



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

LA GRAMÁTICA MIGRATORIA DE ROLANDO CÁRDENAS  
UNA INTERPRETACIÓN DE *POEMAS MIGRATORIOS*

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN  
LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

JORGE OCTAVIO MARTÍNEZ ACOSTA

ASESOR: CARLOS HUMBERTO LÓPEZ BARRIOS

MÉXICO, D.F.

2010





Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Jorge Martínez y Judith Acosta, mis padres

*-¿Adónde vamos, Ulises?  
Llevamos la vida entera  
en este barco, ¿qué buscamos?*

Juan Carlos Vergara

*Cosas terribles, inimaginables,  
como la verdad, o quizá peores.*

Pablo San Martín

## INTRODUCCIÓN

La tesis se divide en dos partes. Su título, *La gramática migratoria de Rolando Cárdenas. Una interpretación de Poemas migratorios*, es sugerencia de ello. La unión de los términos *gramática* y *migratoria* fue elegida, desde luego, para indicar una referencia al nombre del poemario sobre el cual trabajaré. Sirve también como marca para un elemento clave en el desarrollo de la primera parte del trabajo: la gramática como análisis de las pautas organizativas de la lengua. Al tratarse de una gramática migratoria, nace el esbozo de una imagen, pero también se oculta un concepto. Acaso podríamos definirlo como la organización de la lengua como estructura permanente y móvil. Así, la primera parte de la tesis se dedica por entero a conocer las características de la lengua en el poema, desde sus raíces fónicas hasta las léxicas y semánticas, pasando por las estrictamente gramaticales. La forma de profundización es mayormente analítica y la finalidad primaria consiste en desentrañar dichos niveles bajo la consigna de averiguar qué es lo que se dice y cómo se dice.

El tema de la segunda parte de la tesis está reflejado también en el título: interpretar la poética de *Poemas migratorios*. Este apartado es más breve, pero concentra en sí el resultado del análisis anterior. La intención deja de ser analítica y se vuelve interpretativa, implica dar un paso más allá de lo establecido por los descubrimientos de la primera parte, indagar en cuestiones que exceden una gramática migratoria que, sin embargo, no dejan de abreviar en ésta. El establecimiento de la poética para un poemario intenta develar lo que configura la función poética en la obra. La manera que he elegido para hacerlo es la de la interpretación simbólica, motivado en gran parte por las características básicas de la escritura de Rolando Cárdenas.

Mi decisión de llevar a cabo este trabajo se encuentra marcada no sólo por la rareza y originalidad del objeto de estudio (un poemario que, desde mi punto de vista, debería ser apreciado como una obra de largo alcance) sino porque, ante una ausencia casi total de crítica y de lectura, se ha reflexionado poco sobre los aportes de una poética cuya propuesta lingüística, estética y espiritual aún está por descubrirse. Por eso es que mi acercamiento analítico permite también la libre injerencia de comentarios interpretativos, en ocasiones guiados solamente por la analogía y por la intuición.

## 1. PRESENTACIÓN

Al trabajar sobre el texto de un poeta parcialmente desconocido, una labor introductoria de su vida y de su obra no es sólo útil sino necesaria. El primer interés de esta presentación consistirá, desde luego, en serlo. La biografía, la situación generacional y socioeconómica y la recepción de la crítica son puntos básicos para el establecimiento y la clasificación de algunos datos que servirán como aporte para una instauración de directrices en el interior de la tesis, ya sean bases para la comprensión, ya sean elementos para la interpretación. Por esta causa, no sólo entrego una compilación de informaciones desglosadas, sino que realizo un esbozo crítico en torno a la tesitura interpretativa que han suscitado Rolando Cárdenas y el grupo artístico al lado del cual se desarrolló su vida en Chile. Por eso es que la presentación será la primera interrogación y el primer intento de respuesta.

### 1.1. DATOS BIOGRÁFICOS

El poeta nació el 23 de marzo de 1933 en Punta Arenas, ciudad ubicada en el extremo sur de Chile. Fue hijo de Tomás Cárdenas, un ovejero domador de caballos, y de Natividad Vera Barrientos, a quien debería sus primeros acercamientos a la literatura, mediante los cuentos de Hans Christian Andersen y los hermanos Grimm. La familia, emigrada desde la isla de Chiloé, ubicada más al norte, pertenecía a una raíz sanguínea «vinculada de algún modo a algunos ancestros de los mal llamados alacalufes» (Riveros, 1997: 221), los kawesqar, desaparecido grupo étnico de la zona austral. Los padres murieron demasiado pronto (el padre, en 1940, la madre, en 1944), por lo que el niño terminaría de crecer, al lado de su hermana, en la casa de Candelaria Barrientos, abuela materna. Así pues, Rolando Cárdenas pasó toda su adolescencia en la ciudad de Punta Arenas, lo cual debe acotarse de manera especial. Ya en 1969, el crítico y poeta Waldo Rojas indicaba que conocer este dato biográfico «en el caso suyo, se hace indispensable para informar su poesía, por cuanto nos proporciona la constancia de un medio físico y humano, histórico, del cual el poeta nos entregará no sólo el testimonio visual o vital sino del que hará un elemento permanente de referencia de su poesía, y más aún, a través del cual esa poesía construirá, por paradójal que parezca, una epopeya lírica» (Rojas, 1969: 18).

Durante los años de educación media, comenzaría su interés por la poesía, con la correspondiente creación de algunos textos poéticos. También desde entonces contraería un par de amistades literarias, entre las que destaca Marino Muñoz Lagos (1925), importante poeta austral. En 1954, después de trabajar dos años para reunir dinero, viajó a Santiago, la capital del país, con el fin de estudiar en la Universidad Técnica del Estado y obtener el título de constructor civil, profesión que ejercerá durante

diversos lapsos a lo largo de su vida.

En 1958 ganó un concurso de poesía organizado por las juventudes comunistas: la decisión estuvo a cargo de Juvencio Valle, Nicanor Parra y Pablo Neruda. Desde entonces, comenzó a ver sus poemas impresos en revistas y folletos. La publicación de su primer libro, *Tránsito breve*, llegará como resultado de la obtención, en 1959, de otro reconocimiento de primer lugar en un certamen organizado por la Federación de Estudiantes de Chile. Aquella época estuvo marcada por la amistad con el poeta Jorge Teillier (1935-1996) y la consecuente integración al círculo poético liderado por éste, cuya principal actividad social radicaba en congregarse en diversos bares de la ciudad de Santiago. En 1963 publicó *En el invierno de la provincia* y en 1964 ve la luz un conjunto de siete poemas en prosa llamado *Personajes de mi ciudad*.

No será sino hasta el año de 1972, casi una década después, que termine su libro *Poemas migratorios*, poemario por el que recibe el premio Pedro Oña de la municipalidad de Ñuñoa. Ese año también ganó el Premio Casa de las Américas por los poemas «Viaja la tierra y la circunda el mar», «Tijerales» y «Las noches blancas», los tres pertenecientes a *Poemas migratorios*, libro que finalmente «se editó el año 1974, y debe ser uno de los primeros libros publicados de una época especialmente rigurosa para la difusión chilena. Vienen años de creación subterránea y de pequeñas ediciones artesanales que circulan casi clandestinamente, como si la poesía fuese un oficio de sombras y no de iluminación» (Díaz Eterovic, 2001: 31).

El dilatado periodo de silencio comenzó en 1973, debido al golpe militar en Chile. La vida de Cárdenas cambió radicalmente y, entre otras cosas, se vio obligado a bajar su perfil debido a antecedentes que lo vinculaban con la ideología política del bando derrotado. También perdió su trabajo como funcionario de la Corporación Habitacional y, por consiguiente, una posición económica más o menos relajada. Después, hasta el año de 1986, publicó *Qué, tras esos muros*. Su vida de relaciones artísticas, durante la dictadura, continuaría al refugio de algunos bares preferidos por el grupo de poetas con quienes se reunía.

El 17 de octubre de 1990, con una condición económica precaria y totalmente olvidado por los círculos sociales y culturales de su tiempo, murió Rolando Cárdenas Vera. En 1994, junto con la publicación póstuma de sus obras completas, se imprimió su último poemario inédito, *Vastos imperios*, con una edición a cargo de Ramón Díaz Eterovic y un tiraje de no más de mil libros, la cual se ha vuelto a editar en un par de ocasiones.

## 1.2. LA GENERACIÓN DEL 50

Larismo, poesía lárca o de los lares son las variantes nominales con que se conoce a uno de los grupos de poetas chilenos surgidos dentro de la generación del 50 en la ciudad de Santiago, en un contexto marcado de manera importante aunque lejana por el clima de posguerra. En esos años, las figuras más significativas en el mundo de la poesía de Chile eran Pablo Neruda y Nicanor Parra, entre otros poetas de menor impacto, pero de calidad comparable, muchos de ellos miembros de la llamada generación del 38 o del 42.

Chile era un país donde, en el mundo del arte, se daba un valor inusitado a la poesía, privilegiándola sobre las otras formas de expresión escrita. Así, los gustos e intentos poéticos seguían moviéndose entre la grave y, para algunos, oficialista y retórica poesía de Neruda y la reacción liberadora que representaron los versos de Parra. La joven generación del 50 es «un grupo de autores que no manifiesta una homogeneidad programática ni estilística» y que varía «desde el registro de la poesía clásica, cruzando los umbrales de la literatura comprometida, hasta la vitalidad y el cambio del neovanguardismo» (Morales Milohvic, 2003: 58). Destacan en ella Enrique Linh (1929), Miguel Arteche (1926), Armando Uribe Arce (1933), Stella Díaz Varín (1926), Jorge Teillier (1935-1996), Carlos de Rokha (1920-1962), Luis Oyarzún (1920-1972), David Rosenmann Taub (1927), Alejandro Jodorowsky (1929), Alfonso Calderón (1929), Efraín Barquero (1931) y Rolando Cárdenas, entre muchos otros.

Si bien es cierto que la generación no sigue ningún programa de unidad estética, es posible decir que a todos sus integrantes los movía una gran curiosidad por asumir otras tradiciones literarias, así como la intención de reformular el mundo, de volver a interpretarlo y hasta de rescatar elementos del pasado y del presente, impulsados, sobre todo, por la experiencia mundial de la catástrofe bélica y el descubrimiento de nuevas posibilidades vitales y expresivas. En el caso de Rolando Cárdenas, la integración de tradiciones se dio a partir de la influencia que sobre él ejercieron las obras de Saint-John Perse y Georg Trakl, poetas leídos en traducciones, pero asumidos de manera fructífera y original. Lo segundo, esa reformulación del mundo después de la Segunda Guerra Mundial, sucede mediante el intento de rescatar y revivir el mito.

El académico y poeta Andrés Morales distingue tres líneas poéticas en la generación del 50: una urbana, otra metafísica, religiosa y existencial y, finalmente, una lárca. Estas vertientes «se complementan y se interrelacionan consiguiendo un diálogo extraordinariamente fructífero» (Morales Milohvic, 2003: 60). Se trata de pautas no excluyentes, puesto que un creador puede pertenecer a dos o

tres de ellas, sin que esto las anule. Aunque esta división en tres puntos podría ser rectificadada y sustituida por una más precisa que no mezclara planos de sentido, como advierte el autor, la clasificación está hecha con el fin de dar una muestra global sobre los gustos y las vertientes poéticas de una generación.

Morales llama poesía urbana a aquella que busca y logra instalar de manera definitiva a la ciudad en el poema, no ya como paisaje sino como hábitat del hombre moderno, ya no como escenario de la enunciación sino como factor determinante de la existencia y la escritura. Dentro de este grupo, menciona a Enrique Lihn, Matías Rafilde, Alfonso Calderón y Miguel Arteche.

La poesía metafísica, religiosa y existencial es explicada como una respuesta al vacío, como un resultado de la angustia y la desesperación que siguieron a la Segunda Guerra Mundial (lo cual es, desde mi punto de vista, una reducción unilateral de un fenómeno más amplio y duradero; sin embargo, la clasificación «metafísica» me parece válida). Incluye a casi todos los poetas de esta generación, dentro de los cuales destacan Enrique Lihn, Miguel Arteche, Armando Uribe Arce, Hugo Montes, Eliana Navarro, David Rosenmann Taub, Guillermo Trejo, Rosa Cruchaga, Stella Díaz Varín y Carlos de Rohka (a lo largo de la tesis descubriremos por qué Rolando Cárdenas también debe considerarse, de manera fundamental, un poeta metafísico).

Por último, está la poesía lírica que, para Morales, se encuentra «en claro contraste con la poesía citadina, [pues] pareciera pertenecer a poetas de anteriores promociones. La sencillez en el decir, su alejamiento de la vida moderna (o la notable antítesis que ejerce frente a este tipo de realidad) y una temática más asociada al recuerdo, la infancia, lo pasado y lo perdido, son las características principales de su discurso poético» (Morales Mihlovic, 2003: 74). En cuanto a los miembros de esta generación, Morales nos llama la atención sobre

Rolando Cárdenas (autor de libros notables como *Tránsito breve*, 1959; *En el invierno de la provincia*, 1963; o *Poemas migratorios*, 1974), Alberto Rubio (con sólo un par de hermosos libros de poesía, *La greda vasija*, 1952, y *Trances*, 1987), Efraín Barquero (seudónimo de Sergio Efraín Barahona, quien ha editado *La piedra del pueblo*, 1954; *La compañera*, 1956; *El pan del hombre*, 1960; *Epifanías*, 1970; y *A deshora*, 1992, entre otros interesantes títulos), junto a la figura mayor de esta corriente, Jorge Teillier (autor de *Para ángeles y gorriones*, 1956; *Poemas del país de nunca jamás*, 1963; *Crónica del forastero*, 1968; *Muertes y maravillas*, 1971; *Para un pueblo fantasma*, 1978; *Cartas para reinas de otras primaveras*, 1985; *Los dominios perdidos*, 1992, y *El molino y la higuera*, 1993, junto a otros indispensables volúmenes póstumos) son los poetas que deben considerarse como los más importantes y los que, marcando cada uno su línea personal (desde el clásico soneto de Rubio hasta el intenso lirismo de Teillier), han de señalarse como paradigmáticos (Morales Mihlovic, 2003: 75).

### 1.3. ROLANDO CÁRDENAS, POETA LÁRICO

Poesía lárlica o de los lares es el apelativo elegido y sustentado por Jorge Teillier, después perpetuado por gran parte de la crítica literaria en Chile. Aunque una de las intenciones básicas de esta tesis sea la de pasar por sobre definiciones o adscripciones a grupos cuando se trate de interpretar nuestro objeto, ahora es necesario y útil conocer bien el contexto grupal, generacional y artístico en que se desarrolló la obra de Cárdenas. Así pues, me parece necesario exponer los puntos sobresalientes de «Los poetas de los lares: nueva visión de la realidad chilena», artículo publicado en el año de 1965 por Jorge Teillier y que, desde entonces, se convirtió en una referencia obligatoria para hablar del supuesto movimiento poético.

Desde el primer párrafo, el autor explica que lo que hará es «elegir entre muchos valiosos y distintos poetas a aquellos que sin ponerse de acuerdo entre sí han dado una línea característica a la poesía chilena nueva de los últimos quince años, la que podríamos calificar como de “poesía de los lares”» (Teillier, 1965: 48). Teillier continúa hablando de los poetas jóvenes que, a pesar de serlo, tienen la madurez necesaria para medirse con la obra de los gigantes poéticos de generaciones anteriores y la capacidad para integrar, como influencias, muchas de sus aportaciones. Los nombres que da son solamente cinco, aunque es muy claro que él también se está contando entre ellos: Efraín Barquero, Pablo Guíñez, Alberto Rubio, Alfonso Calderón y Rolando Cárdenas.

Para Teillier, quien propone cinco puntos, la primera característica de la poesía lárlica es su incorporación del paisaje y la descripción del ambiente que rodea al poeta. «Mundo singular el nuestro, que hizo decir hace muchos años a Miguel Serrano que el chileno en el fondo de sí mismo suele negarse a creer que pueda existir algo más allá del límite de la cordillera y del océano. Los poetas nuevos han regresado a la tierra, sacan su fuerza de ella» (Teillier, 1965: 48). Al preguntarse por este supuesto «regreso», Teillier niega que pueda deberse al origen provinciano y nostálgico de la mayoría de los poetas lárlicos, y apunta más hacia un profundo rechazo por el mundo de la actualidad, marcado por la vida citadina donde el individuo pierde significado para formar parte de las masas. En todo caso, nos previene, es erróneo pensar que los poetas de los lares estén recuperando un estilo de antaño, hijo del naturalismo descriptivo. Se trata, por el contrario, de una poesía que, si retoma las formas populares lo hace para crear a partir de ellas, si habla del mundo externo lo hace para extraer símbolos e imágenes ocultas y, si se refiere a las costumbres y a los ritos, lo hace con el poder interpretativo y remitificante que la poesía le entrega. Se refiere a *Invierno de provincia*, libro de Rolando Cárdenas, publicado un par de años antes, como «poesía genealógica, en el buen sentido de la palabra. Y los antepasados y los

parientes aparecen en esta poesía naturalmente no en su condición de mero parentesco, sino elevados a la categoría de figuras míticas, transfigurados en ángeles guardianes» (Teillier, 1965: 52). Lo cual, nos lleva de inmediato a pensar en la creación del mito como uno de los rasgos implícitamente propuestos para el grupo y muy presente en la poesía de Rolando Cárdenas.

La segunda característica fundamental que observa Jorge Teillier es el papel que juegan la tradición y la cultura en las creaciones de este movimiento. Las influencias y hermandades van de lo nacional (los enormes Vicente Huidobro, Pablo Neruda y Pablo de Rokha, así como los rescatados Rosamel del Valle y Omar Cáceres) a lo universal, incluyendo tanto su misma lengua (César Vallejo, Ramón López Velarde) como otras lenguas (Prévert, Rilke, Dylan Thomas, Mary Webb).

La tercera peculiaridad de la poesía de los lares es, a decir de Teillier, la búsqueda de una poesía de la comunicación, donde el poeta deja de situarse en el «centro del universo, con el yo desorbitado y romántico al estilo de Huidobro [...], Neruda o Pablo de Rokha, sino que son observadores, cronistas, transeúntes, simples hermanos de los seres y de las cosas. Los habitantes más lúcidos, tal vez, pero en todo caso, habitantes más de la tierra. Y quizás consecuencia de esta actitud es la de que el lenguaje poético no se diferencia fundamentalmente ya del de la vida cotidiana: no se buscan palabras brillantes y efectistas, se emplean frases y giros corrientes, sin desdeñar por esto las experiencias de renovación verbal» (Teillier, 1965: 53).

En cuanto a las imágenes, explica que éstas ahora se conforman a partir de un núcleo emotivo y verbal, a despecho de la creación de una imagen sólo con el fin de crearla. En este aspecto, también se vuelve a lo tradicional aunque sin dar la espalda a los aportes de la vanguardia. No obstante, insiste, lo que se busca es una poesía de comunicación, no obstaculizada por experimentos verbales ni por juegos de imágenes superficiales y confusos.

El cuarto rasgo a que alude es la nostalgia de la edad de oro. La cita en este caso es instructiva, ya que aclara que lo que los poetas quieren es volver al «orden inmemorial de las aldeas y de los campos, en donde siempre se produce la misma segura rotación de siembras y cosechas, de sepultación y resurrección, tan similares a la gestación de los dioses (recordemos a Dyonisos) y de los poemas. Por omisión, se repudia entonces el mundo mecanizado y estandarizado del presente, en donde el hombre medio sólo aspira a las pequeñas metas del confort como el auto, la televisión» (Teillier, 1965: 55).

Este punto de vista queda bastante bien retratado en el par de citas que Teillier elige. La primera de ellas es de Rimbaud, el mismo que abogó por ser absolutamente moderno, quien en esta ocasión barrunta: «progresamos. ¿Por qué no retroceder?». La segunda es de Rainier Maria Rilke, autor de donde Teillier extrae el apelativo con el que bautizará a su grupo: «Para nuestros abuelos, una torre

familiar, una morada, una fuente, hasta su propia vestimenta, su manto, eran aun infinitamente, infinitamente más familiares; cada cosa era un arca en la cual hallaban lo humano y agregaban su ahorro de humano. [Pero ahora] las cosas dotadas de vida, las cosas vividas, las cosas admitidas en nuestra confianza, están en su declinación y ya no pueden ser reemplazadas. Somos tal vez los últimos que conocieron tales cosas. Sobre nosotros descansa la responsabilidad de conservar no solamente su recuerdo (lo que sería poco y de no fiar), sino su valor humano y láríco» (Teillier, 1965: 48). Esta nostalgia de la edad de oro explicaría, entre otras cosas, las constantes alusiones al trabajo artesanal, y es que la poesía de los lares da con huellas del paraíso perdido en todas partes, haciendo de aquél un lugar ubicuo por su extendida ausencia.

Como último punto en las observaciones de Jorge Teillier está el que presenta al poeta láríco como habitante del mundo, quien, a pesar de vivir en la alienada actualidad, no se abstrae separándose del sitio al que pertenece sino que continúa viviendo en la tierra y mantiene la confianza y el sentido de lo sagrado y la comunicación con sus semejantes, trascendiendo asimismo la condición histórica para hermanarse con los poetas de cualquier época, lo cual nos lleva a pensar en la búsqueda del hombre intemporal y, nuevamente, al mito.

Últimamente, algunos comentaristas han observado que lo que el artículo hacía era entregar una poética del propio autor. Ana María Traverso entiende que «“lo láríco” se ha reducido a la poesía de Teillier (o a la de poetas cercanos en imágenes y disposición emotiva), lo que lleva a pensar que tal vez el acierto nominal fue precisamente porque logró caracterizar su propia poesía y justificarla en momentos en que era rechazada por parte de la crítica marxista por evasiva y reaccionaria.» (Traverso, 2002: 62). Y más aún, Alexis Candia nos pone al corriente de lo que Teillier sostenía, en 1995, hablando de la poesía láríca: «“la inventé como a los treinta años. Tenía que escribir un artículo y no hallaba sobre qué. Me puse a pensar y me di cuenta de que muchos poetas hablaban de la infancia y de la provincia, de las cosas antiguas, de los objetos que se van perdiendo. Y subrayé eso como una tendencia”. Ese mismo año señalaba que la poesía láríca “no la inventé yo, sino que recogí lo que habían hecho muchos poetas como Barquero, Rolando Cárdenas”. Por último, en 1996, afirmaba que “la poesía láríca fue un invento de los críticos que le ponen rótulo a todo”» (Candia, 2007).

De cualquier manera, el texto de Teillier nos sirve para comprender partes de la visión de un fenómeno artístico y cultural que tendría su fundamento en la década del 50 y que seguiría produciendo obras durante una buena cantidad de años, al mismo tiempo que existían y se desarrollaban otros grupos, formas y estilos, algunos similares y otros totalmente opuestos. Fundamental es la opinión vertida por el mismo autor en «Sobre el mundo donde verdaderamente habito o la experiencia poética»,

artículo publicado en 1969, y visto por muchos comentaristas como corolario del anterior, donde se lee que

en Chile, alguna vez me adscribí a un cierto sentido de la poesía que yo mismo llamé «láríca» (...), y en donde están, entre otros, Efraín Barquero y Rolando Cárdenas, para citar sólo a mis coetáneos. A través de la poesía de los lares yo sostenía una postulación por un «tiempo de arraigo», en contraposición a la moda imperante e impuesta por ese tiempo, por un grupo ya superado, el de la llamada generación del 50, compuesto por algunos escritores más o menos talentosos, pero con el sentido de la ubicación burocrática, el conseguir privilegios políticos, el iniciar empresas comerciales, representantes de una pequeña burguesía o burguesía venida a menos. Ellos postulaban el éxodo y el cosmopolitismo llevados por su desarraigo, su falta de sentido histórico, su egoísmo pequeño burgués. De allí ha nacido una literatura que tuvo su momento de auge por la propaganda y autopropaganda, pero que por frívola y falta de contacto con la tierra, por pertenecer al oscuro mundo de la desesperanza ha caducado en pocos años (Teillier, 1969: 15).

Principalmente el artículo «La poesía de los lares», pero también esta continuación más volcada a lo social, postulan bases ligadas a una especie bien identificada de pensamiento romántico y, aunque tal concepto jamás es mencionado, basta con dar una ojeada a los puntos básicos sobre los que Teillier nos llama la atención (apego a la tierra y descubrimiento de la naturaleza, recuperación de antiguas formas y estilos literarios, tendencia a lo folclórico, nostalgia de la edad de oro, importancia de lo sagrado y cierto compromiso social) para darnos una idea sobre el espíritu del arte y la moral (estética y ética) a que el poeta hace referencia. Y aunque esta opinión puede resultar un tanto reduccionista, basta con asumir que la idea sirve como punto de apoyo para hacer una identificación en el tiempo: los poetas lárícos forman una más de las pequeñas (y grandes) rupturas que se han suscitado a lo largo del siglo pasado. Su modo de hacerlo fue, tomando en cuenta enormes salvedades, hija de aquella que nació en Europa a principios del siglo XIX y que no se manifestaría de manera verdadera y creativa en Latinoamérica sino hasta el modernismo de Rubén Darío (Paz, 1998). Así, su heterodoxia fue a veces la ortodoxia, el constante estira y afloja que implica la ya antigua tradición del quiebre.

Para continuar dando una noción sobre el contexto socioeconómico que los envolvía, quizá sea importante decir que la vida de cualquiera de estos poetas fue, en todo caso, complicada, al menos cuando se trató de sobrevivir al mismo tiempo que se escribían algunos de los poemarios más importantes del siglo. Mientras que Efraín Barquero, por ejemplo, antes de dedicarse a la diplomacia en países de Europa, había conseguido un modesto mecenazgo, Jorge Teillier era editor del boletín de la Universidad de Chile y Rolando Cárdenas tenía que ejercer su profesión de constructor civil. El novelista Jorge Edwards, quien por cierto tuvo que preocuparse poco de la economía gracias al apoyo de la familia en que nació, elogia a Alberto Rubio y nos informa cómo éste debió dejar de escribir para

dedicarse de tiempo completo a su empleo como juez rural: «desapareció en los laberintos del poder judicial» (Edwards, 2002: 101). Se trata de un Chile donde ha surgido un exultante mundo poético que, sin embargo, sigue estando al margen y que se va apagando para dar paso a un prolongado período de silencio. El bar, lugar preferido para el grupo de Jorge Teillier y Rolando Cárdenas, terminará por convertirse en un refugio durante la época de dictadura. Curiosamente, el protagonista de sus versos, muy pocas veces será el contexto urbano y de cantina, sino que tenderá a configurarse en una realidad aparte, no actual pero, de alguna forma, con la intención de ser mucho más vívida y más real.

Por eso, hablando del larismo en Cárdenas, puede haber un Carlos Rivera Letelier que dice que «si se buscara una definición de poeta lárlico, ésta no sería otra que la síntesis poética de Rolando Cárdenas. Su obra literaria constreñida en seis libros de modesta factura, está inmersa en la cosmogonía de una decena de siglos de trajines legendarios, caminados a pie por grupos tribales, en los que Rolando reconocía a sus antepasados fueguinos» (Vega Letelier, 1995: 23). Algo análogo sucede con Biviana Hernández, quien, hablando de los libros de Cárdenas, opina que

ha demostrado en ellos la adhesión a la estética del lar, por medio de la confirmación y defensa de la propia cultura, en una suerte de reivindicación de las costumbres del habitante magallánico y las labores y oficios cotidianos de los personajes típicos de su ciudad natal [...]; preocupación que revela su interés por aquella tendencia que Jorge Teillier, refiriéndose a su propia poesía, definió como «la descripción del paisaje visto como un signo que esconde otra realidad». Por otra parte, la búsqueda de sus raíces, la conciencia del desarraigo y la soledad, efectos que produce la conflictiva inserción del poeta en la urbe, tienen que ver con «la historia de un personaje contada con un marco de referencia que es siempre la aldea» (Hernández, 2007: 46).

Por último, es importante recordar cómo el larismo, esta forma neorromántica nacida en Chile, no se desarrolla bajo ningún tipo de premeditación sino que su acotación grupal sucede después de anotar las coincidencias observadas en un conjunto de poetas, donde Teillier a veces sugiere la inclusión de algunos extranjeros. Cada uno de estos autores trabaja con los tópicos lárlicos desde su propia perspectiva. Como ya se ha sugerido, en los libros de Cárdenas encontraremos mucho de ese apego a la tierra y descubrimiento de la naturaleza, algo de la recuperación de antiguas formas y estilos literarios, una original tendencia a lo folclórico, clara nostalgia por la edad de oro, descomunales y continuas referencias a lo sagrado y un notorio compromiso social visto entre líneas. Esto último está relacionado con el hecho de que, «desde la perspectiva etnocultural, su obra se inserta en el contacto con las etnias y culturas de la zona de Magallanes, intercalando los temas del genocidio y la violencia étnica, la marginación y la injusticia contra las culturas en extinción» (Nómez, 2006: 165). Sin embargo, la profundización en estos tópicos se convierte en el punto de articulación que da vida y originalidad a la

poesía de Cárdenas. En un texto de 2006, Juan Gutiérrez, citado por Naín Nómez, lo ilustra de manera brillante cuando indica que «la poesía de Rolando Cárdenas pasa por un momento lárlico, pero se expande hacia otros horizontes vitales, lingüísticos e imaginarios, evocando elementos geológicos y genealógicos de su naturaleza y su historia y reflexionando sobre su existencia».

#### 1.4. LA OPINIÓN DE LA CRÍTICA

En el apartado que Naín Nómez dedica al poeta en su *Antología crítica de la poesía chilena*, afirma que la crítica acerca de Rolando Cárdenas se limita a artículos periodísticos, entre reseñas, homenajes y comentarios, y sólo uno que otro texto en revistas especializadas. Más adelante, menciona a quienes considera sus críticos más importantes (Waldo Rojas, Marino Muñoz Lagos, Alfonso Calderón, Jaime Valdivieso, Jaime Gómez Rogers, Andrés Sabella, Hernán del Solar, Luis Enrique Délano, Jorge Teillier, Luis Ernesto Cárcamo, Jorge Aravena Llanca, Francisco Véjar, Juan Pablo Riveros, Juan Mihovilovic y Ramón Díaz Eterovic) para después aclarar que la mayoría de ellos «coincide en destacar a Cárdenas como una de las voces claves de la poesía chilena de la segunda mitad del siglo XX, especialmente por la singularidad de su tono y registro y por su pertenencia al larismo de los años cincuenta» (Nómez, 2006: 158-159).

Se dice que «Jorge Teillier, a quien conoció en la Biblioteca Nacional cuando Cárdenas preparaba su antología personal de la poesía chilena, nos señaló “que la poesía de Rolando será algún día objeto de culto y estudio. Su voz aporta un sentido cósmico, de vertientes europeas, aún no conocidas en Chile; tiene la voz de los clásicos alemanes, que tanto admira”. Y Francisco Coloane [mítico narrador chileno] dijo en la Sociedad de Escritores de Chile en el invierno de 1983, en un homenaje a Manuel Rojas, que Rolando era “el pequeño gigante de la poesía chilena del siglo XX”» (España, 2004: 7).

El crítico Oscar Barrientos Bradasic admite que «hablar de Rolando Cárdenas significa no sólo referirse al más importante de los poetas magallánicos sino también a una de las experiencias más rotundas de la poesía chilena contemporánea» (Barrientos Bradasic, 2001). Así, en general, el tono con que desde finales del siglo XX hasta ahora se ha recordado a nuestro poeta, es el de la reseña y el homenaje. Sin embargo, entre los críticos mencionados, también hay aportaciones con un cierto interés en la profundización. Ya en el año de 1969, Waldo Rojas indicaba que «el panorama objetivo que la geografía austral, su clima riguroso, el paraje desolado, imprime en la poesía de Rolando Cárdenas no es necesariamente un paisaje, un sistema de elementos sobre los cuales el poeta elabora su discurso; lo

que de él nos entrega su poesía es, por una parte, la pervivencia del primer contacto, el golpe del hallazgo, bien entendido, la primera intuición de una impresión profundamente hollada; y por otra parte, la crónica de sus habitantes, a veces crónica antropológica, de sus ciudades, la estampa de un modo de vida en el que la contingencia externa, la impronta del ambiente, configuran una rotunda realidad con la que a pesar de todo hay que contar a cada momento... En sí misma, esta poesía agrega a sus elementos objetivos un sentido particular –perspectiva visual y de escenario emotivo– que nos servirá para ver más allá de ellos, para trascenderlos, en la acepción rigurosa» (Rojas, 1969: 18).

Jaime Valdivieso opina que «Cárdenas construye un mundo fantasmagórico en el cual el poeta es soberano y esclavo a la vez: soberano en la evasión; esclavo frente a una realidad cruel, degradada y brutal que no puede eludir. Afortunadamente, el poeta láríco, niño y anciano al mismo tiempo, siempre derrota a la realidad con la creación de un universo paralelo más fuerte e indestructible que el mundo cotidiano y banal» (España, 2005). Jorge Aravena Llanca agrega: «veo la Poesía de Rolando Cárdenas nacer de un mito, de un espacio real, el sur, y que termina convirtiéndose en un Magallanes metafísico. Se transforma así en una piedra angular que irradia su energía significativa a un mundo cerrado, cálido, que viene a ser el poema. Somos invitados a habitarlo, para allí encontrarnos con profundas voces de antepasados, dueños de secretos ancestrales que atraviesan al mundo y que escuchamos en el silencio de una noche nevada» (Nómez, 2006: 161).

Acerca de sus libros, Naín Nómez opina que «representan una reflexión concreta y a la vez metafísica sobre la existencia humana, en su relación con el medio natural y en su reencuentro con las raíces de los antepasados. Se ha señalado su referencia al paisaje austral y a la memoria remota como dos tópicos centrales en su discurso poético. Por otro lado, su estudio también se ha ampliado, al señalarse que coexisten en él tres vetas importantes: su condición láríca, su dimensión etnocultural y su enfoque existencialista» (Nómez, 2006: 161).

A continuación, Naín Nómez recopila comentarios significativos acerca de los poemarios. Como el de Hernán Solar, refiriéndose a *Tránsito breve*, quien asegura que «el poeta siente que el corto instante que llamamos 'ahora' tiene el acento de un ayer, nace y ya no es sino su puente. En él, tan fugaz está lo que fuimos y ya no somos; pero también lo que vamos siendo, lo que deseamos que sea, lo que sabemos y lo que ignoramos. El hombre cotidiano está en el mundo, nada le es ajeno, porque todo le pertenece mientras vive... En la soledad hay voces que cuentan la vida; en el amor hay voces que la cantan, hay que oírlas» (Nómez, 2006: 161).

O el comentario de Andrés Sabella acerca de *En el invierno de provincia*, el segundo libro de Cárdenas: «no es un poeta de fáciles visiones. Describe ciertamente. Pero, sus paisajes surgen

envueltos en un nimbo de palabras que más que fijar las cosas, las suspenden en un aire purísimo, un aire que embruja, que obliga a que luchemos por penetrar en su propio encantamiento» (Nómez, 2006: 161). Sobre *Qué, tras esos muros*, último libro editado en vida del poeta, perteneciente al año de 1986, Jaime Valdivieso comenta: «Nada de retórica, ningún recurso exterior. La poesía de Cárdenas nace de una antigua y misteriosa simplicidad que nos obliga a descubrir los gestos, las palabras, las actitudes y los trabajos más nobles, milenarios y significativos» (Nómez, 2006: 161).

*Poemas Migratorios* es quizá el libro más apreciado por los comentaristas. El poeta Marino Muñoz Lagos opina que en dicho poemario «está presente lo vernáculo en proyección universal y en sus costumbres más señaladas que se abren como en abanico al compás de la nostalgia del hogar, de la casa estrechada por el amor de la lumbre y el ojo avizorante de sus vastedades. Rolando Cárdenas cumple con este libro el alto compromiso que lo ata a su tierra y a su poesía. En su proceso, está la hoja de vida de un hombre que alejado de los pocos lares maternos conserva viva la imagen de sus primeras vivencias» (Vega Letelier, 1995: 24:25).

El también poeta Alfonso Calderón profundiza aún más al señalar que *Poemas migratorios* «proyecta una imagen programática de un mundo, el magallánico, del cual va extrayendo las mitologías, las luchas del hombre, de los misterios naturales, de la nota áspera del tiempo y de la muerte y de la consagración de un rito permanente que emana de un sentido difícil de revelar con algo que no sea más que las palabras, aunque podría denominarse el signo de la ultratumba. Directo, con versos largos, sin temer a las aguas mansas ni a los cataclismos, el poeta recompone un mundo, dotando a cada acto de significaciones; a cada palabra de un eco alucinante; a cada gesto, de un sistema de ademanes. Viajeros vertiginosos, que parecen arrancados del barco de Joseph Conrad; frutos oscuros que hacen prevalecer sabores y olores cuando el tiempo lo ha tocado todo; mares, estrechos, montañas, ventisqueros, que se yerguen desafiantes con el fin de imponer su ser solitario; sombras imponderables que echan a rodar el tiempo, juegos de preguntas y respuestas que se contienen la una a la otra» (Díaz Eterovic, 2001: 29).

El crítico literario Ignacio Valente, indica que «los poemas de Rolando Cárdenas nos devuelven al corazón de la tierra y del mar. Se trata esta vez del extremo austral de nuestro país, ese finisterrae, con sus noches blancas, sus grandes silencios, sus ventarrones, su abrupta geografía. El misterio de la naturaleza magallánica, y de la habitación del hombre en su seno, impone un lenguaje muy diferente. (...) Se compone de series sucesivas de imágenes de sentido telúrico, un poco a la manera de Saint-John Perse y otro poco al estilo nerudiano, transidos ambos por la dosis personal de un tono entre legendario y narrativo, que nos convence del carácter directo y vivencial de estas evocaciones australes» (Valente,

1975: 56).

Es éste, a grandes rasgos, el aporte general de la crítica en torno a la poesía de Cárdenas y, en particular, al poemario en cuestión. Poeta olvidado no sólo en el orbe de habla española sino en su propio país, no requiere acaso tanto de la investigación académica como de la lectura directa y comprometida. Aun así, opino que el ahondamiento interpretativo puede ser útil para satisfacer tal tipo de comprensión. Es por esto que trataré de armar un análisis y una interpretación abarcadoras y flexibles. Repito lo que decía Ramón Xirau antes de iniciar un análisis: «nada pensamos enseñar, nada pensamos analizar en su obra precisamente porque lo vivo es ajeno al análisis» (Xirau, 1973: 125).

## PRIMERA PARTE

### LA LENGUA

En su libro *La pugna sagrada*, Oscar Wong (1997: 41-42) habla sobre los niveles de significado en la poesía. Apoyándose en la fenomenología poética de Edmund Husserl, menciona tres estratos relacionados íntimamente el uno con el otro: *a*) el estrato fónico, *b*) la estructura sintáctica que incluye el contexto, las frases y las relaciones sintagmáticas, y *c*) la representación del mundo, el ambiente, (identificado por él como *Weltanschauung*). Más adelante, añade como puntos subsiguientes los aportes de Ingarden quien, basándose en el estudio de Husserl, ha propuesto un par de estratos nuevos: *d*) los rasgos internos y *e*) las cualidades metafísicas, entre las que se cuentan lo sublime, lo trágico, lo santo, etc. Al final, Wong sintetiza, observando

que estos últimos estratos son, a mi entender, derivaciones de los puntos husserlianos; de acuerdo con éstos, podemos formular la estructura poética de la manera siguiente:  $P=(a+b+c)Y$ , en la que las relaciones se establecen de la manera siguiente: (a) estrato fónico, (b) unidades de sentido, (c) la *Weltanschauung* y (Y) la poeticidad. En otros términos, la poesía (P) está dada por las unidades mínimas (a, b y c) que constituyen el poema y su correspondiente grado de poeticidad. Los estratos señalados, obviamente, están en oposición. También es necesario destacar que el esquema anterior es válido por razones pedagógicas, expositivas; ésta, y no otra, es su función (Wong, 1997: 41-42).

Así pues, un análisis de la *tekné*, como el que realizo en esta primera parte, está enfocado a los primeros dos estratos husserlianos. A decir de Beristáin (1997), este momento de la revisión busca comprender el texto antes que interpretarlo, lo cual respondería, primero, a la pregunta *¿qué dice?* (nivel fónico-fonológico y morfosintáctico) y después a *¿cómo lo dice?* (nivel léxico-semántico y lógico).

A pesar de que las pautas de Husserl y Beristáin no se corresponden con exactitud, ambas refuerzan la idea de los estratos. Y es que, aunque el afán principal de este apartado no sea trabajar desde el ámbito de la lingüística, resulta necesario aclarar que los espacios dentro de los cuales nos manejamos son los mismos que la lingüística ha definido como niveles de la lengua entendida como un sistema. Por lo tanto, suele hablarse del nivel fonético-fonológico, nivel morfosintáctico, nivel léxico y nivel semántico.

En su *Diccionario de retórica y poética*, Helena Beristáin se vale de este panorama para definir el concepto de gramática como el «estudio descriptivo del estado que guarda, en un momento dado de su evolución, el sistema de la lengua, desde el punto de vista de la fonología, la sintaxis y la semántica; es decir, atendiendo a los componentes de las palabras (fonemas), atendiendo también a la estructura de éstas, tanto en cuanto a la forma de la expresión o significante (lexemas), como en cuanto a la forma del contenido o significado (sememas) y, en fin, considerando igualmente la forma en que se relacionan

para construir el discurso» (Beristáin, 1997: 241).

Es esta la base de donde partiremos para ascender en la espiral de los niveles. Sin ahondar más en la definición, basta decir que me acercaré a los poemas de Rolando Cárdenas inquiriendo sobre sus componentes dentro de los primeros estratos de significado. El objeto del análisis será todo el poemario, el cual es entendido como una totalidad cuyas partes integrantes lo completan y, al ser desglosadas, lo explican. La razón de que haga esto sin ahondar de manera exhaustiva en cada uno de los diecisiete poemas es, además de las obvias exigencias de espacio, la necesidad de elaborar una idea global para, en consecuencia, poder realizar una interpretación igual de abarcadora. Aun así me detendré tanto como sea posible en las unidades inferiores, tratando de aclarar cada uno de los planos de visión.

Como he sugerido, la investigación de esta primera parte dedicada a la lengua se hace a partir del esquema propuesto por Helena Beristáin y revisa tres planos dispuestos según su valor jerárquico, partiendo desde lo puramente formal, característico por ser continuidad en el tiempo y el espacio, componente de la superficie, representación de sentidos amplios pero ceñidos a un límite (el sonido, el signo y la estructura), hasta llegar a esa fuente doble que es el signo semántico.

## 1. ANÁLISIS FÓNICO-FONOLÓGICO

La sonoridad del poema es el primer elemento con el que tenemos contacto. Se relaciona con la instancia más tangible, la que es más fácil de apresar por su calidad de emisión dentro del mundo físico. Puesto que la entrada al poema implica un ascenso vertical a partir de sus primeras capas de significado, la apreciación de estos detalles formales es más que necesaria para el desenmascaramiento del fondo.

El análisis del nivel fónico-fonológico toma especialmente en cuenta la frecuencia con que se repiten los sonidos dentro del discurso. Ve rasgos como su distribución o la ubicación de onomatopeyas, poniendo atención preferente en los enlaces entre el fonema y el sentido. Para realizar mi acercamiento, he preferido observar primero las características del ritmo y el metro, elemento, este último, que no es fenómeno fónico ni fonológico propiamente sino que se acerca también al campo de la morfosintaxis. Emprendo mi análisis en coincidencia con la recomendación que hace Beristáin (1997: 95-96) de atender a las características del nivel fónico-fonológico amparados por el conocimiento de la distribución de sílabas y acentos en la línea versal, lo cual implica, desde luego, reconocer el esquema métrico-rítmico del objeto analizado.

Gracias a esta permisible imbricación de niveles podré demostrar varios rasgos de importancia superior en la lectura de *Poemas migratorios*, obra que desde su sonoridad en juego constante, comienza a marcar un camino poético. A partir de ahora intentaremos entender al poemario como un todo fundido por la cadencia y la sonoridad a través de elementos que se repiten y se combaten entre ellos, como una columna vertebral bien temperada que no queda exenta de remezones sutiles pero llenos de significado.

### 1.1. METRO Y RITMO

¿Qué tipo de verso está utilizando el poeta? Según el conteo total, en el poemario hay 632 versos, o sea 495 versos compuestos (con más de once sílabas) y 137 versos simples (entre dos y once sílabas) distribuidos a lo largo del libro. Así pues, más del 78% de los versos son largos, formados en realidad por dos (en alguna ocasión, tres) versos simples, y poco menos del 22% de los versos tienen once sílabas o menos. Estos últimos se encuentran esparcidos de manera equilibrada a lo largo de las 84 estrofas que componen los 17 poemas del poemario.

La obra no se ciñe a ningún esquema métrico-rítmico tradicional. Es notorio que no existe una regularidad constante ni en el conteo de sílabas ni en la disposición acentual. Aun así, los poemas no

están exentos de seguir una pauta de forma más o menos definida y repetida orgánicamente a lo largo del poemario. Sin embargo, es imposible hablar de un esquema métrico unitario. No se trata, desde luego, de una situación inusual. En *Diccionario de retórica y poética*, Beristáin nos recuerda que en el verso puede no haber «unidades métrica y sintáctica. Cuando así ocurre, las líneas versales varían en extensión y no coinciden con sintagmas cabales; la única unidad que se conserva es la del ritmo; se trata entonces del verso libre» (Beristáin, 2003: 447).

Por lo tanto, el ritmo prevalece sobre el metro y, aunque irregular, no deja de seguir un esquema. A pesar de estar relacionado con otros niveles, el ritmo, como el metro, afecta principalmente el nivel fónico-fonológico de la lengua, desde donde permea cada uno de los otros planos y, continúa la maestra Beristáin, «constituye el principio organizador del lenguaje poético pues actúa desde su base fónica» (Beristáin, 1997: 95-96).

El ritmo en los poemas de Rolando Cárdenas, como se ha sugerido, no es ni cuantitativo (suscitado por la periodicidad de los pies métricos) ni cualitativo (por la repetición de acentos), sino que varía en cuanto a los metros y la repetición de sus acentos no es constante. Aunque estas características lo acercan a la definición del verso libre, no obstante, hay datos suficientes como para ubicarlo con mayor oportunidad dentro de la clasificación de versículo, un tipo de verso característico por la formación de cláusulas y la extensión de la línea versal, que también suele identificarse con el verso libre.

Fernando Lázaro Carreter, hablando del versículo (a partir del análisis de Amado Alonso sobre Pablo Neruda) apunta que

la unidad del nuevo sistema rítmico sería “un fragmento lo más corto posible, limitado por dos detenciones de la voz” y cada una de estas obedecería a la alternante potencia de las emociones que experimenta el poeta al escribir, y a la diversa amplitud de sus pensamientos. La poesía, expresada de ese modo, no admite más disciplina que la que recibe de sí misma, y será una traducción verbal del ritmo espiritual del escritor. Los factores rítmicos tradicionales (acentos, medidas regulares, pausas...) ceden ante un nuevo factor: el “acento de impulsión” de la frase, que sólo es sensible a la emoción que la dicta (Lázaro Carreter, 1986: 59).

Aunque el origen del versículo está vinculado con la poesía de las antiguas tradiciones griega, hindú o china, su aparición en nuestra época se debe a Walt Whitman y, después, a su desarrollo por algunos poetas del siglo XX, como Paul Claudel, Saint-John Perse, Pablo Neruda y casi todos los surrealistas. Pese a que generalmente no se lo nombra en los diccionarios de retórica, ha estado presente desde hace tiempo en la poesía de nuestra lengua y sus rasgos y funciones se diferencian de lo que generalmente conocemos como verso libre.

Leamos la primera estrofa del inicio del poema «El fantasma del faro Evangelistas», donde podemos toparnos con un conjunto de versículos estructurados bajo un estilo típico de *Poemas migratorios*:

Lejos de las señales de la costa,  
sosteniéndose en las honduras más remotas del planeta,  
como cuatro sombras emergiendo del mar.  
Sólo el tiempo más allá de los archipiélagos,  
el tiempo convertido en un horizonte desesperadamente vacío,  
en un viento tenaz que se adhería con estruendo  
a un agua espesa despedazada sin descanso.

(«El fantasma del faro Evangelistas»)

Se trata, a excepción del endecasílabo del inicio, de versos compuestos, evolucionando el uno sobre el otro hasta completar el sentido de la idea y cumplir con las exigencias rítmicas de la sonoridad. Y es que, de por sí, el sólo uso de la forma versicular (acaso heredado directamente de Neruda, Efraín Barquero o Saint-John Perse) es un hecho original y básico para la formulación de una lectura comprensiva de nuestro poeta. Para acentuar esta importancia, basta con revisar el estudio que el investigador Gabriel Maya (2004) dedica al versículo en *Relación de los hechos*, poemario de José Carlos Becerra, donde afirma que esta forma, en manos del autor tabasqueño, llega a ser algo eminentemente distinto de lo que conocemos como prosa e incluso también de lo que conocemos como verso.

Por cuestiones de funcionalidad (y aunque la situación formal en Cárdenas no es del todo distinta a algunos poemas del libro de Becerra, como «Memoria», «Forma última» y varios más), no intentaré definir los versículos de Rolando Cárdenas como algo que, sin ser prosa, tampoco es verso. No obstante, acepto que se trata de una forma peculiar que tiende a apartarse del verso libre para seguir sus propias leyes de imagen y de respiración.

Gabriel Maya supone que el versículo sintetiza virtudes del verso y de la prosa: del primero, conciencia del sonido; de la segunda, conciencia del sentido. Caracteres que, al yacer combinados en el versículo, forman elementos novedosos. A continuación, sostiene que «el versículo, como todas aquellas formas de hibridación en la literatura moderna que oscilan entre un género y otro, que no se identifica plenamente con los ya existentes, requiere procedimientos creativos específicos en tanto que produce objetos de creación poética nueva, así como nuevos mecanismos de análisis crítico. El poeta desarrolló su forma ideal» (Maya, 2004: 186).

¿Hasta qué punto es aplicable esto a Rolando Cárdenas? En el ejemplo de la página anterior

vemos que la sonoridad tiende a caer en una especie de monotonía alargada y que el interés del versículo no se ampara propiamente en sus características sonoras sino en un sentido de la imagen impulsado, desde luego, por esa voz cadenciosa. Cada estrofa (y la mayoría de los poemas cuentan con entre cuatro y siete estrofas) se constituye como una cláusula sonora, compuesta por esos todos limitados que son los versículos.

Si el ritmo tiene un papel fundamental en la poesía en general, en el versículo el ritmo es el sostén. Gabriel Maya lo define como «el orden recurrente de elementos lingüísticos al interior del tiempo en que fluye el poema» (Maya, 2004: 187), lo cual, desde ningún punto de vista, escapa al nivel fónico-fonológico pero abarca lo morfosintáctico y claramente lo semántico, todo ello trazado por una suerte de división temporal-verbal en repeticiones que son tendientes a lo regular. ¿No sucede exactamente esto con el poeta chileno?

Apliquemos a él lo que Amado Alonso dice, refiriéndose a Pablo Neruda: «lo que aquí nos atrae es la constitución rítmica de sus versos libres, pues, aunque libres, no son, por lo general, prosa dividida caprichosamente en líneas cortas y largas. Los poetas mismos los llaman *versículos*, señalando con eso que, si bien no tienen estructura de verso, valen como sendas unidades rítmicas» (Alonso, 1997: 85-86).

Según Maya, el ritmo es un instrumento querido y vital para el versículo, pues se encuentra conformado por dos características básicas, dispares entre sí: continuidad y variación. Así pues, cualquier verso, y con mayor razón nuestro versículo, acude a este juego de monotonía y cambio en el que

se puede afirmar que continúa del verso la armonía fónica, la libertad gramatical y sintáctica; de la prosa toma la posibilidad de asociar imágenes, la sucesión de frases sin limitación cuantitativa y, de ambas, los procedimientos retóricos. En cuanto a la variación, el aliento del versículo se alarga con respecto al verso libre, por lo que se requiere una memoria, digamos, de mayor alcance al momento de la escritura y de la lectura; el flujo es más para el pensamiento, para las ideas y los recuerdos que para el oído. La variación de la prosa se da en la condensación de las imágenes en las oraciones; en el hermetismo de los significados que parecen trabarse o esconderse (Maya, 2004: 188).

El uso que el poeta da a los versos no compuestos, los versos de once sílabas o menos, es peculiar y característico. Funcionan como cortes, interruptores o respiraciones, lo cual puede fácilmente ser apreciado en el ejemplo anterior, donde el endecasílabo es una especie de introducción sonora para un

largo discurso. Y, aunque la cita de arriba afirme que el intelecto es privilegiado sobre el oído, cabe mencionar que, a pesar de que en este caso tampoco quepa duda, la sonoridad posee un valor muy alto al igualarse, justamente, con el sonido del pensamiento.

Leyendo todavía a Maya, coincido con él al constatar que el versículo en Cárdenas tiende a ser una unidad de sentido, una suerte de sentencia o de pensamiento que subsiste condensado. Esto implicaría la existencia tanto de un núcleo semántico como de sus complementos periféricos. Por eso es que se forman fácilmente unidades autónomas (poéticamente plenas) de versículo a versículo y de estrofa a estrofa: la imagen, elemento conceptual, está completa y puede ampliarse. Su signo es la acumulación. Su esqueleto es el ritmo, ya no uno reservado al acompañamiento auditivo, sino más bien como elemento de fusión. Así es que, por su proximidad con la prosa, el ritmo se confunde con el pensamiento y, en apariencia, el triunfador es el clima discursivo. Maya sostiene que

se percibe al versículo como una división de sentido completo, como una imagen que se abre hacia una totalidad y que también se cierra, en su particularidad, en sí misma; pero lo que la diferencia del verso libre es la doble funcionalidad: primero como componente autónomo, segundo por su estrecha relación con las otras partes para formar unidades mayores, en tanto que el verso libre crea más la idea de sucesión espacio-temporal seriada (Maya, 2004: 197).

El versículo de Rolando Cárdenas, como unidad semántica y como elemento dual, explica en gran parte el peculiar ambiente sonoro que priva en su poesía. Sin embargo, la lectura *intranivel* es superada y sustituida por una lectura *omninivel*, donde el versículo se convierte en columna vertebral del discurso y de sus símbolos. Baste por ahora con añadir tres notas al margen.

Primero. Véase la importancia del sentido de unidad con que se construye el poema (desde el punto de vista fónico-fonológico, gramatical, léxico, semántico), y cómo esa pauta que hace de cada poema un todo singular se expande al poemario entero de manera holística y acumulativa: nótese también la disposición tipográfica de las estrofas que tiende a dar una idea no sólo de aglutinamiento sino de orden en medio de la tempestad.

Segundo, y dicho para recalcar un punto ya indicado. Adviértase la poca o nula atención que la (también poca o nula) crítica ha mostrado en lo referente al uso del versículo por Rolando Cárdenas y el sinnúmero de implicaciones que su revisión a conciencia acarrearía para una interpretación poética fiel y coherente, como ha sucedido en los casos de José Carlos Becerra y Pablo Neruda.

## 1.2. LOS SONIDOS

El fonema que se repite con más asiduidad en todo el poemario es /s/, con 1891 apariciones. La lista de repeticiones consonánticas continúa así: /n/ (1584), /r/ (1509), /l/ (1347), /k/ (1050) y /t/ (918). Las vocales siguen este orden: /e/ (3018), /a/ (2822), /o/ (2179), /i/ (1260) y /u/ (1006). Beristáin advierte que no es siempre posible hacer inferencias objetivas en cuanto al valor semántico de los fonemas pero no niega que, inevitablemente, hay una relación concreta entre el sentido y los segmentos discursivos (Beristáin, 1997: 93).

Las consonantes que más se repiten constituyen un andamiaje particular del poema o, en este caso, del poemario. /s/, /n/, /r/ y /l/, en ese orden los más comunes, son todos sonidos alveolares. De esto podemos inducir que el punto de articulación varía muy poco a lo largo de la lectura, lo cual acentúa y prolonga esos aires de voz alargada, casi narrativa. Los sonidos alveolares, además, son los más fáciles de vincular con el susurro, con la voz suave y equilibrada, en este caso combinados varias veces con /e/ y /a/, vocales ubicuas del español, una débil y la otra fuerte, ambas tendientes a abrirse (característica que comparten con /o/, la tercera vocal más repetida), fáciles de decir, colaboradoras en la afluencia del sonido. Pensaríamos que el poeta no quiere interponer dificultades sonoras en nuestra lectura sino que, al contrario, busca halagar al oído o, por lo menos, colaborar en la sucesión efectiva de la línea versal.

Con /k/ y /t/, el quinto y sexto lugar en la aparición de fonemas consonánticos, ambos oclusivos, se nos revela una veta rezagada. En lugar de expresar mi subjetiva interpretación, cito la de Beristáin: «subraya una especie de empecinada ferocidad que transcurre la reflexión» (Beristáin, 1997: 93).

Esta sería entonces la sombra velar y dental oclusiva de las luminosas alveolares, la variación necesaria para la continuidad en el versículo, golpe vertical necesario para que la horizontalidad pueda seguirse perpetuando. La alternancia del punto de articulación se convierte, de esta forma, en una acentuación más de la dualidad oculta en el poemario, donde un elemento que parece privativo necesita de su antítesis para que el ser del poema halle su forma. La síntesis de todo esto sigue siendo el ritmo, rasgo unitario y vínculo en todos los niveles.

## 1.3. CORRESPONDENCIAS SONORAS

Como en el caso del metro y el ritmo, aunque se trate de dos unidades establecidas en niveles diversos del poema, mirar desde el nivel fónico-fonológico lo relativo a la distribución de fonemas y morfemas,

resulta muy útil para nuestros fines, según demuestra Helena Beristáin, cuando explica que «como en el esquema métrico-rítmico, las aparentes equivalencias y reiteraciones semánticas se apoyan sobre el andamiaje de una correlativa distribución asimétrica de fonemas.» (Beristáin, 1997: 96).

De manera conveniente para nuestro estudio, Fernando Lázaro Carreter dice que

la repetición está en la entraña misma del verso libre, como su fundamental principio constitutivo. Y la razón parece simple: al vedarse voluntariamente el poeta los instrumentos fijos que el verso tradicional le proporciona, al imponerse programáticamente como sistema la misma libertad en la elección del grupo fónico que la permitida al habla común, el poema tendería inexorablemente a ser habla común o, si se prefiere, prosa. La función poética acude a impedirlo, con sus recurrencias en todos los planos de la expresión: fónico, morfológico, léxico y sintáctico. Y esto sí que proporciona una respuesta materialmente controlable a la trivial objeción de que el versículo parece prosa (Lázaro Carreter, 1986:69).

Así pues, entre los versículos se forman correspondencias sonoras que son al mismo tiempo repeticiones morfológicas, léxicas y semánticas. «Viaja la tierra y la circunda el mar», el primer poema de la colección, repite el título en el primer verso, así como repite las palabras 'tierra' y 'mar' en la segunda estrofa.

Viaja la tierra y la circunda el mar  
esta tierra tan dispersa en este mar tan misterioso

(«Viaja la tierra y la circunda el mar»).

Después, en la última estrofa, separada de la primera por otras dos, se lee:

Viaja la tierra y la circunda el mar,  
esta envoltura alada que se desplaza lentamente

(«Viaja la tierra y la circunda el mar»).

Es este remate final algo típico en la poesía y su función es la de crear una idea de circularidad y cierre. Aún después de ampliar el material semántico, no se abandona el sentido sino que se vuelve a él. Además, una repetición exacta del versículo confirma una sonoridad parecida a la del salmo donde, a pesar de que son muy importantes la imagen y el significado, se busca un equilibrio rítmico, una cierta armonía que no excluye al habla común pero tampoco olvida que el verdadero poema siempre es canto. En este mismo texto, nos topamos con la siguiente repetición en el primer versículo de la segunda, tercera y cuarta estrofas, respectivamente:

No hemos elegido esta tierra  
 No hemos buscado esta agua inmemorial  
 No se logran reconocer

(«Viaja la tierra y la circunda el mar»).

Este sencillo pie de equivalencias evita que el poema pierda unicidad y le entrega una estructura basada en una repetición que se eleva a todos los niveles. El versículo funciona como una sucesión de ondas sobre un lago. Revisemos otras repeticiones de este tipo, más sutil que los otros por actuar entre estrofa y estrofa.

Hombre y caballo fueron hechos el uno para el otro  
 Hombre y caballo

(primera línea de primera y cuarta estrofas en «El domador»),

Se transmitía sin límites  
 Se estaba con nosotros largas horas

(primera línea de segunda y cuarta estrofas en «Las noches blancas»),

A veces en la casa lo único que se oía  
 era el crepitar de la leña en la estufa

El crepitar de la leña les devora las palabras

(líneas de primera y tercera estrofas en «Los silencios»),

Era la mano sarmentosa de la casa  
 Era la misma nieve traída por esa mano que ahora no me toca

(primera línea de primera y segunda estrofas en «Urdimbre»),

Alguna vez hemos escrito en un simple homenaje  
 Alguna vez, vientos tristes

(primera línea de cuarta y quinta estrofas en «Los vientos del verano»).

Esta recurrencia se da ya sea a partir de un sólo morfema, ya sea con la repetición de toda la

frase. Es también interesante la repetición parcial del sintagma, con un cambio de conjugación y, por consiguiente, de significado, pero manteniendo una relación clara con el verso anterior, al cual termina oponiéndose:

es un fruto oscuro el que ahora invoco

es un fruto oscuro el que invocaremos un día

(primera línea de primera y cuarta estrofas y última estrofa de «El fruto invocado»).

Este rasgo, repetido en varios poemas, no sucede, sin embargo, en todos. Los que gozan de este afán repetitivo y estructurador son, al mismo tiempo, los poemas más compactos, los que dan una noción de mayor orden. Algo análogo ocurre con las repeticiones interiores en la estrofa, a las cuales Cárdenas también es muy afecto:

con esa claridad que precede a las lluvias,  
con la nieve que blanquea en las noches de los árboles deformes,  
con su oscuridad más honda en sus vegetales dormidos  
y con todo lo brusco del comienzo de sus catástrofes

(«Viaja la tierra y la circunda el mar»).

La repetición adquiere a veces una mayor complejidad, aún bajo los dominios del sintagma nominal:

como un cielo invocado adquiriría distintas formas  
el día más taciturno, la lluvia más secreta,  
el más tibio rincón en el confín del mundo,  
el aire limpio del merodeador de latitudes,  
el del viajero empedernido por los mares del Oriente

(«El rostro en la proa o la ruta de Allan Williers»).

Y este es otro caso, el cual, si no se conociera todo el contexto, podría calificarse como un vicio poético cuando en realidad se trata de un punto de encaje retórico que se usa justamente cuando el sentido poético así lo requiere:

De ninguna raíz,  
de ninguna rama te desprendes,  
pero de pronto destellas como la emersión de un astro,  
de ningún tránsito,

de ninguna orilla del tiempo  
 sino de la memoria de los que creen en tu espera de las cumbres,  
 sino de los que te adivinan en el espejo del cielo

(«Edelweiss»).

En la primera estrofa del mismo poema se repite una pauta muy peculiar que será vista más adelante. Resulta un tanto parecida a este ejemplo, aún mayor en la inclusión de correlaciones y equivalencias:

Alguien se nutre agrídicamente de tu cuerpo,  
 alguien que no está solo en las colinas húmedas  
 sino con todos aquellos que probaron tu sabor,  
 los primeros que dejaron tras de sí, otros nombres, otros soles,  
 los que permanecieron junto a ti con el viento más violento,  
 el viento más violento que no logra derribarte.

(«El fruto invocado»).

Además de la repetición de varios semas y morfemas ('alguien', 'los'), tenemos también la doble inclusión de la frase «el viento más violento» con una intención claramente poética, llamando de inmediato la atención sobre sí misma y sobre la calidad del mensaje que se comunica, similar a las epopeyas. Se trata de un tono usado con profusión por Saint-John Perse, autor a cuyos usos peculiares recurre en ocasiones el poeta fueguino. En «El fantasma del faro Evangelistas», esta repetición sucede, pero valiéndose de un perfil no tan literal, a partir de una sola palabra:

Solo el tiempo más allá de los archipiélagos,  
 el tiempo convertido en un horizonte desesperadamente vacío

(«El fantasma del faro Evangelistas»).

En fin, que este tipo de recurrencias también sucede entre poema y poema, como pasa en los siguientes casos, donde la paráfrasis se encuentra sostenida por la correspondencia morfosintáctica y sonora:

frente al ramalazo tenaz del viento del oeste,

(“El domador”),

por este viento norte  
 que se les echa encima a lonjazos,

(“Tijerales”),

donde el sonido equivalente de las palabras 'ramalazo' y 'lonjazos' como onomatopeya del viento es lo más importante.

El resto de los esquemas repetitivos serán revisados en capítulos posteriores. Sin embargo, las apreciaciones actuales nos bastan para notar que el poeta se vale, en muchas ocasiones, de las correspondencias sonoras sin hacer de ellas el fin de su poesía. A pesar de no ser las correspondencias el principal motor ni el esqueleto básico, son una manifestación más del ritmo, aquella fuerza primigenia del versículo.

Al decir Lázaro Carreter que «sin la función poética, presente hasta la exageración, el verso libre no existiría» (Lázaro Carreter, 1986: 55), está haciendo alusión a los variados elementos que se desprenden del ritmo, vinculándose entre ellos para dar cauce y significación a la parte formal de *Poemas migratorios*, donde la correlación sonora de todos los poemas produce una sola nota acompañada.

#### 1.4. ENCABALGAMIENTO

Para Helena Beristáin es importante tomar en cuenta el encabalgamiento en el análisis, puesto que su acción altera la sintaxis en el verso y acaba con normas supuestas de paralelismo entre esquemas relacionados con el metro, el ritmo, la sintaxis y la semántica del poema, dando paso a importantes licencias. Dice:

el encabalgamiento se da cuando una construcción gramatical (sintagma y oración) rebasa los límites de una línea y se desborda abarcando una parte de la línea siguiente. Esto es lo que debilita la estructura de las recurrencias paralelas que es característica del verso, pues introduce en él una pausa semántico sintáctica que obliga a abreviar la anterior pausa final métrico-rítmica (para evitar que se fragmente el sentido), lo que coadyuva a hacer oscilar el discurso entre el verso y la prosa, es decir, lo hace naufragar en la ambigüedad (Beristáin, 1997).

El encabalgamiento es también un elemento importante en la creación poética de Cárdenas. Su uso no es extensivo, su ocurrencia se limita a determinados momentos. En versículos que suelen poseer, cada uno, cierta unidad semántica, los encabalgamientos, cuando suceden, traen un alargamiento especial y, justamente, provocan el debilitamiento de estructuras, una oscilación (una más) entre el verso y la prosa.

No se logran reconocer  
 todos los seres separados hoy por las aguas

(«Viaja la tierra y la circunda el mar»),

Quedará exactamente  
 una nube de polvo y briznas de coirón que comenzarán a alejarse

(«El domador»),

por este viento norte  
 que se les echa encima a lonjazos

(«Tijerales»),

libres de caminar a cualquier lado  
 con sólo desearlo

(«Encuentro»),

porque alguna vez  
 los hombres de los valles de ti tuvieron noticias

(«Edelweiss»).

Los versos que acabamos de revisar están ubicados como cortes sonoros en poemas caracterizados por estar formados mediante versículos de largo alcance. Aquí, sin embargo, el encabalgamiento permite la existencia de versos de arte menor. Es notorio que la aparición de dichas unidades no siga el mismo esquema que la mayoría de los versículos sino que tenga que valerse de este fenómeno.

A veces, también, el encabalgamiento tiene la función de imitar el tono narrativo, implantando largas oraciones verbales que encuentran la cesura del cambio de verso de manera un tanto artificial, como sucede en el poema «Los silencios»,

A veces en la casa lo único que se oía  
 era el crepitar de la leña en la estufa  
 y el acompasado ruido de la devanadera  
 en la que se absorbía la abuela

(«Los silencios»).

En el mismo poema, nos encontramos con un caso distinto, donde el cambio de línea versal implica más bien una interrupción sonora justificada por la morfosintaxis, como las mostradas con

anterioridad, ligada con la imagen y ya no con el tipo de discurso:

porque alguna gota de lluvia rezagada  
que burbujeó en la tina  
es motivo para comentar brevemente sobre el cielo despejado

(«Los silencios»),

donde la aparición abrupta de la burbuja es indicada por el corte de la secuencia rítmica y de la secuencia sintáctica. El poeta busca deliberadamente generar un contrapunto entre el heptasílabo y el versículo final que se alarga más allá de lo esperado. El encabalgamiento, pues, se convierte en una herramienta que permite tanto estirar como acortar las voces sin temor a los daños que esto pueda suscitar en la normalidad morfosintáctica, semántica o fónico-fonológica del poema. Por el contrario, es esta una más de las cartas que repentinamente esgrime el poeta a mitad de poemas que sobresalen por ser una sucesión casi obligada de versículos sin corte alguno.

«Un día Kren no retuvo sus llamas», poema ubicado en la mitad del poemario, posee una estructura particular en relación con los otros poemas. Sus versos son mucho más cortos y se podría decir que gran parte de su funcionamiento está basado en el encabalgamiento, en este caso, con la finalidad de crear un aire de detención en medio de lo que en realidad es una sola frase extendida a lo largo de la estrofa.

No hay otra manera de reconocer los hechos  
que situándose muy lejos,  
—como desde mi casa—  
tal vez apenas suponer algo  
o aferrarse casi con desesperación  
a ese modo inquietante y diabólico  
de detener la tarde.

(«Un día Kren no retuvo sus llamas»).

Sucedo algo similar con esta estrofa de «Colinas que han dejado de ser»:

Un tiempo definitivamente transcurrido y olvidado  
por esa decisión  
de esconderse cerca de este otro lado del mar

(«Colinas que han dejado de ser»).

Aquí el cambio de línea versal tiene una función fundamentalmente sonora. Extiende el sintagma

nominal y lo obliga a continuar sin un concierto, apegándose sólo al vuelco que el propio sonido ha impuesto. Es como si, con el encabalgamiento, el versículo trascendiera sus propios límites (ya no sólo de sonido sino de significado) y dominara la estrofa completa. Ahí está su unidad, la cual, en relación con todo el poema, es un punto de choque, una parada que impide que la voz se convierta en una llanura sin obstáculos.

¿Y no es esta la gran tendencia sonora del poemario? En textos que, a primera vista, gozan de cierta unidad estructural, en medio de pocos riesgos y casi ninguna innovación, nos topamos de manera repentina con dispositivos que conmueven el núcleo fónico y fonológico de la lengua.

La característica dual del versículo, anotada con anterioridad (prosa-verso, continuidad-variación), no deja de notarse a lo largo de un análisis que también ha hecho patente la existencia de la asimetría transformadora, migratoria.

## 2. ANÁLISIS GRAMATICAL

La conformación lingüística de la oración en un verso de Rolando Cárdenas luce como algo dentro de lo común y, sin embargo, también es posible entrever pequeños cambios que la alejan tanto de la expresión común hablada o escrita como de la de otras voces poéticas cimentadas en el extrañamiento del lenguaje. Precisamente, debido a esta alteración sutil que, fácilmente, podría achacarse a otros planos dentro de la jerarquía de la comunicación que revisamos, es que se vuelve necesario conocerla a fondo.

Bajo ciertas salvedades, tomando en cuenta que se trata de estilos básicamente distintos, es posible aplicar a Rolando Cárdenas esto que Roger Callois menciona en su estudio sobre la poética de Saint-John Perse:

el autor no ha hecho más que entorpecer o trasponer los recursos ordinarios de un lenguaje que acomoda a su designio sin forzarlo nunca. Entonces para hacer más eficaces estos cebos discretos, la retórica reemplaza la fuerza de la gramática propiamente dicha. Fórmulas que no cambian o que cambian apenas, como otros tantos jalones, recuerdan sin cesar al lector que recorre un mismo, singular imperio. Conviene insistir en esta actitud que da a la obra estudiada una especie de trama esencial (Callois, 1964: 40).

Veamos cómo el poeta decide ceñirse a la gramática normalizadora, al mismo tiempo que pone las bases para un lenguaje distinto. ¿Cómo es que el poema se desempeña en el nivel morfosintáctico de la lengua? La resolución de este problema nos ayudará a seguir profundizando en las incógnitas descubiertas en el plano fónico-fonológico, las cuales ahora estarán vinculadas con el plano de la morfosintaxis, cuyo centro básico es el morfema, «mínima unidad de significación, mínima forma significativa» (Beristáin, 2003: 348).

En este capítulo priva, en cierta forma, la horizontalidad de los estratos, referentes a unidades de un parecido valor estructural donde la morfosintaxis es un todo. Los apartados que aparecen a continuación representan, pues, los ítems más significativos en el lenguaje original de Rolando Cárdenas.

Suscribo la opinión de Fernando Lázaro Carreter cuando dice que «en el plano sintáctico, producirían un efecto poético inmediato las construcciones menos frecuentes o situadas en los límites de la gramaticalidad. El orden de palabras [...] desempeña una función esencial en el lenguaje poético» (Lázaro Carreter, 1986: 50). Así pues, el acercamiento a los recovecos de este orden, nos dará pistas de un valor fundamental en la síntesis de la investigación.

Los poemas de Rolando Cárdenas, con sus voces extremadas, alargándose, imitación de confidencias o de dilatadas oraciones, se revelan como estructuras completas que, al mismo tiempo que están formadas por otras estructuras con significado propio, terminan por componer una obra total. Continuamos con la revisión de pedazos de poemas, yendo así desde el morfema hasta los sintagmas. Será necesario poner especial atención en la severidad con que Cárdenas respeta los patrones lingüísticos para comprender que ésta no es más que la forma que el poeta elige para destilar la voz de cada día según su interés particular.

## 2.1. PREPOSICIÓN

El núcleo del sintagma preposicional es la preposición, esa unidad invariable de la lengua, cuya función suele ser la introducción de un sintagma nominal dentro del mismo curso del sintagma. Las preposiciones preferidas del poeta denotan no sólo sus intereses más constantes sino que nos dan una pista acerca del mínimo movimiento a partir del cual pule su expresión y su lenguaje.

Podemos decir que la forma del despliegue del sintagma preposicional es uniforme en todos los poemas. En cada uno de ellos priva la aparición de *de* y de *en*, ambas preposiciones comunes y más que repetidas del español hablado.

Es notoria también la repetición amplia y sostenida de ciertas preposiciones, una y otra vez, a lo largo de una estrofa. El uso más interesante es el que marca el inicio de las largas frases nominales con que suelen estar contruidos los poemas. La preposición más utilizada es *con*:

con una actitud igual que en el sueño de la noche  
pero con dos vidas detrás de esos años,  
una, con miles de árboles blanqueados,  
y otra, que deja crecer el silencio de ahora  
con la ventisca alrededor de esta casa

(«Los silencios»).

Formas similares se repiten en «Viaja la tierra y la circunda el mar», «Las noches blancas» y «El domador». En «Tijerales», sucede lo mismo con *por*. En «Urdimbres», con *de*:

de escoger las semillas para las siembras,  
de buscar los juguetes abandonados,  
de elegir los maderos en un bosque brumoso una mañana  
y transformarlos en dulces herramientas pulidas

(«Urdimbres»).

Es necesario anotar esta característica sintáctica, puesto que dice mucho sobre el carácter nominal de las oraciones, donde son privilegiados los sintagmas carentes de verbo conjugado, valiéndose de las preposiciones revisadas. Lo notamos también como una correspondencia rítmica, cuya función ya fue revisada en el análisis del nivel fónico-fonológico. La preposición *como*, una de las favoritas del poeta, habituado a hacer comparación tras comparación en ese tono que, durante la primera impresión, nos puede recordar a la imprecación sagrada, ocurre en ejemplos como este:

como si nunca hubieran estado dentro de mí  
 como si jamás me hubiera movido de mi sitio  
 como si la inmensa noche girara con la tierra alrededor de mi centro  
 («Ausentes en las habitaciones»).

Y también suele seguir esta nada especial pauta:

y el invierno invariable como un caballo solo en la llanura  
 («Viaja la tierra y la circunda el mar»),  
 seguros y confiados como en busca del mar  
 («Tijerales»),  
 desamparado como el último ser de un planeta destruido  
 («El fantasma del faro Evangelistas»).

Si por un lado, las preposiciones acompañan a la enumeración o a las exclamaciones, también, como se ha visto, suelen utilizarse para comparaciones llanas. Su uso tiende hacia una continuidad que no altera la lengua, lo cual puede ser verificado con el resto de las preposiciones.

## 2.2. ARTÍCULO Y PRONOMBRE

Es notoria una extrema abundancia en el uso de los artículos determinados (*el, la, los, las*), mientras que los artículos indeterminados (*un, una, unos, unas*) simplemente no existen, así como es clara la casi ausencia de los actualizadores posesivos y demostrativos. En el caso de los pronombres posesivos, una clara excepción se observa en el uso de *su* y *sus*, utilizados siempre para establecer los atributos del

sujeto: «su resaca», «sus catástrofes», «sus fantasmas», para referirse a cualidades tanto del mar como la tierra («Viaja la tierra y la circunda el mar»); «sus fuerzas», «su estampa poderosa», para hablar de caballo y jinete.

Un ejemplo sobre el uso de los artículos, como

el crepitar de la leña en la estufa

(«Los silencios»),

nos habla sobre la intención de universalizar el tema, evitando hacer referencia al objeto particular al mismo tiempo que no se está hablando sino de uno solo. El artículo permite que la leña y la estufa, así como el crepitar, se identifiquen con todas las leñas, las estufas y los crepitares, al integrarse en el plano atemporal creado por el poema. En los versos del siguiente ejemplo sucede exactamente lo mismo:

sólo les bastaba el roble para sus arcos  
y el mar para su alimento

(«Selk nam»).

Pasa así también con el uso de los pronombres. Cuando se utiliza el demostrativo *esa* en el verso

con esa claridad que precede a las lluvias

(«Viaja la tierra y la circunda el mar»),

no se tiene otra intención que la de presentar una imagen lejana a toda particularización, tendiente más bien a ampliar una imagen poética. Nótese también que las voces no dejan de ser impersonales y que no es muy usual que aparezcan pronombres personales, sino artículos y pronombres que no llaman a nadie de manera directa ni narran la historia de una tercera persona. Si acaso, se habla de la tierra, de los fenómenos del aire y del mar o de un grupo de indígenas ancestrales, de algún personaje ascendido a héroe mítico. Se trata de sintagmas habituales de la cosmogonía y no de la novela; del murmullo y no de la declamación en plaza pública.

### 2.3. ADJETIVO

El adjetivo es un sintagma de la oración relacionado con el epíteto, considerado por algunos estudiosos como su sinónimo. Esta forma es explicada por Beristáin como la que «consiste en agregar a un nombre una expresión (palabra, frase u oración) de naturaleza adjetiva que puede resultar necesaria, en distintos grados para la significación» (Beristáin, 2003: 194).

Los poemas de Rolando Cárdenas poseen no demasiados epítetos, pero sí los suficientes. Estos son algunos de ellos:

aunque las cosas seguían allí, inmutables,  
como dispuestas a llevarme de regreso,  
a las mañanas claras y remotas de la más remota infancia.

(«Encuentro»),

invisible lágrima pura del cristal de la escarcha,  
pronta a emprender la huida del preocupado terrestre

(«Edelweiss»),

Evocados en silencio en las habitaciones vacías  
salen de mi substancia solitarios en sentido opuesto  
como contemplar mi lenta sangre reunida

(«Ausente en las habitaciones»).

Como puede apreciarse tras un corto vistazo, *Poemas migratorios* no está ni mucho menos plagado de adjetivos y la distribución de estos tampoco sucede sin medida ni concierto. Aparece un epíteto en momentos donde la acumulación de significado es necesaria, lo cual puede comprobarse mediante la observación de las palabras elegidas, la mayoría de ellas pertenecientes al habla común pero potenciadas por el contexto. Hay situaciones especiales donde esto sale a relucir de manera peculiar y concentrada, como se ve en el siguiente verso:

es un fruto oscuro el que invocaremos un día

(«El fruto invocado»),

donde la palabra «oscuro» está cargada por dos o más significados. Así pues, el epíteto influye de manera decisiva en la acumulación de significado en un versículo que, como se ha dicho ya, tiende a ser, en sí, una unidad significativa. En el siguiente apartado veremos cómo es que el epíteto se vale de la coordinación para convertirse en una estructura de apoyo multiplicada infinidad de veces a lo largo del

poemario.

#### 2.4. COORDINACIÓN

El poeta no economiza cuando se trata de usar el coordinador y. Pareciera que, más bien, prefiriera multiplicar los elementos para formar parejas de acciones, adjetivos, nombres. Son muchas las muestras de esto: «seres y casas» («Viaja la tierra y la circunda el mar»); «su destreza y su sabiduría», «lento y taciturno», «tan alejado y enigmático», «hombre y caballo», «gira y cae», «acezante y primitivo», «contiene y devora», «feracidad y violencia», «polvo y briznas» y «deforme y espeso» («El domador»); «seguros y confiados», «esta dura escarcha y esta tierra», «antiguo y salobre», «al viento y la lluvia», «del pan y del vino» y «largos y fatigosos» («Tijerales»); «rojos y llenos», «un rumor misterioso y un color ceniza», «los pastos y el viento» y «el mar y el cielo rojo» («Las noches blancas»); «todos reunidos y todos silenciosos», «los aleja y los adormece» y «se mueve de su asiento y se acerca al fuego» («Los silencios»); «el pan y la amistad», «las puertas y los postigos» y «sin hojas y sin lluvia» («Los vientos del verano»); «inquietante y diabólico» y «tu ternura y tus palabras» («Un día Kren no pudo retener sus llamas»); «vivían y me esperaban», «de todo y de todos», «las calles y rincones» y «claras y remotas» («Encuentro»); «gastados y sin asidero» («Ausentes en las habitaciones»); «lenta y extraña», «más lejanas y lúgubres», «la piedra y el agua», «musgos y líquenes», «petrificado y de humedad», «brumoso y negruzco», «vivaz y aterido», «lejano y oscuro», «amuralladas y grises», «canales y arrecifes», «aparecen y desaparecen» «del mar y del cielo», etc., («El fantasma del faro Evangelistas»); «transcurrido y olvidado», «la noche y la tierra» y «blanca y dormida» («Colinas que han dejado de ser»); «maitenes y canelos», «milenaria y extraña» («Selk nam»); «extranjera y pensativa», «meridional y tenso», «altas y sonoras», «las luz y el agua», «fuerte y segura» («Desde esta casa antigua tan ajena a esas otras»); «a la deriva y silencioso», «iluminaba y florecía», «la sal y el sueño» («El rostro en la proa o la ruta de Allan Williers»).

En los ejemplos priva una pauta estructural. La coordinación entre verbos, menos común que la coordinación de adjetivos y la de sustantivos, sirve para dar una noción de acción continua e intermitente: «aparecen y desaparecen». La coordinación de epítetos, a su vez, crea una suerte de doble adjetivación, mientras que los sustantivos coordinados, generan la imagen de un todo a partir de la disposición de un par de nombres.

La situación de coordinación es recurrente, como se ha visto, en todos los poemas, con especial predominio en «El fantasma del faro Evangelistas» donde sucede en casi una veintena de ocasiones. Lo

cierto es que tal repetición de un molde tiene su base en el nivel retórico y a éste afecta de manera particular. Se trata de una cláusula donde el cambio solamente sucede de manera vertical, mientras que la coordinación mantiene un inefable orden horizontal.

Da la impresión de que el poeta quisiera, a base de coordinaciones, brindar la idea de un mundo compuesto por pares con una pauta estructural que, después de todo, nunca violenta la forma establecida, sino que la perpetúa. Continuidad en medio de la variación de significados. Notemos también cómo es que este pequeño molde, casi una unidad formal en sí, depende del versículo y a este debe su significado final, al mismo tiempo que el versículo se completa gracias a él.

El coordinador y también es utilizado para iniciar largas oraciones al principio de una estrofa:

y porque era para estar en el mar o en un caballo

(«El domador»),

y era un agua rigurosa penetrando la roca

(«El fantasma del faro Evangelistas»),

y así un día Allan Williers salió en busca del mar

(«El rostro en la proa o la ruta de Allan Williers»),

o de un poema entero:

y era una luz que parecía estar a toda hora

(«Las noches blancas»),

y luego de la llegada del invierno

(«El rostro en la proa o la ruta de Allan Williers»).

Este uso posee, a mi juicio, un sentido de continuación, como si se tratara de proseguir con una voz anterior, como si el texto no tuviera comienzo ni final, sólo interrupciones y ritmos alargados. La fuerza expresiva se centra en ese elemento de conjunción que parece agregar al discurso algo que no hemos escuchado pero que, sin duda, ya ha sido dicho y sigue diciéndose incluso bajo el mismo ritmo. Esa ausencia, sugerida por un sólo sonido, le da un nuevo valor al poema. Ya lo dijo Helena Beristáin al apuntar que «la inicial conjunción copulativa (Y) hace de la primera oración una coordinada copulativa con otra supuestamente anterior, que la precedería. Esto le da la apariencia de ser el último término de

una enumeración» (Beristáin, 1997: 102).

## 2.5. VERBO

En «Viaja la tierra y la circunda el mar», el tiempo verbal es el presente de indicativo, para crear una descripción directa e inmaculada. En «El domador», predomina el pretérito imperfecto, aunque el poema inicia con una oración en pretérito indefinido. «Tijerales» fue escrito con verbos en pretérito imperfecto, hasta la última estrofa en que se pasa, abruptamente, al pretérito indefinido, situando así el tiempo en un momento más específico. Algo similar sucede en «Las noches blancas» y «Los silencios», donde, en la última estrofa, el presente de indicativo interrumpe esa pauta. «Urdimbre» es un poema perfectamente situado en el pretérito imperfecto, lo cual también sucede con «Encuentro», «El fantasma del faro Evangelistas», «Colinas que han dejado de ser», «Selk nam» y «El rostro en la proa o la ruta de Allan Williers». El presente de indicativo priva en «Los vientos del verano» y «El fruto invocado». Pretérito indefinido y presente de indicativo coexisten en «Un día Kren no pudo retener sus llamas», «Ausentes en las habitaciones» y «Desde esta casa antigua tan ajena a esas otras».

Este pequeño muestrario no sirve más que para hacer notar que el tiempo es siempre el pasado remoto o el presente -un ahora constante- mezclados súbitamente con el pretérito indefinido, única oportunidad para hablar de acciones más o menos limitadas en el espacio temporal. Dentro de algunos poemas hayamos una clara predilección por la conjugación del verbo *ser* en la impersonal tercera persona, bajo un lejanísimo pasado imperfecto que tiende a nombrar como si se estableciera sobre el vacío, como si jamás antes hubiera sido dicha tal verdad con tales palabras, igual que hacen los grandes textos de la antigüedad:

que era al mismo tiempo su orgullo marítimo

la otra que era tempestuosa y desbocada por los horizontes

(«El domador»),

me conversaron que todo lo que abarcaba la vista

era el fruto de largos y fatigosos años de trabajo

(«Tijerales»),

a veces en la casa lo único que se oía

era el crepitar de la leña en la estufa

(«Los silencios»),

y toda la casa era una isla

mi brazo era el que se cansaba o distraía

(«Urdimbre»).

Más que de un tono épico, la confabulación verbal es deudora de los génesis de los grandes pueblos, de los mitos fundacionales y de los poemas vanguardistas que a éstos deciden imitar. *Era* también es utilizado al principio de estrofas y de poemas, como si el comenzar a nombrar (a narrar) fuera una intermitencia caprichosa y necesaria que le da luz a lo que viene por delante:

era la mano sarmentosa de la casa

era la misma nieve traída por esa mano que ahora no me toca

(«Urdimbre»),

era la raíz que lo transfiguraba

(«El domador»),

y era una luz que parecía estar a toda hora

(«Las noches blancas»),

y era un agua rigurosa penetrando la roca

(«El fantasma del faro Evangelistas»),

era en la tierra distante y en el comienzo de las fogatas

(«Selk nam»).

Fundamental también es descubrir que la conjugación preferida es la tercera persona del singular, a veces del plural. Esto es así porque los poemas suelen tener un protagonista, ya sea la noche, los antepasados, el jinete y el caballo, los pájaros o el paisaje. Por otro lado, la primera persona del singular es utilizada un par de veces y siempre se inscribe en un pasado borroso, como cuando leemos versos de este tipo:

y nunca les he preguntado por qué

me conversaron que todo lo que abarcaba la vista

(«Tijerales»).

El poema «Urdimbre» goza de una participación limitada, como observador, de un yo en primera persona, lo cual suele no afectar, o hacerlo con sumo recato, la conjugación de ningún verbo. Se leen versos como

era la misma mano traída por esa mano que ahora no me toca  
mi brazo era el que se cansaba o distraía

(«Urdimbre»),

con un complemento directo en primera persona o con uno de los miembros («mi brazo») como ejecutores de una acción brumosa: «era el que se cansaba o distraía». Al comienzo de la estrofa final, después de muchos versículos de acción proyectada en la tercera persona, nos encontramos con un verbo (pretérito imperfecto) conjugado en primera persona y usado como auxiliar del infinitivo:

aún no terminaba de inclinarme con un gesto de estupor

(«Urdimbre»),

cuya acción se pierde en cerca de diez versículos conformando oraciones subordinadas, hasta llegar a un cierre donde la acción regresará a su autor escondido en un complemento indirecto:

hacia la luz de su aldea desde donde llegó para conocerme

(«Urdimbre»).

El protagonista del poema «Encuentro» sigue siendo un observador, pero aquí tal condición resulta un tanto más activa:

yo regresaba a dialogar  
a cada paso encontraba algo que me hacía cambiar

(«Encuentro»).

Se trata de un poema particular, donde el eje se centra en el yo lírico y ya no en el símbolo o en el ambiente, como sucede muy notoriamente en un poema como «Edelweiss» que, perdido por su primera estrofa donde parece no haber conjugación verbal, termina por develarse como un discurso que se

dirige a una segunda persona:

silenciosa en tu forma  
resplandeces en el día

(«Edelweiss»).

Esta segunda persona del singular, sin embargo, es superada por la tercera. Abundan, habrá que repetirlo, las oraciones compuestas con verbos subordinados, algunos de estos en subjuntivo, así como proliferan los verbos sin conjugación de tiempo: infinitivos, gerundios, participios. El siguiente ejemplo resultará más que instructivo acerca de este juego:

Y era el agua rigurosa penetrando la roca  
como el silencio en una casa grande,  
construyendo oquedades en su eterna resaca,  
con la sal incrustando su pequeña materia,  
encerrando en un anillo blanco ese mundo inaccesible  
en un proceso exacto,  
empujado hacia las últimas orillas  
por el desolado viento del Estrecho  
con sólo musgos y líquenes creciendo en sus repliegues  
bajo el peso de otras constelaciones.

(«El fantasma del faro Evangelistas»).

Tal situación, la de la falta de conjugaciones, se repite de manera portentosa y forma parte del estilo básico del poeta. Podría incluso asegurar que es este uno más de esos movimientos leves en pos de la rarificación de la lengua sin una real alteración de las estructuras morfosintácticas. Y es que, según lo hemos advertido, el uso estructural del verbo respeta las normas de la lengua, a pesar de las peculiaridades observadas. El poeta sigue sin estirar el lenguaje, sólo lo modela brevemente, lo usa con delicadeza para darle una apariencia que, desde lo que podríamos llamar antiguo, logra una renovación notable. Recordemos que «la monotonía calculada del molde gramatical sostiene, equilibra e inmuniza la audacia de las relaciones propuestas» (Callois, 1964: 34).

## 2.6. ADVERBIO

El uso de los adverbios comunes resulta más o menos escaso. Aun así, es notoria cierta inclinación por la forma *tan*, cuyo uso además suele dar como resultado conformaciones sintácticas poco usuales:

esta tierra tan dispersa en este mar tan misterioso.

(«Viaja la tierra y la circunda el mar»)

tan alejado y enigmático

(«El domador»)

de tan atrás de esos muros

(«Desde esta casa antigua tan ajena a estas otras»)

resonando en la sal y el sueño de ese rostro tan ausente

(«El rostro en la proa a la ruta de Allan Williers»).

Podemos decir que es esta otra de las breves licencias del poeta. Un amaneramiento que seguramente, una vez más, tiene su inspiración en la poesía de Saint-John Perse. El alargamiento de las frases, el tono épico y la exaltación del paisaje son formas que Perse transmitió a sus seguidores de todo el mundo, pero es el detalle del adverbio es lo que los delata mejor. Rolando Cárdenas no se permite asestar los golpes que da Perse al francés en sus poemas, con bellas trasposiciones de adverbios, como hace notar Roger Caillois en su estudio sobre el autor francés:

*c'est démesure encore et mauvais goût dans la chronique du poète*

(Es desmesura todavía y mal gusto en la crónica del poeta) (Caillois, 1964: 33),

pero sí está dispuesto a valerse de este apócope de *tanto* para dar un aire ajeno y especial a sus poemas bajo esa forma de alabanza y de exultación con que puebla la mayoría de sus versos. Otro adverbio, que en cantidad supera con mucho al anterior y al cual también podríamos identificar con el tono persiano, es el identificado con la palabra *más*, cuyo uso denota ampliación, exceso. Como en el ejemplo anterior, y aun mayormente. Los ejemplos son bastantes:

el más grávido de los secretos pronto a derramarse

(«El domador»),

a las mañanas claras y remotas de la más remota infancia

(«Encuentro»),

creciendo desde el secreto del agua más dormida,  
la primavera de la tierra te hace más distante,  
tu transparencia azul aleja al mar más oscuro

(«Edelweiss»),

hacia el centro de la tierra más dormida

(«Ausentes en las habitaciones»),

los que permanecieron junto a ti con el viento más violento,  
el viento más violento que no logra derribarte

(«El fruto invocado»),

extraviadas en la niebla, más lejanas y lúgubres

(«El fantasma del faro Evangelistas»),

de tus ojos por las olas más altas y sonoras  
casi ausente en la actitud del cielo más profundo

(«Desde esta casa antigua tan ajena a esas otras»),

el día más taciturno, la lluvia más secreta,  
el más tibio rincón en el confín del mundo,

(«El rostro en la proa o la ruta de Allan Williers»).

Entre otras situaciones, he elegido mostrar aquellas en las que se reproduce la forma *el más / la más*, por ser ésta la más peculiar y la que da el vuelco de la lengua que se necesita para la construcción de una voz sutilmente desviada. Otro uso adverbial que no podemos pasar por alto es el de los adjetivos a cuya parte final se agrega *-mente*, como sigue:

sus palabras atravesaban lentamente el tiempo:  
en ese sitio desafiara firmemente al viento y la lluvia

(«Tijerales»),

esas noches lejanamente iluminadas

(«Las noches blancas»),

llamados a presidir solemnemente el invierno  
 motivo para comentar brevemente sobre el cielo despejado

(«Los silencios»),

cogía tiernamente el albo ovillo  
 llevada blandamente por el viento y la corriente de pleamar

(«Urdimbre»),

exactamente igual te detuviste ante mí,  
 morenamente agresiva

(«Un día Kren no retuvo sus llamas»),

estar ahí, perfectamente desconocido  
 y sin que sucediera simplemente nada

(«Encuentro»),

ese espacio que invariablemente se invoca  
 el cielo que desciende blandamente con nieve de otro tiempo  
 vegetalmente desmedido  
 vertiginosamente pálidos por llegar a sus muertes,  
 situados tan lejos que realmente no me asombra

(«Ausentes en sus habitaciones»),

alguien se nutre agritudicamente de tu cuerpo

(«El fruto invocado»),

el tiempo convertido en un horizonte desesperadamente vacío  
 están insólitamente eternas  
 aleteando brevemente en solitarios círculos  
 que desafiaba verticalmente la negra altura  
 necesariamente expuesto allí para horadar la noche  
 los marcaba implacablemente con su aliento helado  
 mordiendo lentamente su carne lacerada

envolviendo dulcemente su cuerpo en alquitrán  
 empedernidamente solo en su viaje sin reposo

(«El fantasma del faro Evangelistas»),

un tiempo definitivamente transcurrido y olvidado  
 grave como madera resonando levemente tocada,  
 tenazmente alejados de lo que no fuera ese secreto

(«Colinas que han dejado de ser»),

hasta ser tierra derramada violentamente al sol  
 cruzando dulcemente los canales chilotes

(«Desde esta casa antigua tan ajena a esas otras»),

desoladamente solitario buscando algo perdido en la memoria  
 los materiales que los unirían eternamente al mar

(«El rostro en la proa o la ruta de Allan Williers»).

Acerca de este último uso del adverbio, desecho la idea de que su aparición esté relacionada con un cierto descuido por parte del poeta. Sin tomar en cuenta que, además de todo, esto es irrelevante para el nivel que analizamos, basta revisar cuán minucioso es el tratamiento de la lengua (en poemas cuya elaboración quizá llevó más de diez años), así como advertir la oportunidad rítmica y poética con que calzan en el texto. Llaman la atención, sobre todo, los adverbios poco comunes, que rayan en el neologismo: *vegetalmente*, *morenamente* y *agridulcemente*. En cambio, los demás adverbios son -lo cual no debería sorprendernos- demasiado usuales.

## 2.7. ORACIONES SUBORDINADAS

Al analizar las oraciones subordinadas, nos topamos con el hecho de que el hablante lírico prefiere la creación de enormes sintagmas nominales, complicándonos el trabajo de encontrar oraciones cortas y tajantes. Al contrario, tanto la coordinación como la subordinación se engarzan a diversos grados para generar proustianas colecciones. Dice Roger Callois refiriéndose a Perse que

las construcciones nominales son anormalmente abundantes. La ausencia del verbo

provoca el estilo llamado «telegráfico». Expresa así la comprobación pura, el acontecimiento registrado sin descripción ni comentario en una sequedad de expresión absoluta. [...] Es este el tono de un hombre apresurado o avaro de palabras que no espera que se discuta lo que enuncia, porque posee la evidencia o porque su autoridad no soporta oposición (Callois, 1964: 36-37).

De manera acaso limitada, esta definición es aplicable a Rolando Cárdenas como una variación del *continuum* que yace más en la intención expansiva y carente de avaricia con que se extienden sus versículos. Notemos cómo, en el siguiente ejemplo de una estrofa completa, el sintagma nominal de la oración subordinada se lanza en una frase encadenada, apoyada sobre verbos en gerundio y en participio:

Viaja la tierra y la circunda el mar,  
 esta envoltura alada que se desplaza lentamente  
 con todos los ausentes que llevamos en nosotros,  
 con los nombres de las cosas en un recuerdo blanco,  
 con sus fantasmas del tiempo emergiendo de los hielos  
 y el invierno invariable como un caballo solo en la llanura,  
 sus vientos rehaciendo el miedo antiguo,  
 con su soledad compacta transmitida a la sangre  
 de donde hemos devenido como del fondo de un gran estío  
 para ser testigos de algo que sólo intuimos  
 de los que nos toca con su soplo bajo un cielo intacto  
 en este desplazamiento rodeado por las aguas.

(«Viaja la tierra y la circunda el mar»).

¿Cuál es la intención comunicativa del poema al valerse de este aliento? Desde mi punto de vista, tal estrategia contribuye a la creación de un aire de estatismo, donde lo telegráfico tampoco falta. Acaso al nombrar tan extensamente se logra capturar la inmovilidad del paisaje que se quiere retratar. Sin embargo, aquí el clima que observamos es uno muy distinto al que estaríamos acostumbrados. Aquí, se puede decir, sucede la mezcla entre lo exterior y lo interior:

Todos reunidos y todos silenciosos  
 como llamados a presidir solemnemente el invierno,  
 con una actitud igual que en el sueño de las noches  
 pero con dos vidas detrás de esos años  
 una, con miles de árboles blanqueados  
 y otra, que deja crecer el silencio de ahora  
 con la ventisca alrededor de esta casa.

(«Los silencios»).

En el ejemplo podemos observar una estrofa compuesta por una sola gran frase nominal donde el único verbo conjugado pertenece a una oración subordinada a la gran frase nominal sin conjugación o tiempo. El verbo que se conjuga aparece antecedido, igual que en otras ocasiones, por la conjunción *que*. De hecho es esta conjunción la preferida por el poeta. Se repite cerca de ciento cincuenta veces en todo el poemario y su función es muy similar entre todos los poemas. Es notoria la facilidad con que se crean oraciones subordinadas, *ad infinitum*. Solo pondré un ejemplo:

esta tierra neutra que nos amarra

(«Desde esta casa antigua tan ajena a esas otras»),

bastante para entender que un afán de nominalización se extiende en unidades y subunidades, que el aire de estatismo es siempre el preferido, mientras que el movimiento verbal es sólo la variante que perturba el silencio.

### 3. ANÁLISIS SEMÁNTICO Y RETÓRICO

En este paso del análisis, correspondiente al nivel léxico-semántico y lógico de la lengua, haré una revisión vinculatoria entre la semántica y la retórica, un proceso en el que nos introduce Helena Beristáin cuando indica que

en este nivel se descifra el poema y se realiza un primer intento de comprensión del efecto global de sentido, de la naturaleza de sus unidades estructurales y la naturaleza de las relaciones que en el interior del poema tales unidades establecen entre sí y con el todo; es decir, se intenta entender *qué dice el poema*, qué queda dicho en él, pero, como esta lectura se basa en los pasos de análisis previos, en realidad se va comprendiendo *qué dice el poema y cómo lo dice* (Beristáin, 1997: 105).

Este tercer módulo de análisis sintetiza los dos anteriores (*cómo lo dice*). Es también una continuación de índole distinta (*qué dice*), ambas aplicadas como una sola en el poemario entero. Para poder adentrarnos en vericuetos de los niveles léxico-semántico y lógico, acomodaré una indagación en torno a algunos conceptos útiles para la comprensión del poema en sí mismo, ya no solamente desde la construcción del discurso, sino también desde su significación.

Los conceptos de sema y de semema son los que primero debemos recordar. El sema es descrito como «el rasgo pertinente, es decir, la unidad mínima de significación. [...] Un sema es un rasgo distintivo de un semema. Un semema es un conjunto de los semas, o sea de los “rasgos semánticos pertinentes” que generalmente se realizan en un lexema, esto es, en una palabra, considerada en un contexto y una situación de comunicación» (Beristáin, 2003: 450).

Julien Greimas acuñó el término isotopía en la década de los sesenta e intentó varias definiciones para explicarlo. Leopoldo Sánchez cita una de las más precisas: «por isotopía entendemos el conjunto de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del texto, tal y como resulta de las lecturas parciales de los enunciados y de la resolución de sus ambigüedades que es guiada por la investigación de una lectura única» (Sánchez Torre, 1993: 78).

Beristáin dice que «la relación de presuposición dada en el interior del signo entre su significante y su significado, da lugar a la significación, cuyo proceso de desarrollo discursivo (fundado en la asociación de los semas dentro del campo isotópico que su recurrencia va creando) es la isotopía» (Beristáin, 1997: 105).

Las pautas morfosintácticas y sonoras son el esqueleto de una poesía que, a medida que asciende en los planos comunicativos, se torna más compleja y, sin embargo, no deja de seguir manifestando

escrupulosos patrones a lo largo del texto. Tanto léxico como semántica se imbrican en esta visión, donde la aparición de una palabra se encuentra necesariamente vinculada con su significado y el significado general de la gran estructura que la contiene. Así es como surgen las secuencias de sentido, donde la isotopía es sustentada por la posesión de uno o varios clasemas. Por lo tanto, debemos tomar en cuenta que

las figuras no aparecen nunca aisladas (salvo en los diccionarios). Siempre están situadas en un contexto y relacionadas entre sí. Cuando varias figuras se sitúan en un mismo contexto, su compatibilidad se hace posible gracias a ciertos rasgos mínimos que permiten conectarlas. A los rasgos sémicos que aparecen cuando las figuras se sitúan en contexto los llamamos semas contextuales o clasemas. [...] Por revelarse en y por el contexto, indican la pertenencia de las figuras a una clase más general que define un conjunto de contextos posibles. Son semas generales o genéricos como /animado/ vs. /inanimado/, /continuo/ vs. /discontinuo/, /humano/ vs. /animal/, etc. Los clasemas van a construir lo que llamaremos nivel semántico de la significación (Mateos, 1979:146).

Cuando tenemos frases como «el discurso desató tempestades en la Cámara» y «hay tempestades en el estrecho», vemos cómo el sentido de «tempestades» varía. En el primer caso, el clasema es 'humano', mientras que, en el segundo, es 'natural'. La homogeneidad del discurso está garantizada por la isotopía, en ella recae la responsabilidad de la coherencia a partir de la repetición de algunos rasgos mínimos. «Así, en el caso de una frase, el enlace de los sememas se hace posible [...] por el clasema. La persistencia de un mismo rasgo, que podrá renovarse varias veces a lo largo de la cadena frástica, produce una isotopía que da coherencia al conjunto de sememas que constituye una frase» (Mateos, 1979: 148).

Beristáin, por su parte, indica que

la igualdad de los semas que reaparecen en distintos sememas es la base para la conceptualización de cada segmento del discurso, y cada segmento (según Pottier) «es remodelado por la conceptualización de los segmentos siguientes». La redundancia yuxtapone, pues, semas idénticos o compatibles, pertinentes. Si se eligen semas que no reúnen estos requisitos, la composición es alotópica (carente de coherencia) y transgrede la regla lógica de la contradicción (Beristáin, 1997: 106).

Esto sucede, precisamente, en el lenguaje poético donde, a medida que el discurso evoluciona, los semas de cada semema orientan la actualización de unos semas en otros sememas. Cuando surgen, simultáneamente, dos isotopías, tenemos una alotopía. Allí se entiende mejor que el fenómeno de significación de la isotopía no es sólo horizontal sino que también es vertical, como todo lo que sucede

en los dominios de la poesía.

La isotopía, determinada por clasemas, es responsable de eliminar la ambigüedad en las frases ya propuestas («el discurso desató tempestades en la Cámara» y «hay tempestades en el estrecho»), donde persisten las categorías 'humano' y 'natural', respectivamente. En cambio, cuando leemos:

donde las tempestades armonizan a los hombres.

(«Desde esta casa antigua tan ajena a esas otras»),

la ambigüedad permanece (en gran medida por el verbo *armonizar* y seguida de la preposición *a*) y la isotopía llega a tener un sentido doble entre lo humano y lo natural, aguardando a otros semas que amplíen el significado y lo completen. Puesto que el nivel léxico-semántico es el de los tropos o metasemas en la retórica, el análisis de la significación debe avanzar vinculando la isotopía horizontal (semémica, sintagmática, dada en el texto, en la que los campos isotópicos se relacionan) con la isotopía vertical (metafórica), según explica Beristáin (1997: 109).

Un análisis léxico-semántico de los sintagmas que ocupan la posición del sustantivo (morfosintaxis) arroja importantes resultados. Algunas de los sememas encontrados son *lluvias, árbol, vegetales, agua, océano, seres, casas, bruma, rostros, caballo, tierra, casa, río, antepasado, colinas, llanura, islas, aldeas, viento, tierra, navegante, noche, tiempo, viento, lluvia, manos, pan, vino, colinas, cielo, luz, días, países, cielos, colinas, pájaros, noche, rito, sombras, casa, leña, estufa, devanadera, etc.*

Después de esta vista panorámica, y conociendo el contexto, no es difícil clasificar el léxico de los sustantivos en dos vertientes de clasemas. Una, relacionada con la naturaleza y la otra con el hombre. Y si es cierto que todas las palabras nos remiten al mundo patagónico, también es innegable la referencia a un sitio que podría llamarse aespacial y atemporal, donde los clasemas yacen implícitos en la metáfora.

El poeta, tan dado a la universalización, prefiere nombrar *tierra, noche, río y mar*, sin hacer especificaciones sobre el objeto particular, como si la palabra recurriera de inmediato a los grandes arquetipos de la historia: *caballo, árbol, pan*. Todo esto podría ser visto desde el punto de vista de la anagogía, descrita en *Diccionario de poética y retórica* como

exégesis o explicación e interpretación simbólica de un texto bíblico o poético, misma que, del sentido literal, se eleva al sentido espiritual o sentido anagógico. Algunos identifican el sentido anagógico con el sentido alegórico que tiende a manifestar la

dualidad de lo material y lo anímico en la vida (Beristáin, 2003: 42).

Gracias a la anagogía, conjuntos de versículos como

hacia el centro de la tierra más dormida,  
ese espacio que invariablemente se invoca,  
huésped extranjero donde habité alguna vez

(«Ausentes en las habitaciones»)

poseen un sentido tangible y otro innominable, donde *centro de la tierra* es actualizado por clasemas como 'geología', 'naturaleza', incluso 'humano', pero cuyo significado simbólico vive oculto detrás de ese ramaje y que acaso podríamos denominar 'espíritu' o algo por el estilo.

Para hablar de lo humano, la palabra *hombre* es la más recurrida. Cuando se habla de la naturaleza lo son *mar*, *tierra* y *cielo*. Estos símbolos de lo primigenio se encuentran puestos en juego libremente en la circularidad del poema, lo cual nos hace apuntar hacia una anagogía poblada de referentes universales y, al mismo tiempo, internos. El poeta tampoco teme a palabras de origen especializado, préstamos de otras disciplinas. Sin embargo, estos no abundan, y son lanzados a cuentagotas. Intercala así vocablos como *calafate*, *ventisqueros*, *guardafaros*, *guanacos*, *conagua*, *muermos*, *chilotes*, *cheyes*, *fanal*, *mascarón*, *coihues*, *dalcas*, *piragua* y *edelweiss*. Son nombres muy concretos relacionados a la naturaleza patagónica y al oficio de la marinería. De la misma forma, nos topamos con nombres propios: *Navarino*, *Kren*, *Evangelistas*, «*La Remolinera*», *Estrecho*, *canal Beagle*, *Festuca*, *Allan Williers*, *Joseph Conrad*, *Robinson Crusoe*, *José de Moraleda*.

Los vocablos especializados o locales sirven para dar asiento a un mundo contextual que podría desembocar en lo demasiado sutil, como si fueran vertidos sobre un ambiente más abarcador, como si su función de encasillar no fuera más que una contribución más a la descripción de la memoria, donde todo nombre se ha asentado en el origen. Por eso, los nombres propios no se eligen al azar. Más bien hablan del enigma de lo múltiple en un mundo de unidad, o viceversa.

Un análisis breve pero atento del funcionamiento semántico y retórico del poema nos llevará a conocer una pauta vital para su funcionamiento. Esta última pertenece, junto al semántico, al nivel lógico, «el término conector [que] remite a un contexto más amplio, o a un contexto que puede implicar la situación en que se produce el discurso, o bien su marco histórico cultural, o bien fenómenos de intertextualidad, cuando hace referencia a otros discursos de la tradición o del contexto literario» (Beristáin, 1997: 109).

En «Viaja la tierra y la circunda el mar», poema cuyo tiempo verbal es el presente de indicativo,

'tierra' y 'mar' son los sememas principales, a partir de los cuales se constituirá el significado. Los semas de ambos sememas avanzan involucrándose entre ellos y afectando a otros semas. En la segunda estrofa, dedicada únicamente al sema 'tierra', se utiliza la proposición *con* para dotarlo de cualidades, todas ellas decididamente invernales. Después viene un corte rítmico y se muestra, por medio de un significado adyacente, un rasgo más de la tierra, y con ello, una ampliación de la imagen:

para acostumbrarnos a ella invocamos al sol

(«Viaja la tierra y la circunda el sol»),

donde aparece el sema 'nosotros', así como 'sol', vinculado desde luego con un sentido climático, pero también cósmico, todo ello afectando a 'tierra', ya reconocido como el sema reinante en el poema.

La siguiente estrofa posee igual número de versos que la anterior (siete) pero su composición no es idéntica. Aquí se construye el sentido de 'mar', siguiendo el mismo patrón aglutinador de significantes. Por ello, aquel 'nosotros' realiza una suerte de metonimia con la tierra y, de esta forma, es posible leer «[el mar] nos inunda y nos devora», donde el sema 'nosotros' sustituye al sema 'tierra'. Al mismo tiempo, 'mar' continúa constituyendo su significado, gracias a metonimias mayores.

El sema principal de la cuarta estrofa es el referente a 'los seres', ya no un *nosotros* sino un *ustedes*. Es esta la síntesis donde 'tierra' y 'mar' se unen. Así, en la última estrofa, imitación asimétrica, hipertrofiada de la primera, 'tierra' y 'mar' han adquirido y alterado su significación gracias a la multiplicación metafórica que es todo el poema. Los clasemas, como se ve, están imbricados. Nace la alotopía. La figura retórica es un tropo, descrito en el *Diccionario de retórica y poética* como:

figura que altera el significado de las expresiones por lo que afecta al nivel semántico de la lengua, ya sea que involucre palabras completas (tropos de dicción o de palabra, siempre más de una), como los metasememas: la metáfora, la sinécdoque, la metonimia, la hipálage o el oxímoron); ya sea que comprenda oraciones (tropos de pensamiento), es decir algunos metalogismos como la antítesis, la paradoja, la ironía o el litote. En todo caso, el cambio producido en el tropo es de significado (Beristáin, 2003: 495-496)

El tropo, como alteración de sentido, se convierte en un patrón para el poemario. «El domador», segundo poema de la colección, repite algunas de las características del primero. Aquí los semas principales son 'hombre' y 'caballo', los cuales irán actualizándose conforme transcurren versículos que, al mismo tiempo que cuentan una historia, crean sentido nominal valiéndose de algunos metasememas, como la metáfora:

con la actitud de un árbol poco firme

(«El domador»).

Al notar este carácter, vemos cómo comienza a configurarse un punto más de unidad en un poemario, que puede ya comenzar a ser visto como un solo poema donde las unidades de sentido (además de las sonoras, de las morfosintácticas y de las lógicas) se van desarrollando a través de la continuidad y de la variación.

Tanto «Viaja la tierra y la circunda el mar» como «El domador» construyen el mundo nombrándolo igual que si lo hicieran por primera vez. Jamás podrían ser poemas de ocasión este par de textos cuya manera de constituir significantes tiende más hacia lo fundacional. La forma en que fueron escritos nos remite, ya sabemos, a un lenguaje sacro. Enunciar y nombrar, como un intento de establecimiento mítico o de reinención del tono ancestral.

En este aspecto, «Tijerales» representa un cambio más o menos drástico. El ensalmo da paso a una especie de narración, privilegiada por el ritmo regular de los versículos. El ambiente creado por los poemas anteriores no desaparece, sin embargo, adquiere una movilidad distinta, más tangible, entre otras cosas, debido al uso constante del pretérito indefinido, verbo que permite ubicar la acción en el tiempo, a despecho de esa temporalidad ambigua y perdidiza que implica el imperfecto.

El significado básico del poema está dado por su título:

tijeral. (De tijera, cuchillo de una techumbre). 1. m. Bol., Chile y Perú. Conjunto de tablas que sobre cabrios sostienen la cubierta de un edificio. 2. m. pl. Chile. Fiesta que ofrecen los constructores a los obreros cuando se terminan de colocar los tijerales (DRAE).

Solamente conociendo este significado, podemos ubicar a los protagonistas de la acción en el poema, a partir de los cuales se organizan los semas y clasemas. Aquí se crea significado por medio de la narración y no directamente gracias al tropo. Por este y otros datos mencionados, es posible ubicar al poema en una clasificación separada de los dos anteriores. «Las noches blancas», por el contrario, cumple nuevamente con el papel de lejanía. Aquí el clasema expuesto es 'luz', reescrito mediante metáforas e imágenes:

se estaba con nosotros largas horas  
como si nos quitara el sueño o el cansancio,

envejeciendo con los pastos y el viento

(«Las noches blancas»).

«Los silencios» es un buen ejemplo de convivencia entre el tono de narración lírica de un hecho temporal y los poemas escritos como mito propiamente dicho. Aunque inicia con el lejano imperfecto, el valor remoto de éste se ve limitado por la breve frase «a veces en la casa» y, en general, por un ambiente de elementos que, a pesar de ser genéricos, pertenecen (en la lectura explícita) a un ámbito particular. Aquí no se amplía demasiado el sema, no se hace tan ambiguo. Lo único que parece suceder es la generación de un ambiente, a partir del cual surgen 'ellos' nuevamente, inmersos en el lugar.

En «Urdimbre» el semema 'mano sarmentosa' va actualizándose consecutivamente, al mismo tiempo que se configura el ambiente del poema. El sema principal no es tan exageradamente universal y al mismo tiempo lo es. La mano, identificada con la mano de la madre, adquiere un don de ubicuidad casi mágico. La figura se llama sinécdoque y consiste en tomar una parte por el todo:

era la mano sarmentosa de la casa  
que cosía tiernamente el albo ovillo

(«Urdimbre»).

«Los vientos del verano», entonces, puede ser visto como una continuación del poema anterior, puesto que comienza hablando de un objeto que, al final, es sustituido por la figura de un progenitor, en este caso, del padre. Aquí el sema básico es, sin lugar a dudas, 'vientos'. En la última estrofa llega, sorpresivamente, a esto:

Alguna vez, vientos tristes  
han sido las manos rugosas de mi padre  
cuando se preparaba un mate amargo  
o cuando tañía una vieja guitarra campesina

(«Los vientos del verano»),

un tipo de sustitución donde un elemento se identifica totalmente con otro, de carácter más preciso.

En «Un día Kren no pudo retener sus llamas», el sema principal 'tú' termina por identificarse con una figura femenina. El caso de este poema es distinto al de los demás. Sin embargo, el cambio no es una ruptura sino una simple variación donde se conservan rasgos definatorios. En este nivel léxico-semántico encontramos cómo el género de palabras sigue siendo el mismo, así como la coherencia del discurso. Aquí, también, hay una suerte de narración elevada al mito.

«Encuentro» es otro poema dentro del estilo semántico de «Tijerales», donde el ambiente adquiere significación una y otra vez, para, más tarde, introducir a un 'yo' actor. A diferencia de poemas tipo «El domador», aquí se describen acciones puntuales: «desde tan lejos siempre recibía noticias», aunque la indeterminación nunca se acaba por completo. Finalmente, el 'yo' del poema, se encuentra con el multicitado 'mar'. Ambos semas se contraponen en un juego que resuena en el poemario entero. Tanto 'yo' como 'mar' traen consigo reminiscencias de todo lo leído, al mismo tiempo que abren un nuevo espacio para la significación.

Para comprender «Edelweiss», como en «Tijerales», dependemos del significado del semema 'edelweiss', el cual conforma el título. Es básico, entonces, saber que este es el nombre de una flor invernal que crece entre la nieve. De la comprensión de este sentido básico se desprende la construcción entera de las alusiones en el poema, las cuales llegarán, de lo material y relativo a la naturaleza, a lo simbólico y lo metafísico.

La técnica es también aquí la del tropo, con un manejo más cercano al de los poemas simbólicos, donde, por medio de la nominación acumulativa de un sema principal se controla una imagen total, dotando de contenidos móviles a la forma. En este caso, acudimos a la descripción de una flor, pero también estamos ante tópicos y reflexiones de otro tipo. La descripción es hecha mediante el vocabulario preferido del poeta: *escarcha, atmósfera, meridional, colinas, invierno*. Finalmente, el ahora pasajero muestra un destello de lo eterno al ser la flor igualada con el astro, al ubicarse fuera del tiempo: *nunc fluens* da paso a *nunc stans*. Es el anterior un claro ejemplo de tropo que dota de contenido a una estructura (el semema 'edeleweiss'), tendiendo a universalizarla y mitificarla. Como hemos ido repitiendo, es este uno de los movimientos básicos del poemario.

«Ausentes en las habitaciones» es ejemplo del otro tipo de manejo, donde aparece un actor o actores inmersos en el lugar. Todo el poema es una especie de composición metafórica en torno a los seres queridos que ya no están. Aquí la temporalidad no es tan lejana y, aunque no está definida, se entiende que tiene ubicación en el tiempo. El símbolo es mucho menos vasto, la fotografía posee más contornos y, por lo tanto, su condición arquetípica es menor.

«El fruto invocado» es parte del otro grupo de poemas. Su sema principal, 'fruto oscuro', es rodeado por una ambigüedad que se extiende a lo largo de cada versículo, sin alcanzar a ser determinado por metáfora alguna. Priva, como en todos los poemas, la noción de lugar. Aquí es donde se mueve el 'fruto oscuro', ávido de significantes que no pueden más que reducirlo a ideas leves y simbólicas.

«El fantasma del faro Evangelistas» es similar a «El rostro en la proa o la ruta de Allan Williers»,

último texto del poemario. Son ambos los más extensos, los más difíciles de leer. Su comprensión exige atención y memoria, imaginación y paciencia, todo esto dirigido principalmente a las imágenes suscitadas por los semas. El tono en ambos es narrativo y, podríamos decir, épico. Los dos están fuertemente contruidos sobre el concepto de lugar, lo cual sucede a lo largo del poemario entero. El lugar se convierte en un personaje que permite la sucesión de otros elementos, que se aglutinan en decenas de versículos.

«Colinas que han dejado de ser» es un poema del tipo humano, mientras que «Selk nam» podría ser una composición cosmogónica y, sin embargo, su construcción semántica es peculiarmente parecida a los poemas de un tiempo definido. Por último, «Desde esta casa antigua tan ajena a esas otras», trabaja sobre el sema 'tierra', el cual termina por volverse antropomórfico y femenino, en el tono de la mitologización.

Los poemas del poemario están regidos por una lógica esencial, que exige la recurrencia de unos metasemas (como la metáfora, la sinécdoque, el oxímoron) y metalogismos (antítesis), mientras que excluye el uso de otros (como la ironía). Casi todos parten de uno o dos sememas, que se van constituyendo conforme sucede el desarrollo de los versículos, también unidades de sentido. Aunado a eso existe una innegable vertiente narrativa, hermana de la prosa, cuyo relato no se basa tanto en situaciones como en imágenes y ambientes. Por algo hemos descubierto en el nivel anterior una tendencia exagerada hacia la nominalización, donde se extiende ese vaivén de seguimiento y restricción, cadencia y muerte.

#### 4. SÍNTESIS

Las respuestas a las preguntas *¿cómo lo dice?* y *¿qué dice?* nos han dejado una pista global sobre la labor estructural con que el poemario se constituye en organismo, además de una buena cantidad de verdaderos descubrimientos en torno al uso de la lengua. Durante la revisión de los niveles lingüísticos nos fuimos topando con un guión fundamental para el cual siempre existía una oposición. Como si se tratara de una dialéctica poética, observamos que, de la síntesis entre ambas, dependía la funcionalidad de aquel nivel del texto. En esta concepción tripartita, la síntesis del nivel fónico-fonológico es el ritmo, la del nivel morfosintáctico es el versículo y la del léxico-semántico y lógico, la imagen y la idea, respectivamente.

Nicanor Parra, al hablar de su propia obra, dice lo siguiente:

se habla de tesis, antítesis y síntesis. Así opera la naturaleza en todos sus cambios, así opera el espíritu humano, y así opera la historia nada menos. [...] [Pero] la metafísica marxista no me impresionó nunca demasiado profundamente y no entendí realmente qué era eso de tesis, antítesis y síntesis. Desde un punto de vista nosotros vivimos en el valle de los opuestos, que ordinariamente se conoce con el nombre de «valle de lágrimas». En el valle de los opuestos lo único que podemos hacer es apechugar, asumir la situación. Estamos aquí para gozar pero también para sufrir y cada goce se paga con un sufrimiento y no hay manera de producir la síntesis (Travis, 2005: 245).

Rolando Cárdenas, para quien la obra de Parra no significó una influencia en el sentido estricto de la palabra (fue más bien un estilo ante cuya negación de lo metafísico y lo emocional, nuestro poeta reaccionó con una obra eminentemente metafísica y emocional), arma sus poemas con total confianza en esta síntesis. Parra, con su voz irónica e intelectualizante, es posmoderno, entre otras cosas, por su denuncia constante de la modernidad fallida. Cárdenas, a su vez, no parece muy interesado en hacer crítica ni en derribar ídolos (acaso desea justamente lo contrario). Por ello, la construcción lingüística de sus poemas mantiene una ingenuidad ligada con un pensamiento moderno, en el que se concebía una división del conocimiento también tripartita (ética, estética y lógica) pero donde el mito dejaba de tener cabida. La posmodernidad, capaz de abarcar todos los relatos como interpretaciones válidas del mundo, acepta la mirada neorromántica de Cárdenas, lo mismo que hace suya la palabra otrora vanguardista del gran Nicanor Parra.

Volviendo al uso de la lengua, en un ascenso de nivel en nivel, vale la pena recordar a Roman Jakobson, desmenuzado por Lázaro Carreter, cuando dice que

el escritor no se olvida de las «selecciones» que ha realizado, ni de los paradigmas de voces (sinónimas o antónimas, homófonas, parónimas, copartícipes de semas, etc.) en que ha efectuado su elección. Tampoco se desentiende de los fonemas y sus combinaciones o de las estructuras sintácticas que han aparecido; por el contrario, sigue proyectando el paradigma sobre la secuencia; y ésta, a su vez, engendra nuevos paradigmas sintagmáticos, que siguen repitiéndose: lo vertical se proyecta así sobre lo horizontal, y la secuencia hace asiento de todo tipo de recurrencias (Lázaro Carreter, 1986: 50).

Nada menos que un complejo de redes de unidades diversas.

Quizá el primer gran hallazgo es el del versículo, forma sin cuya descripción el análisis habría fracasado. Es esta línea versal una elección necesaria que termina por identificarse con toda la estructura desde un punto de vista *omninivel*. Con base en la sonoridad y la morfosintaxis, llega a lo semántico y a lo lógico. Entonces podemos concordar con Gabriel Maya cuando arguye que

la idea que perseguimos es la de que constituye una unidad de significado a la manera de una sentencia o pensamiento metafóricamente condensado, una serie de palabras que completa un sentido, con su núcleo semántico más sus complementos periféricos, y que resultan de este modo las divisiones del texto (Maya, 2004: 196).

Sólo de esta manera puede entenderse que los poemas de Cárdenas sean la representación de una idea, de una imagen y de un sentido, cuyo sostén yace en la forma elegida para hacer las divisiones en el texto. La variación/continuidad de la que hablamos sucede, como pudimos percatarnos, desde el nivel fónico-fonológico, donde hasta los fonemas muestran un patrón de predominio que es frecuentemente «contrariado» por un sonido de calidad distinta. Podemos identificar a esta dualidad con la tesis y la antítesis, y es que sólo de esta manera es factible entender por qué un elemento neutralizador (el ritmo) es tan deseable y necesario.

El versículo, visto ahora como unidad morfosintáctica, sintetiza los influjos de dos formas contrarias: la prosa y el verso. De la primera, obtiene la capacidad de prolongar frases sin ningún límite cuantitativo, así como una mayor flexibilidad a la hora de asociar imágenes. Del segundo, ostenta la armonía fónica y las curiosas libertades morfosintácticas y retóricas que ya he mencionado.

En el plano de la morfosintaxis, también he descubierto el predominio de los sintagmas nominales, donde el verbo conjugado es excluido, lo cual tampoco impide que haya importantes apariciones verbales (en pasado y presente, jamás en futuro) que afectan las bases del poema. Lo cierto es que, al ser el versículo una especie de traducción del ritmo interno del poema que a su vez se manifiesta mediante una representación del vasto mundo externo, el estatismo y la lejanía son

elementos que permiten el establecimiento de un lenguaje. Por ello es que hago énfasis en la anagogía como forma necesaria en la lectura de Rolando Cárdenas.

En cuanto a los niveles superiores de la lengua, fue importante la revelación de las dos técnicas con que discurría el sentido en el poema. Por un lado, está el trabajo de semantización de un semema, formando así un símbolo, una imagen, una idea. Por otro lado, tenemos al actor humano envuelto por su entorno, uno mucho más ligado a lo temporal, lo efímero. Ambas vertientes están unidas desde siempre en el texto y es prácticamente imposible separarlas. Según mi punto de vista, la síntesis semántica de este problema es responsabilidad del clasema 'lugar', significado ubicuo, de cuyo poder unificador nos percatamos siempre.

Después de la reiterada demostración de unidad que he querido hacer en esta parte de mi análisis, cierro la síntesis afirmando que *Poemas migratorios* es más un solo poema que una colección de varios de ellos.

## SEGUNDA PARTE

### LA POÉTICA

La escala de interpretación se ha ampliado no como una consecución vertical ni como un correlato paralelo sino como la apertura hacia un grado más alto de una versión que abarca también las escalas anteriores. El segundo umbral es quizá no menos arbitrario que el primero, pero es sin duda mucho más vasto en cuanto a la disposición de posibilidades y la dimensión y el alcance de éstas. El bagaje que llevamos a cuestas (el *cómo lo dice* y el *qué dice*) será de gran ayuda para recoger el fruto de la interpretación.

Si en la introducción de la parte precedente, recordando a Husserl, he hecho referencia al estrato fónico, a las unidades de sentido y a la *Weltanschauung* (cosmovisión), y sólo he ahondado sobre los dos primeros puntos, lo he hecho previendo una configuración de tesis (lengua y, después, poética) que exigía presentar mi idea de la cosmovisión en Cárdenas sólo después de dicho lo primero y en un apartado propio. Lo hago aquí a sabiendas de que una cosmovisión no implica una poética, aunque no ignoro que el concepto es básico para llegar a construir tal cosa.

Una licencia similar me tomo al referirme a la poeticidad, caracterizada por Oscar Wong como los rasgos internos y las cualidades metafísicas (por ejemplo, lo sublime, lo trágico, lo santo). Con su origen en las dilucidaciones lingüísticas del grupo de Frankfurt, sabemos que la palabra tiene un pasado añejo y una gama variada de indicaciones. Pedro Prado afirma que fue con los formalistas que nació «un estudio de la poesía que se aplica a analizar y a desmontar los secretos textuales (formales), pensando que ése era el verdadero modo de alumbrar, en la conciencia del crítico y del lector, las esencias de la poeticidad» (Prado, 1993: 75).

La poeticidad suele ser vista como el punto de encaje a partir del cual la función poética es actualizada. Y comenzando por la perspectiva formalista, tal punto suele ser buscado desde aspectos muy diversos e incluso antagónicos. Mi poética de Rolando Cárdenas, por consiguiente, tiende a lo conciso en cuanto a la elección técnica y temática. Desde el esbozo de la cosmovisión que nos sugiere la completitud del poema único que es *Poemas migratorios*, hago mi propia especulación sobre la naturaleza poética del libro, una que, de hecho, comienza a perfilarse a partir de los primeros datos barajados en la introducción. Por eso esgrimo tres puntos que me parecen decisivos en la poética, mezclando cosmovisión y estudio de la poeticidad.

Sabemos que, si el poema es técnica y contenido, también es más que eso, y sus aspectos posteriores a la vertiente lingüística pueden ser investigados desde la mitología y la filosofía. «La poesía es creación verbal por excelencia. De ahí la importancia de la *metabolé*, de la transformación de una cosa, de la substancia, en otra. Al nombrar, el poeta transforma al mundo» (Wong, 2006: 61). Esta transformación se representa como cumplimiento de la función poética.

He decidido hablar del tiempo y del espacio como los dos planos donde se desarrolla la poesía de Rolando Cárdenas. Quien los habita es la materia, lo que podríamos llamar los cuatro elementos. Vive en ellos también un quinto elemento, el alma humana, que vaga entre esos reinos sumido en su impermanencia pero, por gracia del poema, guiado por un instinto, más que láríco, perenne. No me deshago, pues, de estas imágenes materiales y de fuerza, como no hago a un lado la quintaesencia. Analizo, más bien, su trasegar, su implicación en los ambientes temporales y espaciales.

## 1. ESPACIO

La poética constituye la unión, el cambio, la *metabolé*. Qué útil es, entonces, concebir la creación de Rolando Cárdenas desde una poética donde la noción de lugar no es sólo el motivo sino el fundamento de tal cambio. Ya durante la revisión total de su poemario, resaltó en varias ocasiones este afán de localización y emplazamiento, este gusto por representar espacios, habitarlos y, más aún, dejarlos ser protagonistas mismos del poema. ¿Qué es lo que esta espacialidad nos ofrece sino un mundo invisible al que podríamos llamar mezcla de lo interior con lo exterior? Gastón Bachelard indica que, «por muy paradójico que parezca, es a menudo esta inmensidad interior la que da su verdadero significado a ciertas expresiones respecto al mundo que se ofrece a nuestra vista» (Bachelard, 2000a: 222). Cárdenas, al cumplir con esta acción dual, no hace una simple alegoría de lo interno sino que, por el contrario, nos aproxima a la imagen completa, donde el mundo externo no ha dejado de ser real pero ahora subsiste dotado de significados interiores. Por eso, la *Poética del espacio* de Bachelard intenta una dialéctica del adentro y el afuera:

ante todo hay que comprobar que los dos términos, fuera y dentro, plantean en antropología metafísica problemas que no son simétricos. Hacer concreto lo de dentro y vasto lo de fuera son, parece ser, las tareas iniciales, los primeros problemas, de una antropología de la imaginación. Entre lo concreto y lo vasto, la oposición no es franca. Al menor toque, aparece la disimetría. Y así sucede siempre: lo de dentro y lo de fuera no reciben de igual manera los calificativos que son la medida de nuestra adhesión a las cosas. No se puede vivir de la misma manera los calificativos que corresponden a lo de dentro y a lo de fuera. Todo, incluso la grandeza, es valor humano y hemos podido demostrar que la miniatura sabe almacenar grandeza (Bachelard, 2000a: 188).

Ya en el análisis léxico y semántico hemos concluido que el clasema 'lugar' funciona como la síntesis en la que descansa y se sumerge la variedad de los clasemas 'humano' y 'naturaleza', la perla de la alotopía. Dentro y fuera, respectivamente, coinciden con esta bifurcación de los sentidos humano y natural, donde el espacio cumple con un plano unificador. Gastón Bachelard amplía su comprensión poética del espacio registrando como pormenores las cualidades y el valor justo de la imagen cifrada en lo espacial. La casa es el primer elemento de su lista, importante tanto en su verticalidad (del sótano a la buhardilla, un hogar es el reflejo del mundo interno) como en su horizontalidad (protección contra el asalto de las fuerzas naturales). Para Bachelard, la casa es un mundo, un cosmos (Bachelard, 2000a: 33-69), Cárdenas lo confirma así cada vez que la casa aparece en el texto. El mejor ejemplo de ello es «Los silencios», poema donde parece acentuarse ese aire de íntimo devaneo procedente de las

corrientes abisales de lo humano. Nada hay en la casa que no se identifique con el hombre, símbolo de un yo poblado de presencias y, como el título aventura, de silencios. La dicotomía dentro/fuera, crece, se refuerza. El planteamiento de un yo lírico, también.

La configuración del yo en Cárdenas posee cualidades importantes, tanto por su implicación en el cambio que significó al contraponerse con la voz que privaba en otras corrientes literarias de la época, como en la fuerza y vibración que entrega a lo largo del poema. Sin apartarnos del análisis de la noción de lugar sino ahondando en ella, vale decir que el yo lírico de *Poemas migratorios* va de lo etnocéntrico a lo mundicéntrico, ya totalmente olvidado de la tentación de exaltarse en el espejo profético o de negarse en la ironía, como llegaron a hacer Neruda y Parra, respectivamente. Paradójicamente, al perder el interés egocéntrico, al partir en busca de la comunidad antigua y del universo en el origen (todo esto, claramente, integrado en el espacio), la voz de Cárdenas adopta un tono profético en verdad. Wong escribe:

por su raíz etimológica (poeta en latín es vate, que significa vidente) puede adelantarse a los acontecimientos, predecir los sucesos; mediante su pensamiento analéptico o proléptico, puede explicar sus orígenes arquetípicos o vaticinar la historia; en este sentido, el mito es claro: el poeta conoce la esencia de las cosas, su naturaleza. Y las determina y las canta (Wong. 2006: 25).

La voz del poeta Cárdenas no se pierde entre la masa sino que se disuelve en el entramado de las generaciones y los climas.

La casa está enclavada en el abismo del invierno y, como símbolo del hombre, se reconoce llena de signos y recuerdos. La casa es, al mismo tiempo, insignificante en un mundo sin barreras. Quizá, sin el versículo, esta sensación de sitio ilimitado no podría entregarse a nosotros con la misma constancia. Recordemos que su mezcla de interés por el sonido y el sentido, simultáneamente, nos permite hacer de la lectura un continuo variable, justo como pasa con el terreno marcado solo por los accidentes del relieve. El aliento que se alarga es hermano de una prosa comprometida con el pensamiento y con la idea, algo que en Rolando Cárdenas se presenta como aglutinación de imágenes y exposición de esquemas narrativos. Lo que nos queda es la sensación de un estilo donde la voz es siempre profeta y relatora. Joseph Conrad, novelista que decididamente influyó en Rolando Cárdenas, escribió *El corazón de las tinieblas*, un libro de aventuras que era muchas cosas además de eso. La noción de lugar vive en el tono mismo. Se lee, en el primer capítulo:

Sus espíritus permanecen en casa y puede decirse que su hogar -el barco- va siempre con

ellos; así como su país, el mar. Un barco es muy parecido a otro y el mar es siempre el mismo. En la inmutabilidad de cuanto los circunda, las costas extranjeras, los rostros extranjeros, la variable inmensidad de vida se desliza imperceptiblemente, velado, no por un sentimiento de misterio, sino por una ignorancia ligeramente desdeñosa; ya que nada resulta misterioso para el marino a no ser la mar misma, la amante de su existencia, tan inescrutable como el destino. Por lo demás, después de sus horas de trabajo, un paseo ocasional, o una borrachera ocasional en tierra firme, bastan para revelarles los secretos de todo un continente, y por lo general decide que ninguno de esos secretos vale la pena de ser conocido. Por eso mismo los relatos de los marinos tienen una franca sencillez: toda su significación puede encerrarse dentro de la cáscara de una nuez (Conrad, 1987: 14).

La cercanía con *Poemas migratorios* no es difícil de notar. Con esto, no quiero más que indicar la similitud en el espíritu (aunque bastante fácil de perfilar en cuanto a sus rasgos más puntuales), uno que no proviene directamente de Joseph Conrad sino que, tanto el prosista polaco como el poeta chileno, han tomado de una tradición que quizá se remonta a las primeras epopeyas marinas y eólicas. Civilización y travesía, siempre espacio. Rolando Cárdenas ha ido tras su voz para crear un mundo mítico, armonizado entre el adentro y el afuera, entre lo humano y lo meteórico, entre la casa y el invierno, entre el panteón familiar y el universo de los dioses.

George Santayana, citado por Oscar Wong, ha dicho que

visto desde adentro, un mito es, evidentemente, una revelación, un absoluto, un instante intemporal, pero su propia naturaleza tiende a hacerse historia, a suceder entre los hombres, a devenir poesía o teoría, negándose a con ello como mito, como fuera del tiempo, y sometiéndose a la indagación genético-causal de los historiadores (Wong, 2006: 42).

La revelación es preparada y apurada por el versículo. Y es «cierto: la cualidad fónica es primordial, no sólo desde el punto de vista lingüístico, sino desde la perspectiva filosófica, incluso mítica» (Wong, 2006: 61). Me había preguntado de qué tipo de revelación se habla en la poesía de Rolando Cárdenas, y por ahora nos queda claro que si la revelación consta de un asidero, éste es espacial y sus indicaciones se dirigen siempre al cosmos. Porque, si escuchamos constantemente del lugar, no se dan señales convencionales sobre su ubicación geográfica o política. Si acaso se hace referencia a una región, a un nombre propio, pero éste accede de inmediato a un mundo paralelo. No se trata de una realidad fantástica ni de una alegoría inventada, el mito no se contrapone jamás al plano real. Desde mi punto de vista, sucede lo contrario: las etiquetas temporales retornan a la nada, su esencia intemporal y poética sale a relucir. Ya dijo Saint-John Perse, durante la recepción del premio Nobel en 1960, que «el verdadero drama del siglo está en la distancia que dejamos crecer entre el hombre temporal y el hombre

intemporal» (Vaccaro, 2007: 252). Para hacer este rescate del hombre intemporal, Cárdenas elige antes salvarlo en un espacio preciso y a la vez indefinible. Me refiero básicamente a los territorios representados por la tierra y el mar y el cielo. La migración de *Poemas migratorios* sucede dentro de sus límites y son, a veces, la misma tierra y el mismo mar quienes emigran. La ronda del poeta lo lleva a extraviarse entre estos espacios, a alabarlos, a exaltar al hombre que de ellos ha surgido y a ellos vuelve. Otros semas relacionados con la naturaleza son las lluvias, el agua, los vientos, las islas: todos pueden ser vistos como uno de los cuatro elementos (agua, aire, fuego y tierra) o, como sucede en el caso de lo vegetal y lo animal, como una personificación de la vida (el fuego) mezclada con la conjunción de los demás.

El espacio, al ser base de la poética, cumple con una función sintética que, al mismo tiempo, actúa como una de las partes que dan realidad al poema. «El mundo es tan majestuoso que nada sucede en él: el mundo reposa en su tranquilidad... El poeta, para que la embriaguez sea verdadera, bebe en la copa del mundo. La metáfora no le basta, necesita la imagen» (Bachelard, 2000b: 201), y en su caso, la imagen de Cárdenas fluctúa entre lo doméstico y lo cósmico, entre la civilización del hombre y el violento ciclo de la tierra. En *El agua y los sueños*, Bachelard ahonda sobre este vínculo entre lo humano y lo que no lo es:

cuando empezamos a distinguir todas las materias según el trabajo humano que provocan o exigen, no tardamos en comprender que la realidad no puede quedar verdaderamente constituida a los ojos del hombre hasta que la actividad humana no sea lo bastante ofensiva, inteligentemente ofensiva. Entonces todos los objetos del mundo reciben su justo coeficiente de adversidad (Bachelard, 2003: 238).

Son también las materias que pueblan el mismo espacio de los hombres objetos adversos, algunos sometidos por la fuerza de la civilización y la costumbre, otros imposibles de domar. Los vientos y las aguas, arremolinándose, se vuelven el sello de una verdad vibrante que se une a otros elementos:

y era un agua rigurosa penetrando la roca  
como el silencio en una casa grande,  
oquedades en su eterna resaca.

(«El fantasma del faro Evangelistas»).

La casa, el patrimonio humano que no cesa de estar ahí, persistente, no deja de ver en la metamorfosis helada del afuera un reflejo de su agitado acontecer.

La muerte era aquí un presagio violento,  
un material indispensable que respiraba en las sombras  
torciendo el buen rumbo de las embarcaciones

(«El fantasma del faro Evangelistas»).

Al habitante de las grandes extensiones no le queda otro remedio que entregarse al ser de la tormenta, nunca con odio, nunca con temor, sino bajo el designio que motiva la totalidad de *Poemas migratorios*: el de lo inamovible, el de lo vasto. La naturaleza y el hombre llegan a confundirse. «Y si el sentimiento por la naturaleza es tan durable en ciertas almas es porque, en su forma original, está en el origen de todos los sentimientos. Es el sentimiento filial. Todas las formas del amor reciben un componente del amor por una madre» (Bachelard, 2003: 176). Antes de hablar de ese amor/odio materno que, sin duda, se dilata a lo largo del poema entero, vale mencionarlo para hacer notar que los elementos suelen tener claras correspondencias arquetípicas, algo para lo cual el concepto de exégesis nos es muy útil. A veces, es sólo un símbolo fraccionado, como parte de otro mayor. El espacio se tiñe, por ejemplo, de luz:

Y era una luz que parecía estar a toda hora  
cuando los días comenzaban a crecer  
curvándose hacia lentos países nevados

(«Las noches blancas»),

«un gran soplo blanco» rodea las casas, por la noche. Todo el poema «Las noches blancas» adquiere el brillo del blanco misterioso. El sema «luz» se actualiza en múltiples isotopías, que lo cubren y recubren. El espacio dista de ser violento. El discurso, casi descriptivo, en realidad hace una narración sobre la gran vacuidad continental «rodeando la casa». Un clima de luz, la forma más tenue y amorosa del fuego, se asimila con los hielos y con el recuerdo mismo, como si el espacio y el tiempo adquirieran juntamente cualidades materiales, táctiles. Esta luz es también una forma del aire. Así, podemos leer que «todas las formas del viento tienen su psicología. El viento se excita y se desanima. Grita y se queja. Pasa de la violencia a la angustia. El carácter mismo de los soplos entrecortados e inútiles puede dar una imagen de una melancolía agobiada» (Bachelard, 2000a: 278).

El agua del océano como espacio y como elemento en el espacio, es quizá la imagen favorita de Rolando Cárdenas. Bachelard hace una interpretación profunda y necesaria acerca de este símbolo mayor:

cuando hayamos comprendido que, para el inconsciente, toda combinación de elementos

materiales es un matrimonio, podremos darnos cuenta del carácter casi siempre femenino atribuido al agua por la imaginación ingenua y por la imaginación poética. Veremos también la profunda maternidad de las aguas. El agua hincha los gérmenes y hace surgir las fuentes. El agua es una materia que por todas partes vemos nacer y crecer. [...] Imágenes tan grandes marcan para siempre el inconsciente que gusta de ellas y suscitan ensoñaciones sin fin. [...] Esas imágenes impregnadas de mitología animan aun naturalmente las obras poéticas. (Bachelard, 2003: 27)

Aunque en un subtítulo posterior hablaré directamente de la mitología, encuentro interesante notar cómo es que los símbolos materiales masculinos (aire, sol) interactúan con los femeninos (agua, tierra). Finalmente, la naturaleza, que es mujer por gracia de la inmanencia, es la principal depositora de un canto masculino y trascendente. Puesto que hemos hablado de la cosmogonía, tendríamos que admitir que el cosmos como creación yace compuesto por las fuerzas espirituales del padre y las fuerzas terrenales de la madre, en cuyo centro subsiste, de pie, el ser humano, mezcla de ambos. Cárdenas hace del hombre un habitante y un viajero, recrea sus dioses y sus sueños. Nos muestra también sus puntos cardinales, escudados por un clima onírico. Como se sabe, el sustento de todo sueño y de todo poema es la nada. De manera análoga, el espacio final en el poema es el vacío.

## 2. TIEMPO

El tiempo básico es el tiempo de las estaciones. *Poemas migratorios* goza de un inacabable invierno. Aunque se hace referencia a otra estación, el invierno está siempre llegando, extendiendo su capa por todo lo largo y ancho de la tierra. Se trata de un tiempo con sus características muy bien definidas. A pesar de que suele simbolizar al ciclo que se acaba, Cárdenas lo transforma en lo inacabable. Aunque surjan el verano y la primavera, el invierno helado conserva su imperio. Sin embargo, más allá de la estación apagada, hay un tiempo que se repite, de otra forma, sin eludir la nieve nunca. Anota Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos* que

en cierto modo, el espacio es una región intermedia entre el cosmos y el caos. Como ámbito de todas las posibilidades es caótico, como lugar de las formas y de las construcciones es cósmico. La relación temprana entre el espacio y el tiempo constituyó uno de los medios para dominar la rebelde naturaleza del espacio. Otro, el más importante, fue su organización por medio de divisiones fundadas en su tridimensionalidad (Cirlot, 2006: 195-196).

Si la poética del espacio resultó fundarse sobre el vacío, la poética del tiempo hace algo similar, en una especie de no-tiempo, de eternidad. No por ello deja de estar necesariamente dirigiéndose al pasado más remoto. Desde el punto de vista humano (recordemos, siempre, que la danza de que hablamos sucede entre la naturaleza y el hombre), el pasado contiene necesariamente a los ancestros mientras que el pasado de la naturaleza es invariable. Aun así, en los cimientos de ambos, vive el origen. En su *Poética de la ensoñación*, Gastón Bachelard proclama «¡Qué grande es la vida cuando meditamos sobre sus comienzos! Meditar sobre su origen ¿no es soñar? ¿Y soñar sobre un origen no es superarlo? Más allá de nuestra historia se tiende “nuestra inconmensurable memoria” según una expresión que Baudeliere toma de De Quincey» (Bachelard, 2000b: 120).

El mundo que Rolando Cárdenas instaure en su poesía es siempre anterior, pero no se ha ido. Entre historia y leyenda, opta siempre por lo segundo. Lo hace refiriéndose a un tiempo pasado que, aun así, es permanente.

No hay otra memoria viva que la que corre por la escala de las fechas sin detenerse demasiado en los lugares del recuerdo. La memoria-imaginación nos hace vivir situaciones no-fácticas, en un existencialismo de lo poético que se desembaraza de los accidentes. Mejor aún, vivimos un esencialismo poético. Más allá de lo pintoresco, los lazos del alma humana y del mundo son fuertes. En ese caso, lo que viven en nosotros no es una memoria de la historia sino una memoria del cosmos (Bachelard, 2000b: 182).

Es esta la tendencia memoriosa en la poética de Cárdenas, la captación de una historia grupal a partir de la cual se conoce la memoria del universo. «Para volver a encontrar el lenguaje de las fábulas hay que participar del existencialismo de lo fabuloso, volverse en cuerpo y alma un ser admirativo, reemplazar ante el mundo percepción por admiración» (Bachelard, 2000b: 181). Nuestro poeta se vale de un ritmo continuo y de un entramado morfosintáctico sin sobresaltos para elaborar su alabanza del mundo en el origen.

El espacio, como la provincia donde habita lo natural se puede vincular directamente con un aporte del larismo. El tiempo original, también cultivado por esta corriente, en Chile tiene su fundamento con Pablo Neruda y los poetas del 38. Se trata de un sentimiento ciertamente lárlico que, sin embargo, excede esta condición. Rolando Cárdenas ya no busca las guías de su propia historia sino las de una ciudad entera, las de un símbolo, las de un sí mismo trascendente. La edad de oro preconizada por Jorge Teillier ha sido sustituida por el inclasificable origen, no un paraíso infantil del cual fuimos arrojados sino un fruto antiguo presente en cada hora. Porque el mundo remotísimo de Cárdenas revive en el girar constante de la rueda de los tiempos cuya raíz nunca varía.

Al hablar de la lengua, hemos hablado ya del ambiente de estatismo que es suscitado, entre otras cosas, por el continuo de largas oraciones nominales. La imagen aparece como un cuadro que no cambia sino que se agrega a otro. Así, el poema suele continuar, a veces como narración, a veces como exaltación. El tiempo es curvo. No está siendo sino que es: una esencia antes que una existencia. La voz del poeta se encuentra a sí misma ante la revisión de un pasado que no desaparece.

Yo regresaba a dialogar  
con los que aún vivían y me esperaban

(«Encuentro»).

El encuentro es, por un lado, la interiorización, la recolección de partes que nos dan forma y nos significan. La imagen de la casa regresa siempre con una fuerza humilde pero permanente. En lo horizontal es asentamiento espacial, en lo vertical es viaje interno, hacia el pasado. Hay un famoso sueño de Carl Gustav Jung, en el que relata haberse encontrado en una casa (que representaba su yo) a través de cuyos niveles desciende mientras observa, con sorpresa, distintos estratos anteriores a la construcción del hogar que conoce. Así, entre ruinas medievales y romanas, baja por el sótano, hasta que «en la gruta [de la casa] hallé restos de una cultura primitiva, es decir, el mundo de los hombres primitivos en mí, que apenas puede ser ya alcanzado o iluminado por la consciencia» (Jung, 2001:

194). *Poemas migratorios* cumple con la labor de sacar a la luz lo que no es visible para la consciencia de cada día, lo que subyace en el pasado familiar, étnico y global. Sucede, sí, mediante la manifestación del arquetipo, fundamento de la teoría del inconsciente colectivo. Pero existe también en la temática externa del poema: como si se tratara del encuentro con fantasmas «gastados y sin asidero», espectros de seres distintos de los vivos, cuya presencia por ausencia presta un ambiente peculiar a la casa:

sin aquellos que entonces nos guardaron fidelidad,  
los desaparecidos abrasados en su propio fuego  
no reconocerán mi rostro entre otros seres

(«Ausentes en las habitaciones»).

La creación de imágenes crepusculares, enigmáticas pero puntuales, no se hace esperar. El poema «Ausentes en las habitaciones» es claro ejemplo de la incorporación que el poeta hace de sus muertos, de cómo ve en los antepasados una carga que lo integra y lo personifica.

Existe otra manera de invocar a los seres del pasado y esta es mediante la mitificación más directa. Al inicio de «Selk nam» leemos:

era en la tierra distante y en los comienzos de las fogatas  
con llanuras azotadas por despiadados vendavales

(«Selk nam»).

Se trata aquí de un pasado heroico, de un inicio en otra parte. Aunque en el principio hemos hablado de la raíz indígena del poeta, en el poema no queda claro si los selk nam son antepasados de alguien o simplemente nómades lejanos que terminan por perderse. No por ello Rolando Cárdenas los convierte en protagonistas intangibles. Al contrario, nombra algunas geografías y hace alusión a hechos históricos:

antes de la simple faena de sus muertes  
a tantas libras esterlinas la cabeza

(«Selk nam»).

Lo poético no excluye el significado social que comporta este dato sobre la erradicación de los indígenas llevada a cabo por la corona inglesa, pero lo convierte todo en un hecho más en la totalidad del itinerario de imágenes. El poema, a fin de cuentas, se asienta en el origen. El pretérito de estos versículos convive con el ahora de «Ausentes en las habitaciones», un ahora fijado en lo anterior.

Hay también una tercera forma de manipular al tiempo en el poema, donde el ahora no da paso a nada más que la plenitud de un instante sin final. Es el caso de «Viaja la tierra y la circunda el mar» o «Edelweiss», poemas donde, como he sugerido, queda claro el cruce del *nunc fluens* al *nunc stans*, del ahora pasajero al ahora permanente. Se trata de invocaciones abigarradas de nominación, donde el actor es el espacio abierto. Se trata de rezos o de alabanzas del origen. En otros poemas, y esto también ha sido descubierto en el estudio de la lengua, se mezclan modelos y estructuras. «El domador» hace del hombre y del caballo fuerzas naturales que, sin embargo, no llegan a perderse en esta calidad de espacio estático. De este modo, notamos cómo la presencia del hombre en el Poema de Cárdenas, implica movimiento, confabulación. El hombre es aventurero, héroe de acciones, pero también guarda una voz y un destino. «El fruto invocado» profetiza:

es un fruto oscuro el que invocaremos un día,  
el fruto del invierno en la orilla de la tierra

(«Ausentes en las habitaciones»).

Sólo en este tipo de ocasiones se atreve el poeta a hablar del futuro. Lo que antecede a ese verso es una digresión sobre la condición actual del hombre. El poema se construye como un arcano entre cuyos símbolos a descubrir está también el particular paso del tiempo. Rolando Cárdenas no está trasladando al papel las costumbres de su pueblo sino estableciendo las pautas de un imaginario propio donde las tradiciones de su pueblo pueden ser integradas, al mismo tiempo que son admitidos Joseph Conrad y el navegante Allan Williers:

alguien miró el cielo para vaticinar el buen tiempo,  
echó una mirada a los tranquilos espirales de humo  
de las casas vecinas,  
tomó un martillo y silbando un viejo aire  
se alejó por entre los maderos recién levantados  
para estar con ellos hasta la caída del sol.  
(«Tijerales»).

Como en un cuadro de Van Gogh, lo que interesa no son los individuos ni el paisaje en particular, sino que son los tipos los que cobran vida. La voz se identifica con cualquiera y, al mismo tiempo, nunca es de nadie. Se trata de figuras que rosan la superficie de la tierra durante su estancia sobre ella, lapso efímero compuesto por brevísimos momentos de acción y de escaqueo, que aún así merecen ser cantados en el poema. El espacio y el tiempo, como antípodas, conviven, se confunden. Como en un

cuadro de Van Gogh, la eternidad es un segundo que no acaba. Si el pintor se vale de la perspectiva y del color, lo que nuestro poeta elige son sus propios símbolos verbales. El origen reposa en el invierno.

### 3. MITO

Coincido con Oscar Wong cuando encuentra en la verdadera poesía «dos vertientes de un mismo enunciado artístico: salmo y expresión singular; ritual mágico frente a la escritura como una estricta forma lingüística, como un ejercicio de comunicación, como un artefacto que contiene una información sensible, un experimento acústico en tanto factor monovalente de la materia verbal» (Wong. 2006: 21). Como salmo, el acceso a la sacralidad se da en la forma del encuentro con lo mítico. Es el mito el eje en torno al cual ha girado mi interpretación. Sin embargo, para llegar a caracterizarlo con los límites apropiados, es preciso citar a Joseph Campbell en su libro *El héroe de las mil caras*, donde sostiene que los mitos

han sido la inspiración viva de todo lo que haya podido surgir de las actividades del cuerpo y de la mente humanos. No sería exagerado decir que el mito es la entrada secreta, por la cual las inagotables energías del cosmos se vierten sobre las manifestaciones culturales humanas. Las religiones, las filosofías, las artes, las formas sociales del hombre primitivo e histórico, los primeros descubrimientos, científicos y tecnológicos, las propias visiones que atormentan el sueño, emanan del fundamental anillo mágico del mito (Campbell, 1972: 11).

Si nos ceñimos a esto, entenderemos que el mito, antes que nada, es forma. En su libro *Valiente mundo nuevo*, Carlos Fuentes indaga sobre cómo la literatura actual es despojada de su sostén mítico (como forma) aunque mantiene algunas pautas eminentemente míticas (como el viaje del origen hacia el origen) que le permiten seguir funcionando (Fuentes, 1990). Ante esto, Marrero-Fente observa que

Fuentes reconoce la capacidad del mito de organizar y controlar el discurso narrativo porque sus poderes nacen de unas fuerzas que están más allá de la realidad, unas fuerzas ubicadas fuera del mundo narrativo, es decir que no responden a las leyes de la narración en prosa o verso. Ese parece ser en última instancia el temor latente que genera el mito: la posibilidad de imponer otra dinámica diferente de lo que se cuenta, incluso la de transformar o modificar la narración. Esta es la potencia del mito frente a la épica, la tragedia y, por extensión, frente a los otros géneros literarios que siguen en sucesión histórica.

Así pues, el mito se nutre de fuerzas ajenas a lo que podríamos llamar literatura e incluso poesía. Tiene un poder vasto que, no obstante, nutre y es nutrido en el poema. Campbell, una vez más, indica que «el sueño es el mito personalizado, [mientras que] el mito es el sueño despersonalizado; tanto el mito como el sueño son simbólicos del mismo modo general que la dinámica de la psique» (Campbell, 1972: 20). ¿No podría ser el poema una forma del sueño? Como un mito personalizado, como un sueño, el poema

ve un crecimiento de la imagen

que llega a ser cósmico, las imágenes son, de seguro, unidades de ensueño. Pero de tan numerosas son efímeras. Aparece una unidad más estable cuando un soñador sueña con materia, cuando en sus sueños llega «hasta el fondo de las cosas». Todo se hace a la vez grande y estable cuando la ensoñación une cosmos y sustancia (Bachelard, 2000b: 265).

¿Cuál sería esta materia asidera en poemas donde todo es tan leve y tan ilimitado? Por algo, hay un nivel de significación donde las alusiones coinciden siempre con lo real, donde las imágenes se valen de un correlato definido (material, espacial, temporal) para dar contenido a la estructura que terminará modificando todo. La calidad del mito es estructurante, su simbología trae la marca del arquetipo, símbolo vacío por excelencia y, por excelencia, contenido actuante en todo mito. Lo que importa, a fin de cuentas, es la fricción poética, el cumplimiento del designio misterioso que es el arte.

Podemos prescindir también de los innumerables poemas sin sinceridad en donde chatos rimadores se encarnizan en multiplicar los ecos más diversos y más confusos. Cuando nos apoyamos en hechos mitológicos, es porque reconocemos en ellos una acción permanente, una acción inconsciente sobre las almas de hoy (Bachelard, 2003: 32-33).

Básica para la comprensión de la idea que Gastón Bachelard tiene de la poesía, es la aceptación de que en el poema confluyen fuerzas que exceden al concepto analítico, que exigen cierta labor analógica en la misma crítica, la aceptación de que la poesía sólo es tal cuando logra despertar la imagen primordial, algo que los poetas pueden conseguir mediante la imagen literaria en conjunción con el ritmo. Como he querido comprobar, esto es más que relevante durante la lectura de *Poemas migratorios*, libro que, a pesar de su engañosa sencillez, abreva de fuentes cuyo mensaje es múltiple pero consistente, legible siempre como la invención de un mito, tendiendo a la universalización. Con Bachelard, podemos preguntarnos

si hay que estudiar los mitos a la medida del hombre o a la medida de las cosas. Dicho de otro modo, ¿el mito es el recuerdo de la acción en que estalla un héroe o, en cambio, es el recuerdo del cataclismo del mundo? Ahora bien, si consideramos no ya mitos sino fragmentos de mitos, es decir, imágenes materiales más o menos humanizadas, el debate queda en seguida más matizado y sentimos bien que hay que conciliar las doctrinas mitológicas extremas. Si la ensoñación se vincula con la realidad, la humaniza, la engrandece, la magnifica. Todas las propiedades de lo real, desde que son soñadas, se vuelven cualidades heroicas. Así, para la ensoñación del agua, el agua se vuelve la heroína de la dulzura y de la pureza. La materia soñada no permanece objetiva, puede decirse de veras que se evemeriza (Bachelard, 1942, 228-229).

He decidido transcribir el párrafo entero porque todas sus indagaciones son pertinentes para esta revisión. En primer lugar, nos ayuda a dilucidar ese movimiento mítico entre la acción humana y la de las cosas (de la naturaleza). En segundo lugar, nos hace pensar en la capacidad que tiene el mito de aparecer en forma parcial (no dejemos de ver al mito como una estructura), mezclada con lo que llamamos real y lo que esto produce. Por último, y lo que me parece más importante, menciona la evemerización de la materia, es decir la personificación del elemento, el hallazgo de cualidades humanas en la naturaleza y las herramientas construidas por el hombre.

He hablado tanto de la casa y, sin embargo, vale la pena hacer una aclaración más, puesto que su valor simbólico reposa justamente en una propiedad axial. «El hogar en la casa [...] es el centro de la rueda de la Tierra, el vientre de la madre universal, cuyo fuego es el fuego de la vida» (Campbell, 1958: 33). Así, la casa se convierte a veces en el centro del poema, el centro del cosmos. Esto implica no solo la importancia de la interioridad, sino también el reconocimiento de lo efímero en el ser. Su verdadero valor radica en su genealogía. Tanto el pasado como el presente son vistos y aceptados desde el punto de vista mítico. La importancia de la voz poética es el canto que desde esa casa (desde ese ser) se eleva en alabanza telúrica. Por eso dijo Eduardo Nicol que «el canto, más que el concepto, revela en el hombre su condición de ser en el cosmos» (Wong, 2006: 33-34). Quien recibe y suscita ese canto es Gaia, la madre universal, una de las caras de la Diosa, conocida por los poetas como Musa. Ya afirmó Bachelard que

la noción de musa, noción que debería ayudarnos a dar un ser a la inspiración y a creer que hay un sujeto trascendente para el verbo inspirar, no puede entrar naturalmente en el vocabulario fenomenológico (Bachelard, 2000a: 18).

Sin embargo, el descubrimiento de la Diosa es básico cuando revisamos los símbolos en el poema. Por algo uno de los más grandes poetas del siglo XX y un experto en la «gramática histórica del mito poético», Robert Graves, sostuvo durante toda su vida que

la función de la poesía es la invocación religiosa de la musa; su utilidad es la mezcla de exaltación y de horror que su presencia suscita. ¿Pero «en la actualidad»? La función y la utilidad siguen siendo las mismas; sólo la aplicación ha cambiado. Esta era en un tiempo una advertencia al hombre de que debía mantenerse en armonía con la familia de criaturas vivientes entre las cuales había nacido, mediante la obediencia a los deseos del ama de casa [durante el matriarcado]; ahora es un recordatorio de que no ha tenido en cuenta la advertencia, ha trastornado la casa con sus caprichosos experimentos en la

filosofía, la ciencia y la industria, y se ha arruinado a sí mismo y a su familia. La actual es una civilización en la que son deshonrados los principales emblemas de la poesía (Graves, 1998: 8).

Bajo su perspectiva notoriamente neorromántica y prerracional, Graves no sólo nos revela una cosmovisión emparentada con la modernidad, también manifiesta su certeza de que el sostén mítico se ha roto y de que la poesía tiene un papel muy importante para una restauración deseable del mundo. Desde el punto de vista del poeta inglés, la función poética sólo adquiere verdadera existencia cuando implica una invocación a la Diosa, arquetipo que descansa en la base de todo mito.

«Desde esta casa antigua tan ajena a esas otras» es el poema de Cardenal donde la presencia de la Musa se hace fehaciente:

sin saberlo hemos vivido atentos a ese rumor  
del que emergiste extranjera y pensativa,  
extendida junto a mí como una gran llanura blanca  
de regreso a mi origen meridional y tenso

(«Desde esta casa antigua tan ajena a esas otras»),

donde la vastedad es femenina y donde lo femenino es eterno, original. Tierra, noche, agua sirven para configurar algo que envuelve, destruye y alimenta. Reconocemos los gustos del poeta por su manera de desplegar el poema como un lienzo narrativo donde las imágenes climáticas se suceden, encontrándose con los muros de la casa, donde los antepasados vuelven a surgir. Atrás de todo, reposa ella:

soy en cambio,  
el que en cada pliegue del día o la noche ve tu rostro,  
las sombras reunidas o todos los inviernos  
en el centro de esa transparencia,  
humedecido corazón  
en el que nunca habitaré

(«Desde esta casa antigua tan ajena a esas otras»).

El versículo reclama cortes, la respiración se rompe. El poema se convierte en una búsqueda desesperada, como lo debe ser todo poema. Se transforma en una declaración de principios donde los elementos y la esencia se hacen uno en pos de ella, transparente ya entre el tiempo y el espacio:

Absolutos e idénticos después de reconocernos  
ante esa puerta que nadie más puede franquear  
donde te continúas en otros tantos silencios,

aquel que se devuelve de su sueño  
con la ternura que puede dejar en tus manos  
« este vaso con agua de la flor de *yatui* para el olvido».  
(«Desde esta casa antigua tan ajena a esas otras»)

La casa antigua es ajena a las otras porque tal casa es el mismo poeta. Es diferente a los otros porque, desde su ubicación, más alta o más baja según se quiera, tiene la capacidad de alzar su propia invocación, incluyendo imágenes de todo tipo, desde lo cósmico hasta la local flor de *yatui* (cuya referencia a la magia y a la tradición es notoria). El poema menos claro de *Poemas migratorios* es también su pieza clave. Ubicado prácticamente al final de la colección sirve para definir el carácter del texto leído hasta entonces, para afirmar ese carácter invernal y mítico vinculado con lo primigenio. Las imágenes terminan por configurarse en la voz de un sólo gran mito, que es el del poeta y la Musa. El resto de los poemas no están, desde luego, sometidos a este. Lo que aquí sucede es el nacimiento de la unidad buscada. El invierno, por fin, descubre su rostro. El poeta ha conseguido ubicarse en el mundo de *Poemas migratorios*. Al mismo tiempo, nada se sabe. La revelación poética no deja de ser destello momentáneo.

## CONCLUSIÓN

Al adentrarme en los vericuetos de la poética particular de *Poemas migratorios* desde un vértice interpretativo bien definido, sugerí algunas conclusiones y nuevas interrogantes que exigen ser tomadas en cuenta. Lo que más llama mi atención en el mundo poético de Rolando Cárdenas es esa postura que solía llamarse lárca y que, en él, yo he querido identificar más bien con una forma de la poesía metafísica. Dice el filósofo Ken Wilber que

con la muerte de la vanguardia y el triunfo de la ironía, el arte parece no tener ya nada sincero que decir. El narcisismo y el nihilismo pugnan por un territorio que ni siquiera está presente, lo *kitsch* y lo *camp* se disputan una representación que ya ha dejado de importar y lo único que subsiste es el ego del artista y del crítico, atrapados en una sala de espejos, embelesados por su propia imagen en un mundo que una vez admiraron (Wilber, 1998: 108).

La poesía, una disciplina privilegiada, en cierta forma, por su total lejanía de los aspectos comerciales que moldean el arte de nuestra época, ha sido, sin embargo, tocada por un fondo de desgana, ironía y desesperada exaltación del yo, por no mencionar a la taxidérmica intervención del crítico. La época en que *Poemas migratorios* salió a la luz ya estaba imbuida por estas características que podríamos llamar posmodernas. Debido a ello, sorprende a primera vista la ingenuidad con que se despliega ante nosotros una voz admirativa, ya olvidada de sí misma, preocupada más bien por el curso de las aguas, por las labores domésticas y la vida de pueblos desaparecidos, desembocando a veces en una especie de alabanza pagana y, muy a su manera, romántica. Se trata de una poesía que pasa de largo también ante la vanguardia. Su pretensión la lleva a hacerse hija de otros padres. Aunque, desde mi punto de vista, es afín al espíritu de los románticos ingleses y alemanes de principios del siglo XIX, no pretende tomar, como ellos, nada de una Grecia literaria (o cualquiera de sus sucedáneos neorrománticos), ni en tanto a forma ni en cuanto a fondo; lo que hace más bien es buscarse en la posibilidad de un pasado propio individual y grupal no escrito estructurado por la fuerza del mito. Aun así, no va tras una edad de oro: da cuenta de lo perdido pero asume lo intemporal subyaciendo en cada hora.

La «gramática migratoria» nos enseñó que la lengua de Rolando Cárdenas es su soporte máspreciado. Teñida de sencillez, no hace más que generar un entramado estable y duradero. El versículo, inflexible en muchos aspectos, resulta bastante útil para las características generales de lo que *Poemas migratorios* busca expresar. Continuidad y variación en el lenguaje se extienden a todos los niveles de la lengua y llegan incluso a la poética, donde las imágenes del tiempo y del espacio son llanas, estables y, al mismo tiempo, abruptas y enigmáticas. Quizá una de las observaciones más importantes de la tesis fue el reconocimiento de unidad, lo cual, entre otras cosas, me llevó a ver *Poemas migratorios* como un sólo poema.

Al arriesgar una poética para tal poema, me vi obligado a asumir un modo interpretativo entre otros muchos. Elegí el que, a mi parecer, se acomodaba más a las claves de la obra, rebosante de sentido mítico. Creo que los resultados ofrecen nuevos puntos de vista que deberían tomarse en cuenta, quizá en relación con otros poetas cercanos. Esto nos lleva a preguntarnos sobre las influencias de Cárdenas (entre las que se encuentran, sin lugar a dudas, el poeta chileno Efraín Barquero y algunos poetas europeos no mencionados), las cuales no han sido nunca trabajadas a conciencia. Acaso el mayor aporte de la tesis en ese aspecto es la comparación con el estilo de Joseph Conrad como reconocimiento de una similitud en cuanto a espíritu, intereses y expresión, lo que nos lleva, nuevamente, a referirnos a la búsqueda expresiva del poeta, perteneciente a una tradición universal que no ha terminado de catalogarse con exactitud.

El viaje de los niveles primarios de la lengua hasta el descubrimiento de ésta como parte de una revelación sagrada nos permitió adquirir un panorama global del poema en sí. La intención no ha sido más que la de proporcionar un mapa útil, aunque burdo siempre por referirse a un territorio lleno de relieves y boscajes innombrables. Al mencionar los ámbitos que lo componen, he mostrado conclusiones que quizá sirvan para la creación de mapas más exactos o, con suerte, para incitar a la aventura directa en el terreno.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Amado, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Gredos, Madrid
- BACHELARD, Gastón, *El agua y los sueños*, FCE, México, 2003
- \_\_\_\_\_, *Poética del espacio*, FCE, México, 2000a
- \_\_\_\_\_, *Poética de la ensoñación*, FCE, México, 2000b
- \_\_\_\_\_, *Poética del fuego*, FCE, México, 1982
- BARRIENTOS BRADASIC, Óscar, «Buscándole la quinta lectura a un poeta lírico. Rolando Cárdenas: un poema con aroma de cántaro», ponencia leída en Punta Arenas, 2001  
<<http://www.letras.s5.com/ob230706.htm>>
- BERISTÁIN, Helena, *Análisis e interpretación del poema lírico*, UNAM, México, 1997
- \_\_\_\_\_, *Diccionario de retórica y poética*, Porrúa, México 2003
- BIANCHI, Soledad, «Agrupaciones literarias de la década del sesenta», *Revista chilena de literatura*, núm. 33 (abril, 1989)
- BLANCO, José Joaquín, «Como un árbol ganado por el viento», *La palabra y el hombre*, núm. 140, (octubre-diciembre 2006)
- CANDIA, Alexis, «El paraíso perdido de Jorge Teillier», *Revista chilena de literatura*, núm. 70 (abril 2007)
- CALLOIS, Roger, *Poética de Saint-John Perse*, Sur, Buenos Aires 1964
- CAMPBELL, Joseph, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, FCE, México, 1972
- CÁRDENAS, Rolando, *Obra completa*, La gota pura, Punta Arenas, 2001
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Siruela, Barcelona, 2006
- CONRAD, Joseph, *El corazón de las tinieblas*, trad. Sergio Pitol, UNAM, México, 1987
- DÍAZ ETEROVIC, Ramón, «Alguien nos reconocerá a la vuelta de una esquina», en Rolando Cárdenas, *Rolando Cárdenas. Obra completa*, La gota pura, Punta Arenas 2001
- EDWARDS, Jorge, «Alberto Rubio, "entrándome el cielo hasta la puerta"», *Letras Libres*, México, año 4: núm. 39 (marzo, 2002)
- ESPAÑA, Aristóteles, «Rolando Cárdenas: La Patagonia como espacio poético», *Prensa Austral*, Chile, 5 nov. 2004

- \_\_\_\_\_, 2005. «Rolando Cárdenas viene volando», 13 nov. 2005, <<http://www.letras.s5.com/ae131105.htm>>
- FUENTES, Carlos, *Valiente nuevo mundo: Épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana*, FCE, México 1990
- GRAVES, Robert, *La diosa blanca. Gramática histórica del mito poético, Tomo I*, Alianza, Madrid, 1998
- HERNÁNDEZ, Biviana, «La configuración del «lar» en la poesía de Rolando Cárdenas», *Acta Literaria*, núm. 35, II semestre, 2007
- JUNG, Carl Gustav, *Recuerdos, sueños, pensamientos*, Seix Barral, Barcelona, 2002
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Estudios de Poética*, Taurus, Madrid 1986
- MATEOS, Juan, *Análisis semiótico de los textos. Introducción, teoría, práctica*, Cristiandad, Madrid, 1979
- MARRERO-FENTE, Raúl, «"La Ilíada descalza": la teoría épica trasatlántica de Carlos Fuentes», *Revista de Literatura Mexicana*, núm. 1, México, 2006
- MAYA SALGADO, Gabriel, «El versículo poético en Relación de los hechos de José Carlos Becerra», en ed. Samuel Gordón, *Poéticas mexicanas del siglo XX*. Vol. 1, Eón, México, 2004
- MORALES, Andrés, «Lectura actual de la poesía de la Generación del 50», en Andrés Morales, *De palabra y obra*, RIL, Santiago, 2003
- NAVARRO TOMÁS, Tomás, «En torno al verso libre», *Thesaurus*, Madrid, tomo XXV: núm. 1 (1970)
- NÓMEZ, Naín, «Rolando Cárdenas», en ed. Naín Nómez, *Antología crítica de la poesía chilena*, LOM, Santiago 2006
- PAZ, Octavio, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, Seix Barral, Barcelona 1998
- \_\_\_\_\_, *El arco y la lira*, Seix Barral, Barcelona 1998
- PRADO, Javier del, *Teoría y práctica de la función poética: poesía siglo XX*, Cátedra, Madrid 1993
- RASTIER, Francois, *Semántica interpretativa*, Siglo XXI Editores, México 2005
- RIVEROS, Juan Pablo, «Rolando Cárdenas Vera o la anatomía de un olvido», *Mapocho*, Santiago, núm. 41 (primer semestre, 1997)
- ROJAS, Waldo, «Rolando Cárdenas: poeta del paisaje austral y del ancestro remoto», *Trilce*, Valdivia, núm. 15 (febrero- agosto, 1969)

- SÁNCHEZ TORRE, Leopoldo, *La poesía en el espejo del poema*, Departamento de Filología Española, Oviedo 1993
- SEGOVIA, Tomás, *Cuatro ensayos sobre Gilberto Owen*, FCE, México 2001
- TEILLIER, Jorge, «Los poetas de los lares. Nueva visión de la realidad en la poesía chilena», *Boletín de la Universidad de Chile*, Santiago, núm. 56 (mayo, 1965)
- \_\_\_\_\_, «Sobre el mundo donde verdaderamente habito o la experiencia poética», *Trilce*, núm. 14, Valdivia, 1968-1969
- TRAVIS, Christopher, “El Quebrantahuesos y la influencia de Nicanor Parra sobre la poesía temprana de Enrique Lihn”, en Francisca Noguero Jiméneez, coord., *Enrique Lihn. Contra el canto de la goma de borrar: asedios a Enrique Lihn*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2005
- TRAVERSO, Ana, «Discusión del concepto de poesía lárca», *Documentos Lingüísticos y Literario*, núm. 24-25 (2001-2002)  
<[www.humanidades.uach.cl/documentos\\_linguisticos/document.php?id=147](http://www.humanidades.uach.cl/documentos_linguisticos/document.php?id=147)>
- VACCARO, Laura, *Los premios Nobel de literatura. Una lectura crítica*. Universidad de Sevilla, Sevilla 2007
- VALENTE, Ignacio, «Geografías, reminiscencias y tedios», *El mercurio*, Santiago, 16 may. 1975
- VEGA LETELIER, Carlos, «Rolando Cárdenas Vera», *Impactos*, 1 abr. 1995
- WILBER, Ken, *El ojo del espíritu*, Kairós, Barcelona 1998
- WONG, Oscar, *La pugna sagrada. Comunicación y poesía*, Ediciones Coyoacán, México 1997
- XIRAU, Ramón, *Mito y poesía*, UNAM, México 1973

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
1. Presentación	6
1.1 Datos biográficos	6
1.2. La generación del 50	8
1.3. Rolando Cárdenas, poeta lárlico	10
1.4. La opinión de la crítica	15
PRIMERA PARTE: LA LENGUA	19
1. Análisis fónico-fonológico	22
1.1 Metro y ritmo	22
1.2. Los sonidos	27
1.3. Correspondencias sonoras	27
1.4. Encabalgamiento	32
2. Análisis gramatical	36
2.1. Preposición	37
2.2. Artículo y pronombre	38
2.3. Adjetivo	39
2.4. Coordinación	41
2.5. Verbo	43
2.6. Adverbio	46
2.7. Oraciones subordinadas	50
3. Análisis semántico y retórico	53
4. Síntesis	62
SEGUNDA PARTE: LA POÉTICA	65
1. Espacio	68
2. Tiempo	74
3. Mito	79
CONCLUSIÓN	84
BIBLIOGRAFÍA	87
ÍNDICE	91