Sin embargo,

Il y a Lui sans la gloire.
Abîmé muet qui tressaille
au plus infime, au fond sans fin
régressant...

Auquel on va inversement.

(p. 101)

también la búsqueda del que no tiene nombre debe seguir el sentido contrario, como un descenso a lo ínfimo, a lo desprovisto, como una regresión al más acá, donde se renuncia a los nombres. Psaume, la última parte, es el punto en que los intentos de registrar la experiencia inefable convergen en una recapitulación final. El momento de iluminación no se borra ni se retira: "C'est nous plut[^]ôt/qui refluons." (p. 105) La apariencia oculta el aparecer, los colores se unen en el blanco vacío.

Tout perdait force,
parce que tout était
situé.

(p. 106)

La riqueza de la apariencia, identificada, situada, nombrada, se pierde, fulminada por lo mismo que parece darle realidad, deja só-

lo una huella de ceniza, para traducirse en la apariencia contraria:
"le vide somptueux" (107).

Este es el mundo sin "ailleurs". Un mundo en que el sentido del árbol es igual al árbol. Un mundo tan inmediato que sólo se lo vislumbra por un instante, tan cierto, que se disipa rápidamente, tan seguro, que no es nada. Por eso:

Ne parlons pas de "rose".

Il n'y a pas de "rose".

Hors sens et seule,

la rose est soi-disant la rose.

Tout au plus soi disant.

(p. 110)

Aquí el juego de palabras nos traslada del sentido literal de la expresión "soi-disant" (supuestamente) a la rosa que, en el mejor de los casos, sólo puede decirse a sí misma. Y es, por lo tanto, innombrable.

ANTONIO RAMOS ROSA

O INCÊNDIO DOS ASPECTOS

Si la poesía no busca reflejar el aspecto y la imagen de las cosas sino "el incendio de todas las imágenes", la palabra es entonces "la referencia absoluta" que rebasa los límites o las posibilidades de la propia palabra.

Todas las cosas -y las palabras que las nombran- son de este modo lo que son y lo que no son. Lo absoluto no puede contenerse en la afirmación de un aspecto de la realidad. En su viaje certero lo absoluto va a la deriva por todos los no que implican los sí y de la chispa del roce fundamental de los aspectos estalla "el incendio de los aspectos", que es la única realidad posible.

De ahí que en Ramos Rosa la palabra que nombra no pueda prescindir del aspecto opuesto y sea también palabra que desnombra. Intenta introducir cierto equilibrio olvidado entre el sí y el no, pues este incendio iluminador no surge de la nitidez de una luz exactamente aplicada, sino de la difícil coexistencia entre el anverso y el reverso de las cosas, del nombre y de lo otro que revelan las palabras. "La lengua es... la imagen de sí misma y otra".

Y si se trata de una poesía centrada en los objetos elementales que fundan o deberían fundar la existencia del hombre, al mismo tiempo rescata del olvido voluntario todo lo que los objetos elementales también son, a la luz de las experiencias absolutas, es decir, de la poesía: la piedra y la no piedra, el agua y la no agua, el grito del silencio, el estar que es un no estar, el no-poema del poema.

Esta visión del mundo se concreta especialmente en el último

libro de Ramos Rosa, O incêndio dos aspectos (9).

A través de diferentes recursos expresivos, Ramos Rosa insiste obsesivamente en el intento de definición de ese "no que inició el sí" (poema 18).

Por ejemplo, la búsqueda de autenticidad se da en la negación del nombre. Este primer recurso que analizaremos consiste en dar una especie de vuelta de tuerca más a la exigencia puesta en la palabra y buscar en su negación o, más bien, su aniquilamiento, la verdadera raíz de la expresión, el toque auténtico.

En el poema 37 se habla precisamente del logro de la expresión a través del incendio (destrucción) de la misma:

Instituição da árvore no poema
da terra e já sem terra e terra ainda
louvor do pássaro sobre as partes negras
de um inseguro trajecto incendiado.

Aqui, isto é, silêncio, não-poema
do poema aqui silêncio e arco
e isto o fragmento a face negra
destruída pelos insectos do incêndio.

Soberba impura face da figura
retendo a mão no vidro
a cruel ignorancia encerrando a palavra
e a boca negra fechando o horizonte.

El árbol persiste fundado en el poema de la tierra, cuando ésta ya no es. Pero el no ser de la tierra no genera la aniquilación, sino que esa "tierra todavía" es la que posibilita el poema, la mayor

expresión de ser, que sin embargo se funda en el no ser. Igualmente "la alabanza del pájaro", que también es el poema, traza "las partes negras de un inseguro trayecto incendiado". El vuelo, la alabanza del pájaro también se realiza, como la "institución del árbol", sobre lo que ya no es: lo negro del inseguro trayecto incendiado. El silencio, el no-poema del poema surge entonces, impuro pero soberbio. El vidrio, la ignorancia, la boca son otras tantas imágenes de la imperfección que acosa a la palabra. Pero el no-poema del poema asume su imperfección de boca que cierra el horizonte. Así como todo nombre se funda en el no-nombre, tenemos aquí una anti-poética que reconoce el silencio, pero no silencio callado, sino silencio del no-poema del poema. Ni el poema ni la poética pueden ya decirle nada al poeta. Su búsqueda de lo auténtico se dirige hacia el no-poema, el no-ser de la tierra, el trayecto incendiado, todas imágenes de esa creación impotente, de esa boca negra cerrando el horizonte.

El poema 1 ya era un intento de definir ese "grito que no llama", "la no-lectura del cuerpo callado" que lee el poema:

O grito que não chama, a chama verde
 submersa ou não, é a não-leitura
 do corpo calado que o poema lê.

E o silêncio, o silêncio do grito
 é sempre outro, além, nos muros, sobre a sebe
 nunca a serpente ou serpentina mas
 o grito da neve, o grito sob a neve.

Quem pára sobre a nuvem sobre a boca
 dá o sinal do grito se aqui o grito
 não clama o clamor mas incendeia
 a não-leitura - leitura das trevas verdes
 em que a boca sobrenada sobre nada
 grita o silêncio do grito o grito do silêncio.

Así como la eficacia del grito está en que no llame , la del poema está en su lectura del cuerpo callado. Pero ¿cómo leer lo callado, sino a través de la no-lectura? No la lectura sino la no-lectura puede hacer que la boca sobrenade sobre nada, que la voz se mantenga por encima de la línea de flotación del vacío. Por supuesto, no se trata de la voz habitual, la que nombra, sino más bien de una voz emparentada con el sonido que buscaba el discípulo Zen: el batir de palmas que produce una sola mano.

En este mismo poema aparecen otros dos recursos característicos de Ramos Rosa, relacionados con la negación del nombre: el juego de palabras que desdice lo nombrado (lo llamaremos segundo recurso) y la negación de la acción que habitualmente se asocia a un nombre (tercer recurso).

El segundo recurso aparece cuando el poeta asocia, por analogía fónica, conceptos alejados entre sí ("el grito que no llama, la llama verde") y casi opuestos ("nunca la serpiente o serpentaria"). Pero la analogía fónica parece sin embargo sugerir algún canal de sentido subliminal, que se independiza del aspecto sonoro. El grito que no llama es asimilado a una llama verde, una llama que ha renunciado (o perdido) a su más intrínseca cualidad de llama. Vemos como un nombre (llama) que ha perdido sus características específicas, que ha sido desnombrado por el adjetivo verde, subraya la na-

turalidad especial de ese grito que no llama. Estamos muy lejos de una simple homofonía. Por otra parte, el acto de llamar -el grito- participa de lo súbito y sorpresivo de la llama que se eleva.

El grito, en su silencio de nieve, incendia la no-lectura, dirá más adelante, y esa no-lectura que surge del grito que no clama el clamor, es la lectura de las tinieblas verdes. Nuevamente, la lectura de las tinieblas sólo puede darse en una no-lectura. En ella "la boca sobrenada sobre nada". ¿Sobrenadar aquí equivale a salvarse del vacío, como sugerí antes; o el verbo hace vislumbrar al poeta (a través de la homofonía) algo más sobrecogedor: no hay nada que sobrenadar o superar, no hay de qué salvarse? ¿O los dos significados no son más que dos "aspectos" de una única realidad? De todos modos, lo que importa señalar es que la asociación fónica logra ir más allá del mero juego, para elaborar un sentido autónomo e irreductible, logrado a través del desdecirse de ciertos actos: llamar, sobrenadar.

El tercer recurso posee también una connotación de negación, obtenida en forma mucho más directa, al adjudicar al nombre una capacidad o atribución, opuesta a la que le es propia. Por ejemplo "el grito que no llama", ya citado, o "el no saber exacto" (poema 43). En el poema 1, "el grito que no llama" será luego más decididamente "el silencio del grito", para culminar en "la no-lectura" de las "tinieblas verdes", en que la boca, sobre nada, "grita el silencio del grito el grito del silencio". Aquí la inversión simétrica e intercambiable de las expresiones parecería condecir con lo sugerido antes acerca de la interpretación de sobrenadar sobre nada, como el reconocimiento de un mundo que pierde sus contornos y en el que todo puede ser a su vez lo otro. Donde nada es y todo

se asimila a todo, el silencio del grito y el grito del silencio pueden alcanzar una única significación que es algo diferente de la suma de los dos.

Otros poemas reiteran este tipo de imagen de negación. Por ejemplo, el 33, en el que, refiriéndose a la sombra del cuerpo evoca el "verde espacio/de no pensar del no ser del doble ser". Como si la duplicación del ser engendrara no ser.

Paradójicamente, Ramos Rosa utiliza la reiteración del nombre para poner de manifiesto la insuficiencia del nombre para nombrar, por lo cual parecería requerir la duplicación. Es un recurso común en el lenguaje coloquial, revelador de hasta qué punto subyace a la conciencia lingüística la sensación de los límites o pérdida de significación del lenguaje.

En el poema 13 leemos: "Palavra, planta activa, trepadeira/ que se entrelaça no muro da imagem - lâmina/lâmina de laços na ver- dura." Si la palabra es brizna, hoja de hierba, no lo es en el sentido directo y vegetal. La duplicación, a la vez que reduce, aumenta la significación de la palabra: al desnombrar, el nombre se enriquece.

En el poema 24, hay un aparente uso tautológico de la duplicación:

Alguém o disse - o jorro
das pernas brancas e as jarras azuis
exuberância imprópia de ser pobre.

Mas há uma florescência vivaz e límpida
na pobreza essencial contra o sentido
da autoridade - isto é

uma arbitrária terra que é a terra
invisível visível pobre e rica.

Terra serás salva serás terra
e se não o fores aqui se nunca fores
que sejas negação e negação
e tristeza e pobreza e nunca aberta.

Esa tautología ("Tierra serás salva serás tierra") es sólo aparente, pues con el segundo tierra se intenta decir algo que el primero no dice y que más bien parece coincidir en su sentido con salva. La palabra ha alcanzado tal autonomía que se da el caso de que dos palabras idénticas no son sinónimos, mientras que el segundo terra y salva sí lo son. Aquí la duplicación no refuerza, al desnombrar, al mismo nombre, como en el caso anterior, sino que prescinde del primer nombre y lo convierte, por la repetición, en algo completamente nuevo. El primer terra renuncia a su contenido, se des nombra, a través de un adjetivo y su propia repetición.

En el poema 35, en cambio, la duplicación parece la desembocadura natural de una enumeración repetitiva que busca la aproximación al nombre:

A ilha de um viver numa ilha de silêncio
a ilha dentro da ilha a água dentro de ilha
a ilha do nome: ilha da ilha e a ilha ilha.

La isla isla es el resumen final de un balbuceo que intenta alcanzar lo más recóndito del nombre. El nombre es como una isla de vida en una isla de silencio, como en las cajas chinas, una isla dentro de otra y además su inversión: lo que rodea (el agua) es a su vez rodeado por lo que contiene: "el agua dentro de la isla".

Todo eso y tal vez más está contenido en la repetición "la isla isla". Pero antes, por supuesto, fue necesaria la connotación directa de isla y aún sus metáforas más habituales; fue necesario desnombrar la isla.

Muchas veces la duplicación se complica y asume sobre sí una de las funciones que habíamos visto en la negación del nombre, al estilo de "el no-poema del poema". Es decir, señala el núcleo más auténtico de una palabra por su negación:

Final do sim - o ombro branco
 e sim do sim do não do não
 jogo de afirmação jogo da mão
 e o primeiro sol na mão na outra mão. (poema 25)

Si el no del no es lo más rescatable del no, una forma especial del sí, también el sí no es un sí a secas, sino algo que va más allá del sí: "el final del sí". En estos umbrales, el pensamiento parece incapaz de seguir ciertas intuiciones vertiginosas.

OCTAVIO PAZ

PASADO EN CLARO

Se trata de un extenso poema (10) que recoge el paso del hombre por el lenguaje - o el paso del lenguaje por el hombre. "Pasado en claro" alude a las diversas transformaciones del pensamiento y el lenguaje -y del hombre que los crea- hasta su versión final, si es que tal cosa existe. Es el hombre que busca una vía de escapar al tiempo, a la historia, hecha de nombres, sin renunciar al lenguaje.

La precariedad de los nombres, que "en una pausa desaparecen, entre dos palabras" , signa el destino de la voz del hombre:

El sol camina sobre los escombros

de lo que digo...

(p. 10)

La naturaleza contradictoria de la palabra se revela en su luz, nutrida en su sombra. Lo sentido y lo presentido se bifurcan momentáneamente. Y sin embargo, esa separación es más larga que el secular embate del bananio "contra la vertical paciencia de la tapia", que aquí representa la absoluta otredad, impermeabilidad, del mundo exterior. Es interesante notar la coincidencia -entre otras señaladas oportunamente- del pensamiento de Paz con la idea de Munier acerca de la imposibilidad de "le M^ême", la conciencia de una ínfima diferencia que lo separa de todo.

Podemos subrayar también el empleo paradójico del elemento temporal: lo infinitamente duradero es menos largo que lo momentáneo. Lo presentido y lo sentido son dos fases que se encaminan hacia la palabra. Lo sentido nombra a lo presentido y es en ese escaso margen o brecha -infinitamente vasta- "esa linde de duda... donde el

lenguaje se desdice", que el poeta va al encuentro de sí mismo.

El margen o frontera en que el lenguaje duda de sí mismo es el espacio en que el hombre se reconoce. La descripción que sigue alude a lugares y objetos que, como el hombre, están al borde del vacío:

Patio inconcluso, amenazado
por la escritura y sus incertidumbres. (p. 12)

La incertidumbre y relatividad de la escritura tiene que ver con la no completación de los lugares, con lo que está suspendido, al borde de la existencia:

entre ser y no ser los muros pardos (p. 12)

Los nombres que se suceden, al borde de la mirada y del decir, se desdican a su vez de lo que implican:

el hongo duende, vegetal Mitrídates,
la lagartija y sus exhalaciones. (p. 12)

La brecha entre la cosa y la palabra se ahonda:

Se rebela mi lápiz a seguir el dictado.
En la escritura que nombra
se eclipsa la laguna. (p. 14)

El mundo, la Naturaleza, son el mundo y la Naturaleza de palabras. El follaje es el follaje de las letras. Hasta la memoria es convocada por palabras.

No veo con los ojos: las palabras
son mis ojos. Vivimos entre nombres;
lo que no tiene nombre todavía
no existe... (p. 15)

Las palabras ocupan el lugar de los sentidos: "Ver al mundo es deletrearlo" (p. 15) y también las cosas son sustituidas por pa-

labras:

Mis ojos tienen sed. El charco es senequista:

el agua, aunque potable, no se bebe: se lee. (p. 16)

La memoria de palabras destruye la secuencia espacio-tiempo ("Yo estoy donde estuve": p. 16). Sigue luego una enumeración de las visiones de la memoria que las palabras rescatan a su manera: la enredadera imaginaria, la atadura de viento atado al árbol de viento, el fruto negro, mareas verdes, sangre verde, fuego verde, estrellas verdes. Teñidas por la memoria (hecha de palabras), las cosas pierden su definición habitual, provienen "del más allá de lo mirado y lo pensado" (p. 18). Aquí, donde el lenguaje se desdice, Paz recurre frecuentemente al adjetivo desnombrador o a la sinestesia: "el tacto mira, palpan las miradas,/los ojos oyen los olores" (p. 19):

hay un gusano carcelero y geómetra

encarcelado en un icosaedro,

hay un insecto tejedor de música

y hay otro insecto que desteje

los silogismos de la luna.

(p. 19)

En este recóndito espacio primigenio de la infancia, "pueblo sin nombre de las sensaciones", todo es y no es al mismo tiempo. Como "no han inventado el tiempo todavía" (p. 20) "siempre y nunca es lo mismo,/aquí nunca ha llovido y llueve siempre,/todo está siendo y nunca ha sido..." (p. 20). Este mundo mítico y atemporal de la niñez vuelve a vivir a través de la palabra y de los libros, la historia del mundo. Sigue una larga enumeración de hechos y referencias a otros autores. "Los nombres acumulan sus imágenes./Las imágenes acumulan sus gaseosas,/conjeturales confederaciones./.../"

Adolescencia,/ país de nubes." (p. 25)

El crecimiento sigue su curso, en la memoria de la casa paterna y sus habitantes, donde "los muertos eran más que los vivos" (p. 28). Pero finalmente:

Un día

el tiempo se rompió: fui doble. (p. 30)

El hablar consigo mismo trae la conciencia de la mismidad y la otredad como una sola:

- como si al fin el tiempo coincidiese
consigo mismo y yo con él,
como si el tiempo y sus dos tiempos
fuesen un solo tiempo
que ya no fuese tiempo, un tiempo
donde siempre es ahora y a todas horas siempre,
como si yo y mi doble fuesen uno
y yo no fuese ya. (p. 31)

El descubrimiento de la carne es también el descubrimiento de la palabra y de la muerte:

Atónita en lo alto del minuto
la carne se hace verbo - y el verbo se despeña.
Saberse desterrado de la tierra, siendo tierra,
es saberse mortal. (p. 32)

Podemos recordar los versos de Munier, extraordinariamente cercanos:

La Parole faite chair,
venue au temps, succombe, (p. 63)

La muerte, "madre de las formas", evoca "paisajes de palabras: los despueblan mis ojos al leerlos" (p. 33), Es en la experiencia

del tiempo, que es la experiencia de la muerte, donde se descubre el lenguaje que, constreñido por la carne, que es el tiempo, sucumbe. El lenguaje participa de la finitud del hombre. "Somos un fragmento/-pero cabal en su inacabamiento" del discurso del universo (p. 35). El discurso del universo pasa por el hombre: "a través de nosotros habla consigo mismo" (p. 35). Pero el hombre además habla a los demás hombres y teje la historia con nombres. "Ser tiempo es la condena, nuestra pena es la historia" (p. 37). ¿Cómo escapar a la historia, esa sucesión de nombres en que el hombre, remedando al universo, habla, pero no consigo mismo, sino con otros hombres, descubriendo así la alteridad?

¿sólo la muerte es puerta de salida?

El escape, quizás, es hacia dentro. (p. 37)

Para ello, el lenguaje debe sufrir una transformación:

Purgación del lenguaje, la historia se consume
en la disolución de los pronombres. (p. 38)

Ni al dios se puede nombrar, aunque lo "llamamos con nombres/vacíos - con los nombres del vacío." (p. 39). La quietud no es quietud, "transcurre el tiempo sin transcurrir" (p. 40), todo fluctúa entre el ser y el no ser. Pero acaso:

Hay un estar tercero:
el ser sin ser, la plenitud vacía,
hora sin horas y otros nombres
con que se muestra y se dispersa
en las confluencias del lenguaje
no la presencia: su presentimiento. (p. 40)

Aquí, como en Munier, la presencia se reduce a su presentimiento (Cf.op.cit. p. 24). El uso de la contradicción, el oxymoron, reve-

lan la naturaleza fugaz de esa presencia que "se dispersa/ en las confluencias del lenguaje". "Los nombres que la nombran dicen nada." Todos los nombres enfrentados a la presencia -aun dispersa- se reducen a una "palabra de dos filos,... entre dos huecos." (p. 40). La presencia "era el eclipse de las claridades". Su casa "se hace y se deshace y es la misma/desde el principio" (p. 41).

La presencia "es dios:/habita nombres que lo niegan." (p. 41). El poeta intenta nombrar al dios sin cuerpo "con lenguaje de cuerpo". Busca "un nombre solar/una palabra sin revés" para nombrarlo. Recurrió también al azar, al "ars combinatoria", pero sólo se enfrentó a los nombres rotos:

hemos quebrantado a los nombres,
hemos dispersado a los nombres,
hemos deshonrado a los nombres.

Ando en busca del nombre desde entonces. (p. 42)

El renunciamiento a los nombres destruidos posibilita la búsqueda "del nombre". Pero el nombre permanece inalcanzable y el poema es "fugaz alegoría de los nombres/verdaderos" (p. 43), al ser forma que al mismo tiempo se deshace. Porque "los nombres verdaderos" son un constante ser y no ser o "el estar tercero" del "ser sin ser" al que se refiriera anteriormente.

En un mundo en que los "enjambres de signos" "se enlazan y dispersan sobre el papel", el poeta -que está en donde estuvo, como en el mundo atemporal de Four Quartets- persigue un murmullo, un murmullo que es interior, "mental". Los límites se borran o, más bien -como en Munier-, se invierten. El que oye es a la vez los pasos que oye y las voces que piensan. Pero es, además:

las voces que me piensan al pensarlas. (p. 44)

El poeta da vida a su voz, pensándola, pero es ésta a su vez quien la piensa. Ya no son las palabras las que reflejan al poeta, sino a la inversa:

Soy la sombra que arrojan mis palabras. (p. 44)

Con este verso se cierra el poema, que no es solamente el análisis del proceso creador individual. El poeta sigue también el rastro de la historia de la palabra en la memoria de la raza ("Nombres anclados en el golfo/de mi frente: yo escribo porque el druida,/ bajo el rumor de sílabas del himno,/ encina bien plantada en una página,/ me dio el gajo de muérdago, el conjuro/que hace brotar palabras de la peña." p. 24-25). Y, en tercera instancia, se trata también del registro de una experiencia más allá de los límites de la historia, de la palabra como nombradora de historia, que presiente un espacio ilimitado, atemporal, donde los nombres destruidos no logran encontrar al nombre verdadero y el poeta deja de ser el nombrador para, convertido en sombra de sus palabras, ser él el nombrado. El poeta resigna su papel de nombrador, su visión desde afuera de la palabra, renuncia a controlarla y reconoce la autonomía de la palabra, y su propia dependencia.

Si el hombre es una sombra que arrojan sus palabras, éstas pierden todos los puntos de referencia que nosotros les adjudicamos, puntos de referencia establecidos por la intencionalidad que les imprimíamos al nombrar. La palabra es entonces una fuerza suelta que ha retrocedido más acá del significado humano.

La palabra busca retornar al estadio anterior al nombre, a la especularidad mágica en la que el espejo refleja al hombre, es decir, a su sombra - pero vuelto hacia la nada. En esta especularidad primigenia, el decir prima sobre el nombrar, la palabra se dice a sí misma, no necesita del hombre. Por eso, "en el principio era el

C O N C L U S I O N E S

Hemos visto que en algunos poetas modernos converge la intuición de la necesidad de restituir ciertas características al acto de nombrar. Determinar si esa actitud es exclusiva de dicha poesía moderna que enfrenta una crisis fundamental de lenguaje, o es una actitud que tiene que ver con el esquema de pensamiento del hombre, con su manera de ver la vida, es el primer paso para averiguar si el desnombrar es sólo un azar de la retórica, o responde a una necesidad más profunda de la naturaleza humana.

Para ello, pasamos revista a diversas tradiciones que asocian la aparición del nombre con la pérdida de la unidad, el comienzo de la dualidad, o la pluralidad. Desde los ritos funerarios egipcios, el Mathnawi de Rumi, hasta las reflexiones de Watt con respecto a la separación entre el nombre y lo que nombra, aparecen claramente enfrentadas una concepción del nombre como dador de definición y otra que lo ve como un recordatorio de la ausencia de unidad, de identidad. "La palabra se apoya en un silencio anterior al habla", dice Octavio Paz (1).

Ese silencio que, aunque engendre la palabra, es su signo inverso, es lo que la poesía intenta recuperar. Pero no se trata simplemente de callar, como fue la tentación (no siempre realizada, a veces solamente enunciada) de algunos. Se trata de recuperar ese silencio anterior al habla, no "el silencio después de la palabra" (2). "El poema es el tránsito entre uno y otro silencio -entre el querer decir y el callar que funde querer y decir." (3)

El callar que funde querer y decir alude a la doble y opuesta función de la palabra, que señalamos como desnombrar. Desnombrar

implica un nombre que emprende el trayecto inverso. Implica la existencia, el reconocimiento de ese sustrato de silencio en cada nombre. Sin renunciar al lenguaje, sin caer en la afasia poética, obtener que la palabra recoja simultáneamente lo que nombrar tiene de creador y lo que tiene de destructor de la unidad indiferenciada primigenia, antes del principio, y lo que tiene de registro del propio proceso de destrucción de aquél que utiliza el lenguaje.

Todo esto es rozado, intuido, por los creadores que se plantearon las limitaciones del lenguaje. El problema de los límites de la expresión llega más tarde a la literatura que a la filosofía y la mística, aparentemente porque el lenguaje en filosofía y mística debe necesariamente enfrentar experiencias últimas que escapan a una aprehensión sensible o racional. A pesar de ello, hemos tenido en cuenta diversos testimonios tempranos en la literatura occidental, como lo son la poesía occitana, con su lenguaje robado en parte y referido a la mística árabe, o, en un contexto más sociológico, las polionomasias estudiadas por Spitzer en Rabelais y Cervantes.

A través de la transmutación de los significados lingüísticos, del desnaturar, de la palabra que dice otra cosa, sobre todo en los trovadores, pudimos establecer relaciones con los simbolistas franceses.

De esta manera, la cualidad desnombradora del lenguaje poético traza una parábola desde sus inicios hasta el surgimiento de la poesía moderna. Con respecto a ésta, señalamos una intensificación de la crisis lingüística que se traduce, como vimos a continuación, en una coincidencia (incluso de denominaciones) con respecto a la devaluación de la palabra y la necesidad de que recupere su efecti-

vidad originaria.

Atribuimos la intensificación de esa crisis y, consecuentemente, de la búsqueda de formas del desnombrar, a causas extrínsecas que hacen a la explosión de factores sociológicos, relacionados con los medios de comunicación y a causas intrínsecas, que obedecen a un redescubrimiento, por parte del hombre moderno, de experiencias no reducibles a la lógica o a lo conciente, las cuales acentúan aún más la sensación del lenguaje como algo inimitable.

Vimos también que la frecuentación de formas novedosas de desnombrar, o su apropiación a partir de otros géneros, contribuye además a borrar las barreras entre los géneros, que caracteriza a la literatura moderna.

Al pasar revista a algunos de los recursos estilísticos de los que se sirve el desnombrar, tal como se dan en la poesía moderna, no pretendimos de ninguna manera ser exhaustivos, sino señalar algunas de las tendencias que recurren con más frecuencia. Por eso, nos limitamos a enumerar aquellas figuras retóricas tradicionales que siempre han participado en buena medida del desnombrar, para centrarnos en las que, como la contradicción, la interrogación y ciertas estructuras, adquieren especial sentido desnombrador en la poesía moderna. Los ejemplos analizados en detalle al final del trabajo permiten, no sólo ilustrar lo que vinimos exponiendo hasta allí, sino que aportan algunas conclusiones:

- 1) La coincidencia en señalar la necesidad de una nueva actitud ante el nombre: ya sea el desnombrar de Roger Munier, el desbautizar de Roberto Juarroz, el de-signar de Xavier Rubert de Ventós, la palabra que reemplace a las palabras de Octavio Paz, el silencio del grito, de Ramos Rosa.

- 2) La coincidencia, no sólo en el planteo teórico, sino en la aplicación expresiva de los recursos desnombradores.
- 3) La traslación al nombre de la naturaleza dual del hombre y de la vida: la destrucción junto a la construcción, el reconocimiento de la unidad y el sometimiento a la diversidad, la nostalgia del caos primigenio y la necesidad del orden. La palabra poética que des nombra tiende a reunir en sí estas dualidades, manteniendo vigente el vacío de nombres de donde todo nombre ha surgido, en un vano intento de negar ese vacío, de hacernos olvidar lo sin-nombre, el no-poema del poema, que subyace a toda designación.
- 4) Este reconocimiento e intento de apresar la nada que lo hace todo posible, "el silencio anterior a la palabra", se da fundamentalmente a través de la palabra. El poeta sólo puede des nombrar mediante el nombre. Esta limitación genera una serie de recursos que van, aparentemente, tergiversando la función del nombre, pero que, en realidad, le restituyen toda su capacidad mágica de evocar lo proteico, lo contradictorio y el ominoso silencio que yace bajo la algarabía. Como Brahma, según la leyenda, imaginó al mundo en un momento de distracción y éste quedó fijado indeleblemente, aunque la auténtica realidad es su ilusoriedad, así el hombre designa aventuradamente, ignorando que la realidad es otra, anterior al nombre.
- 5) El des nombrar, como ejercicio de lucidez, enfrenta al poeta a la conciencia de la limitada capacidad del lenguaje, que refleja así la experiencia del hombre mismo con respecto a sus propios límites. Palabra, que deriva de parabolé (comparación), es realmente una comparación, un símil, en el que

el primer término no es suficientemente conocido y puede, incluso, no existir. La distancia entre el nombre y lo nombrado puede, de este modo, hacerse infinita.

NOTASIntroducción

- (1) Burke, Michael. Entre los derviches. p.57.
- (2) Paz, Octavio. "Hablar en lenguas".
- (3) Paz, Octavio. Ibidem.
- (4) Heredia, José María. En el teocalli de Cholula.
- (5) Platón. La República, X, 597.
- (6) Plotino. Enneadas, V, viii, I.
- (7) Nietzsche, Federico. Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral. En: Obras completas, t.I, p.393 y ss.
- (8) Nietzsche, F. Ibidem.

Capítulo I.

- (1) Rumi, Jalal ad-Din ar-. Mathnawi - i Ma'Nawi. Poema místico de ese autor persa (m.1273), maestro sufi, fundador de la comunidad de los derviches giradores. El Mathnawi está formado por seis libros que exponen las experiencias místicas de Rumi en forma lírica y anecdótica y cuyo tema fundamental es la necesidad de morir para vivir en Dios.
- (2) Bowra, C.M. Chant et poésie des peuples primitifs. p.104. En nuestra traducción. Tomado de Vedder, H. Die Bergdama. 2 vol. Hamburg, 1923.
- (3) Baud, Marcelle. Les dessins ébauchés de la Nécropole thébaine.
- (4) Bowra, C.M. Op.cit. p.105.
- (5) Pritchard, E. Ancient Near Eastern Texts. Inscripciones 213 y 214 (en nuestra trad.).
- (6) EL LIBRO de los muertos. Cap. CLIII: De no dejar que el cuerpo perezca. p.269.
- (7) Spitzer, Leo. Lingüística e Historia Literaria. Cap.I, passim.

- (8) Spitzer, Leo. Op.cit. p.46-7.
- (9) Beckett, Samuel. Watt. p.78.
- (10) Wittgenstein, Ludwig. Tractatus Logico-Philosophicus. Propo-
sición 4.1212.

Capítulo II

- (1) Steiner, George. Lenguaje y silencio. p.53.
- (2) Blanchot, Maurice. El diálogo inconcluso. p.21.
- (3) Fowlie, Wallace. Age of Surrealism. Cit. por Croyden, Margaret,
El teatro experimental contemporáneo. p.34-35.
- (4) Jakobson, Roman y Halle, Morris. Fundamentals of Language. pp.
69/96.
- (5) Lodge, David. The modes of modern writing. p.78-79.
- (6) Aleixandre, Vicente. Poesías completas. p.547.
- (7) Bousoño, Carlos. Teoría de la expresión poética. p.107.
- (8) Forchia, Antonio. Voces. p.35.
- (9) Massuh, Víctor. "Acerca del silencio".

Capítulo III

- (1) Flaubert, Gustave. Carta a Louise Colet, 16-1-1852.
- (2) Huidobro, Vicente. "El creacionismo". En: Obras completas. vol.
1, p.681.
- (3) Hawkes, Terence. Metaphor. p.34. En nuestra trad.
- (4) Eliot, T.S. Función de la poesía y función de la crítica. p.161.
- (5) Wittgenstein, Ludwig. Philosophische Grammatik. Cit. por
Kenny, Anthony, en Wittgenstein. p.157.
- (6) Cozarinsky, Edgardo. "El silencio escrito: Maitreya de Severo
Sarduy."

- (7) Koan. Kung-an en chino. "Literalmente significa 'documento público' y, según un erudito Zen, se llama así porque sirve para comprobar la autenticidad de la iluminación que el estudiante dice haber alcanzado." (D. T. Suzuki, Essays in Zen Buddhism, 1st. series, p.333. En nuestra trad.). Un ejemplo clásico es: "Escucha el palmoteo de una sola mano".
- (8) Gorgias. De lo que no es o de la Naturaleza. Cf. The Encyclopaedia of Philosophy. Ed. por Paul Edwards. New York, Macmillan, 1967.
- (9) Riquer, Martín de. La lírica de los trovadores. p.345-346.
- (10) Abrams, M.H. El espejo y la lámpara, p.132, citando The Works of Sir William Jones. London, 1867.
- (11) Abrams, M.H. Op.cit. p.135.
- (12) Shelley, Percy Bysshe. Defensa de la poesía. p.70
- (13) Shelley, P.B. Op.cit. p.72.
- (14) White, Lynn y otros. Fronteras del conocimiento. Cap. XVIII.
- (15) Paz, Octavio. El arco y la lira. p.116.
- (16) Paz, Octavio. Ibidem.
- (17) Capra, Fritjof. Le Tao de la Physique. p.47. En nuestra trad.
- (18) Capra, F. Op.cit. p.47.
- (19) Capra, F. Op.cit. p.52.
- (20) Capra, F. Op.cit. p.52-53.
- (21) Paz, Octavio. Corriente alterna. p.73.
- (22) Paz, Octavio. Op.cit. p.74.

Capítulo IV

- (1) Lings, Martin. Qu'est-ce que le soufisme? p.56. En nuestra trad.
- (2) Eckhart, Meister. Cit. por Aldous Huxley en La filosofía perenne. p.29.
- (3) Blanchot, Maurice. El diálogo inconcluso. p.21.
- (4) Guiraud, Pierre. La estilística. p.36.

- (5) Guiraud, Pierre. Ibidem.
- (6) Spitzer, Leo. Lingüística e historia literaria. Cap.I.
- (7) Bousoño, Carlos. "La foi dans la littéralité absurde". Nuestra trad.
- (8) Diógenes Laercio. Vida de los filósofos, IX, 66 y 65. Cit. por Emile Bréhier en Historia de la filosofía. p.367, vol.I.
- (9) Wittgenstein, Ludwig. Tractatus Logico-Philosophicus. p.31.
- (10) Küng, Hans. ¿Existe Dios? p.143.
- (11) Küng, Hans. Ibidem.
- (12) Cioran, Emile M. "El escepticismo y la sabiduría".
- (13) Cusa, Nicolás de. De Dios escondido. p.39.
- (14) Cusa, Nicolás de. Op.cit. p.35.
- (15) Eckhart, Meister. "Sermón Nº 9", proposición condenada Nº 28.
- (16) Pseudo Dionisio el Aeropagita. Les noms divins, I, 1, p.68.
- (17) Cusa, Nicolás de. De Dios escondido. p.39-40.
- (18) Cusa, Nicolás de. Op.cit. p.42.
- (19) Cusa, Nicolás de. Op.cit. p.42-43.
- (20) Eckhart, Meister. Pourquoi nous devons nous affranchir de Dieu même. En: Traité et Sermons. p.257.
- (21) Cusa, Nicolás de. De Dios escondido. p.39
- (22) Pseudo Dionisio el Aeropagita. La Hiérarchie céleste, II, 2: "Valeur des images sans ressemblances". En: Oeuvres Complètes, p.188.
- (23) Pseudo Dionisio el Aeropagita. Op.cit. p.187.
- (24) Pseudo Dionisio el Aeropagita. Op.cit. p.189-190.

Capítulo V

- (1) Spitzer, Leo. Lingüística e historia literaria. Cap.1, p.53.
- (2) Spitzer, Leo. Op.cit.p.34.

- (3) Spitzer, Leo. Op.cit. Cap.IV.
- (4) Spitzer, Leo. Op.cit.p.191.
- (5) Spitzer, Leo. Op.cit. p.171.
- (6) Paz, Octavio. "Hablar en lenguas".
- (7) Spitzer, Leo. Op.cit. p.193.
- (8) Spitzer, Leo. Ibidem.
- (9) Spitzer, Leo. Op.cit. p.185.
- (10) Cervantes, Miguel de. Don Quijote, I, 26.
- (11) Spitzer, Leo. Op.cit. p. 194.
- (12) Cervantes, Miguel de. Op.cit. I, 37.
- (13) Paz, Octavio. "Hablar en lenguas".
- (14) Paz, Octavio. Ibidem.
- (15) Spitzer, Leo. Op.cit. p. 213.
- (16) Riquer, Martín de. La lírica de los trovadores. vol. I, p.345-6.
- (17) Riquer, Martín de. Op.cit. p.75.
- (18) Steiner, George. Lenguaje y silencio: "El abandono de la palabra".
- (19) Riquer, Martín de. La lírica de los trovadores. p.XXIX y ss.
- (20) Cusa, Nicolás de. Idiota de Sap. Cit. por F. de Samaranch en Prólogo a De Dios escondido. p.15.
- (21) Riquer, Martín de. Op.cit.p.107.
- (22) Riquer Martín de. Op.cit. p. 259-260.
- (23) Riquer, Martín de. Op.cit. p.110.
- (24) Riquer, Martín de. Op.cit. p. 255.
- (25) Riquer, Martín de. Op.cit. p.158.
- (26) Rimbaud, Arthur. "Lèttre a G.Izambard". En: L'Art poétique. p. 351 (en nuestra trad.).
- (27) Rimbaud, Arthur. Une saison en enfer. En: L'art poétique. p.351.
- (28) Davenson, Henri. Les troubadours. p.75.
- (29) Mistral, Frédéric. Lou trésor dóu felibrige ou Dictionnaire provençal-français.

- (30) Ionesco, Eugène. Antidotes. p.219.
- (31) Platón, Cratilo. passim.
- (32) Huidobro, Vicente. "Manifiesto de Manifiestos". En: Obras Completas. vol.I, p.670.

Capítulo VI

- (1) Quevedo, Francisco de. Soneto LXXIV.
- (2) Steiner, George. Lenguaje y silencio. p.50.
- (3) Por ejemplo, la "poesía exteriorista" de Ernesto Cardenal.
- (4) Cit. por Martin Esslin, The Theatre of the Absurd. p.23.
- (5) Friedrich, Hugo. Estructura de la lírica moderna. p.22.
- (6) Whitman, Walt. Song of Myself. Sección 3, v.60. Ver, además, la Nota del traductor en la Ed. Librerías Fausto, p.442.
- (7) Whitman, Walt. Op.cit. Sección 50.
- (8) Dickinson, Emily. The complete poems.
- (9) Gessner, Niklaus. Die Unzulänglichkeit der Sprache. Cit. por Martin Esslin en The Theatre of the Absurd. p. 84-86.
- (10) E.E.Cummings. Poems (1923-1954).
- (11) En: Mendonça Teles, Gilberto. La poesía brasileña en la actualidad. p.114.
- (12) En: Mendonça Teles, G. Op.cit. p.117.
- (13) Cf., por ejemplo, el primero de los Sonetos amatorios de Quevedo, Definiendo el amor: "Es yelo abrasador, es fuego helado..."
- (14) E.E.Cummings. Love is more thicker than forget. En: Poetas norteamericanos contemporáneos, ed. por E.L.Revol (en nuestra traducción).
- (15) Reys, Paul. Zen Telegrams. p.63.
- (16) Reys, Paul. Op.cit.p. 75
- (17) Reys, Paul. Op.cit.p.53.
- (18) Reys, Paul. Op.cit. p.23.

- (19) Cf., entre otros, "Seco estudo de cavalos", en: Onde estives-
tes de noite. p.45 y ss.

Capítulo VII

- (1) Cohen, Jean. "Théorie de la figure". p.24.
 (2) Cohen, Jean. Op.cit. p.25.
 (3) Paz, Octavio. "¿Qué nombra la poesía?" En: Corriente alterna,
p.5.
 (4) Paz, Octavio. Op.cit. p.6.
 (5) Paz, Octavio. Op.cit. p.7.
 (6) Cohen, Jean. "Théorie de la figure". p.25.
 (7) Paz, Octavio. Op.cit. p.7.
 (8) Paz, Octavio. Op.cit. p.5.
 (9) Eliot, T.S. Four Quartets. p.160.
 (10) Paz, Octavio. Op.cit. p.6.
 (11) Paz, Octavio. Vuelta. p.40.
 (12) Paz, Octavio. Vuelta. p.39.
 (13) Jiménez, Juan Ramón. Animal de fondo. p.112.
 (14) Jiménez, Juan Ramón. Op.cit. p.14.
 (15) Fernández, Macedonio. Poemas. p.41.
 (16) Cohen, Jean. "Théorie de la figure". p.16.
 (17) Cohen, Jean. Ibidem.
 (18) Quevedo, Francisco de. Poesías morales, soneto XCIII.
 (19) Quevedo, Francisco de. Op.cit. soneto XVIII.
 (20) Quevedo, Francisco de. Op.cit. soneto LXXXVIII.
 (21) Quevedo, Francisco de. Ibidem.
 (22) ONE thousand quotable poems. p.6 (en nuestra trad.).
 (23) Whitman, Walt. Song of Myself. Sección 6.
 (24) Whitman, Walt. Op.cit. Sección 6.
 (25) Pizarnik, Alejandra. El infierno musical. p.73 y 63.

- (26) Pizarnik, Alejandra. Cp.cit. p.76.
- (27) Breton, André. "Secrets de l'art magique surréaliste". En: L'art poétique. p.596 (en nuestra trad.).
- (28) Breton, André. Cp.cit. p. 602.
- (29) Spitzer, Leo. "La enumeración caótica".
- (30) Quevedo, Francisco de. Sonetos amatorios, N°XXIV.
- (31) Blake, William. Songs of Experience.
- (32) Neruda, Pablo. España en el corazón. p.17-20.
- (33) Paz, Octavio. Vuelta.p.20.
- (34) Corneille, cit. por Jean Cohen en "Théorie de la figure",p.11.
- (35) Paz, Octavio. Vuelta. p.29.
- (36) Paz, Octavio. Op.cit. p.30.
- (37) Juarroz, Roberto. Primera poesía vertical. En: Poesía vertical. p.17.
- (38) La función "desprosificadora" de la disposición tipográfica, aunque no determinante de lo poético en exclusividad, ya ha sido advertida por Jean Cohen en Structure du langage poétique, p.76.
- (39) Mendonça Teles, Gilberto. La poesía brasileña en la actualidad. p.117.
- (40) Pinter, Harold. Poems and prose. p. 40 (en nuestra trad.).

Capítulo VIII

- (1) Ionesco, Eugène. Journal, cit. por George Steiner en Lenguaje y silencio. p.83.
- (2) Juarroz, Roberto. Poesía vertical. p.299.
- (3) Jalfen, Luis J. Occidente y la crisis de los signos. p.49.
- (4) Munier, Roger. L'instant.
- (5) Paz, Octavio. Pasado en claro. p.15.
- (6) Paz, Octavio. Op.cit. p.40.

- (7) Paz, Octavio. Los hijos del limo. p.9
- (8) Paz, Octavio. Pasado en claro. p.38.
- (9) Ramos Rosa, António. O incêndio dos aspectos. Lisboa, Na
regra do jogo, 1980.
- (10) Paz, Octavio. Pasado en claro.

Conclusiones

- (1) Paz, Octavio. Corriente alterna. p.75.
- (2) Paz, Octavio. Ibidem.
- (3) Paz, Octavio. Ibidem.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- Abrams, M.H. El espejo y la lámpara. Buenos Aires, Nova, 1962.
- Aleixandre, Vicente. Poesías completas. Madrid, Aguilar, 1960.
- Alonso, Amado. Materia y forma en poesía. Madrid, Gredos, 1955.
- Allemann, Beda. Literatura y reflexión. Buenos Aires, Alfa, 1976. 2 vol.
- L'ART poétique. Ed. por Charpier, J. y Séghers, P. Paris, Séghers, 1956.
- Baud, Marcelle. Les dessins ébauchés de la nécropole thébaine. Le Caire, Imprimerie de l'Institut Français d'Archéologie Orientale, 1935.
- Béguin, Albert. El alma romántica y el sueño. México, Fondo de Cultura Económica, 1954.
- Beckett, Samuel. Watt. London, John Calder, 1963.
- Blake, William. Songs of Experience. Paris, Aubier, 1950. Ed. bil.
- Blanchot, Maurice. El diálogo inconcluso. Caracas, Monte Avila, 1974.
- Blanchot, Maurice. L'espace littéraire. Paris, Gallimard, 1955.
- Bousoño, Carlos. "La foi dans la littéralité absurde". En: "Etudes littéraires", vol. 8, n° 2/3, août/décembre, 1975. Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- Bousoño, Carlos. Teoría de la expresión poética. Madrid, Gredos, 1962.
- Bowra, C.M. Chant et poésie des peuples primitifs. Paris, Payot, 1966.
- Bréhier, Emile. Historia de la filosofía. Buenos Aires, Sudamericana, 1944. 2 vol.
- Brémond, Henri. La poesía pura. Buenos Aires, Argos, 1947.
- Brooks, Cleanth. The well wrought urn; studies in the structure of poetry. New York, Harcourt, Brace & World Inc., 1947.

- Burke, Michael. Entre los derviches. Buenos Aires, Paidós, 1977.
- Caminade, Pierre. Image et métaphore; un problème de poésie contemporaine. Paris, Bordas, 1970.
- Capra, Fritjof. Le Tac de la physique. Paris, Tchou, 1975.
- Castagnino, Raúl H. Fenomenología de lo poético. Buenos Aires, Plus Ultra, 1980.
- Castagnino, Raúl H. De las poéticas a la metapoética. Buenos Aires, BAAL, 1976.
- Cioran, Emile M. "El escepticismo y la sabiduría". En: "Los cuadernos de la Gaya Ciencia", III. Barcelona, La Gaya Ciencia, marzo de 1976.
- Claudiel, Paul. Réflexions sur la poésie. Paris, Gallimard, 1963.
- Coe, R.N. Qué ha dicho verdaderamente Beckett. Madrid, Doncel, 1972.
- Cohen, Jean. Structure du langage poétique. Paris, Flammarion, 1966.
- Cohen, Jean. "Théorie de la figure". En: "Recherches Rhétoriques". Revue "Communications", N°16. Paris, Seuil, 1970.
- Cozarinsky, Edgardo. "El silencio escrito: Maitreya de Severo Sarduy". En: "Escandalar", vol.12, jul.-set. 1979, N°3.
- Croyden, Margaret. El teatro experimental contemporáneo. Buenos Aires, Las paralelas, 1977.
- E.E.Cummings. Poems (1923-1954). New York, Harcourt, Brace & World, Inc., 1968.
- Cusa, Nicolás de. De Dios escondido. De la búsqueda de Dios. Buenos Aires, Aguilar, 1977 (Biblioteca de iniciación filosófica 99).
- Cusa, Nicolás de. La docta ignorancia. Buenos Aires, Aguilar, 1975 (Bibl. de iniciación filosófica 53).
- DADA; documentos. Ed. por Ida Rodríguez Prampolini y Rita Edar. México, Universidad Nacional Autónoma, 1977 (Monografías de arte, I).

- Davenson, Henri. Les troubadours. Paris, Seuil, 1961.
- Dickinson, Emily. The Complete Poems. Ed. por Thomas H. Johnson. Boston, Toronto, Little, Brown & Co., 1960.
- Eckhart, Meister. El libro del consuelo divino. Buenos Aires, Aguilar, 1955 (Bibl. de iniciación filosófica 25).
- Eckhart, Meister. Traitéés et Sermons. Paris, Aubier, 1942.
- Eliot, T.S. Poésie. Paris, Seuil, 1969. Ed. bil.
- Eliot, T.S. Función de la poesía y función de la crítica. Barcelona, Seix Barral, 1955.
- Empson, William. Seven types of ambiguity. London, Chatto & Windus, 1963.
- THE ENCYCLOPAEDIA of Philosophy. Ed. por Paul Edwards. New York, Macmillan, 1967.
- Esslin, Martin. Mediations. Essays on Brecht, Beckett and the Media. London, Eyre Methuen, 1979.
- Esslin, Martin. The Theatre of the Absurd. Harmondsworth, Penguin Books Ltd., 1968.
- Evans, Gareth. The language of modern drama. Rowman & Littlefield University Library, 1977.
- Fatone, Vicente. El budismo "nihilista". Buenos Aires, Eudeba, 1971.
- Fatone, Vicente. Filosofía y poesía. Buenos Aires, Emecé, 1954.
- Fernández, Macedonio. Poemas. México, Guaranía, 1953.
- Flaubert, Gústave. La religión del arte. Buenos Aires, Elevación, 1947.
- Fontanier, Pierre. Les figures du discours. Paris, Flammarion, 1968.
- Friedrich, Hugo. Estructura de la lírica moderna. Barcelona, Seix Barral, 1959.
- Garasa, D.L. El juego de palabras en la literatura española. Tesis de Doctorado. Fac. de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1948.

- Garasa, D.L. Los géneros literarios. Buenos Aires, Columba, 1971 (Nuevos esquemas 18).
- Gardner, Helen. The Composition of Four Quartets. London, Faber & Faber, 1978.
- Guiraud, Pierre. La estilística. Buenos Aires, Nova, 1960.
- Hawkes, Terence. Metaphor. London, Methuen Co.Ltd., 1972. (The critical idiom 25).
- Henderson, Harold G. An Introduction to Haiku. New York, Doubleday & Co., 1958.
- Hoffman, Daniel G. American poetry and poetics. New York, Doubleday & Co., 1962 (Anchor Books A304).
- Huidobro, Vicente. Obras completas. Santiago de Chile, Zig-Zag, 1963. 2 vol.
- Huxley, Aldous. La filosofía perenne. Buenos Aires, Sudamericana, 1967.
- Ionesco, Eugène. Antidotes. Paris, Gallimard, 1977.
- Jakobson, Roman & Halle, Morris. Fundamentals of Language. New York, Mouton, 1971 (Linguarum Series, I).
- Jalfen, Luis J. Occidente y la crisis de los signos; diálogos con pensadores de nuestro tiempo. Buenos Aires, Galerna, 1982.
- Jiménez, Juan Ramón. Animal de fondo. Buenos Aires, Pleamar, 1949.
- Juarroz, Roberto. Poesía vertical. Caracas, Monte Avila, 1976.
- Juarroz, Roberto. Poesía y creación. Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1980.
- Kenner, Hugh. Samuel Beckett. London, John Calder, 1962.
- Kenny, Anthony. Wittgenstein. Madrid, Revista de Occidente, 1974.
- Kreuzer, James. Elements of poetry. New York, Macmillan, 1955.
- Küng, Hans. ¿Existe Dios? Madrid, Cristiandad, 1979.
- Lausberg, H. Elementos de retórica literaria. Madrid, Gredos, 1968.
- EL LIBRO de los muertos. Barcelona, Janés, 1953.

- Lings, Martin. Qu'est-ce que le soufisme? Paris, Seuil, 1977.
- Lispector, Clarice. Onde estivestes de noite. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.
- Lodge, David. The modes of modern writing; metaphor, metonymy, and the typology of modern literature. London, Edward Arnold, 1977.
- Mahood, M.M. "Wordplay in Romeo and Juliet". En: Shakespeare's Tragedies. Ed. por L.Lerner. Harmondsworth, Penguin Books, 1963 (Pelican A645).
- Mallarmé, Stéphan. Propos sur la poésie. Monaco, Editions du Rocher, 1945.
- Massuh, Víctor. "Acerca del silencio". En: "Poesía = Poesía", Nº 20. Buenos Aires, Ediciones equis, 1965.
- Mendonça Teles, Gilberto. La poesía brasileña en la actualidad. Montevideo, Letras, 1969.
- Mistral, Frédéric. Dictionnaire provençal - français. Paris, Librairie Delagrave, 1932.
- Montoya Toro, Jorge y Cardenal Ernesto. Literatura indígena americana. Medellín, Ed. Universidad de Antioquia, s/f.
- Munier, Roger. Contre l'image. Paris, Gallimard, 1963.
- Munier, Roger. L'instant. Paris, Gallimard, 1973.
- Muschg, Walter. Historia trágica de la literatura. México, Buenos Aires, F.C.E., 1965.
- Nelli, René. L'érotique des troubadours. Paris, Union Générale d'Editions, 1974. 2 vol.
- Neruda, Pablo. España en el corazón. Santiago de Chile, Ercilla, 1938.
- Nietzsche, Friedrich. Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral. En: Obras Completas, vol.1. Madrid, Aguilar, 1932.
- Norris, C. William Empson and the philosophy of literary criticism. University of London, The Athlone Press, 1978.

- LE NUAGE d'inconnaissance. Paris, Cahiers du Sud, 1953.
- ONE thousand quotable poems; an anthology of modern verse.
Chicago, New York, Willett, Clark & Co., 1937.
- Partridge, A.C. The language of modern poetry. London, André Deutsch, 1976. (The Language Library).
- Paz, Octavio. El arco y la lira. México, F.C.E., 1956.
- Paz, Octavio. Corriente alterna. México, siglo XXI, 1967.
- Paz, Octavio. "Hablar en lenguas". En: Suplemento literario de La Nación. Buenos Aires, 7 de febrero de 1982.
- Paz, Octavio. Los hijos del limo. Barcelona, Seix Barral, 1974.
- Paz, Octavio. Pasado en claro. México, F.C.E., 1975.
- Paz, Octavio. Los signos en rotación. Madrid, Alianza, 1971.
- Paz, Octavio. Vuelta. Barcelona, Seix Barral, 1976.
- Pears, David. Wittgenstein. Barcelona, México, Grijalbo, 1973.
- Peursen, C.A. van. Ludwig Wittgenstein; una introducción a su filosofía. Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1973.
- Pfeiffer, Johannes. La poesía. México, F.C.E., 1951 (Breviarios 41).
- Pinter, Harold. Poems and prose. London, Eyre Methuen Ltd., 1974.
- Pizarnik, Alejandra. El infierno musical. Buenos Aires, México, siglo XXI, 1971.
- Plato. The Collected Dialogues; including the letters. Princeton University Press, 1973 (Bollingen Series).
- Plotinus. Enneadas. Chicago, London, Toronto, Encyclopaedia Britannica, 1952 (Great Books of the Western World).
- POETAS norteamericanos contemporáneos. Estudio preliminar, selección, notas y traducción de E.L.Revol. Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto, 1976.
- Porchia, Antonio. Voces. Buenos Aires, Hachette, 1974.
- Power, Kevin. Una poética activa; la poesía norteamericana 1910-1975. Madrid, Alfar, 1978.

- Pritchard, E. Ancient Near Eastern Texts. Princeton University Press, 1955.
- Pseudo-Denys l'Aeropagite. Oeuvres complètes. Paris, Aubier, 1943.
- Quevedo, Francisco de. Obras completas. Madrid, Aguilar, 1952.
- Ramos Rosa, António. O incêndio dos aspectos. Lisboa, Na regra do jogo, 1980.
- Revol, E.L. Literatura inglesa del siglo XX. Buenos Aires, Nova, 1973.
- Ricoeur, Paul. La métaphore viva. Buenos Aires, Megápolis, 1977.
- Piquer, Martín de . La lírica de los trovadores. Barcelona, Escuela de Filología, 1948. vol.I.
- Servien, Pius. Science et poésie. Paris, Flammarion, 1947.
- Sewell, Elizabeth. The structure of poetry. London, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1951.
- Shelley, P.B. Defensa de la poesía. Buenos Aires, Emecé, 1946.
- Spitzer, Leo. Lingüística e historia literaria. Madrid, Gredos, 1955.
- Steiner, George. Extra-territorial; papers on literature and the language revolution. London, Faber & Faber, 1972.
- Steiner G. Lenguaje y silencio. Barcelona, Gedisa, 1982.
- Steiner G. On difficulty and other essays. Oxford University Press, 1978.
- Sucre, Guillermo. La máscara y la transparencia. Caracas, Monte Avila, 1975.
- Suzuki, Daisetz Teitaro. Mysticism; Christian and Buddhist. London, George Allen and Unwin, 1957.
- Suzuki, Daisetz Teitaro. Essays on Zen Buddhism. London, Rider & Co., 1950. 3 vol.
- Torre, Guillermo de. Historia de las literaturas de vanguardia. Madrid, Guadarrama, 1965.
- Valéry, Paul. Introducción a la poética. Buenos Aires, Argos, 1944.

- White, Lynn y otros. Fronteras del conocimiento. Buenos Aires, Eudeba, 1963.
- Whitman, Walt. Leaves of Grass. Buenos Aires. Ed. Librerías Fausto, 1976. Ed. Bil.
- Wittgenstein, Ludwig. Sobre la certidumbre. Caracas, Tiempo Nuevo, 1972.
- Wittgenstein, L. Tractatus Logico-Philosophicus. London, Routledge & Kegan Paul Ltd., 1960. Ed. bil.
(Hay trad. castellana: Madrid, Alianza, 1979).
- Zambrano, María. "La palabra y el silencio". En: "Asomante". San Juan de Puerto Rico, año XXIII, vol. XXIII, N° 4, oct.-dic., 1967.
- Zimmer, Heinrich. Le roi et le cadavre. Paris, Fayard, 1972.



|
|
|
|
|
|
|

|