



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

ESCEPTICISMO EN LA LÍRICA IBEROAMERICANA

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA
NURIA ANGÉLICA SÁNCHEZ MATÍAS

ASESOR:
DR. JOSÉ ROBERTO CRUZ ARZABAL

CIUDAD UNIVERSITARIA

CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO 2019



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.

*y para no perderlo
inventamos
la guerra santa
del roce de la lengua con los dientes
una tormenta palatal*
Susana Thénon

Índice

Índice	3
Agradecimientos	5
Introducción	7
Filosofía y poesía	8
Escepticismos	11
Forma poética del escepticismo	15
I. Escepticismo romántico: cuerpo y crítica en Manuel María Flores	25
Breve estado de la cuestión	25
Modernidad y romanticismo	27
Análisis de <i>Pasionarias</i>	34
Conclusiones: el cuerpo y la crítica	50
II. Escepticismo institucional: poema y crítica en Susana Thénon	55
Estado de la cuestión	57
Análisis	66
Análisis de <i>Habitante de la nada</i>	67
Análisis de <i>Ova completa</i>	75
Conclusiones: la proyección y el rechazo críticos	83
III. Lírica escéptica: sujeto y devenir en João Guimarães Rosa	85
Estado de la cuestión	86
El escepticismo y la tensión entre géneros, lenguas y seres	92
Prosa y lírica	93
Prosa lírica y enunciación lírica: ¿narrador o sujeto lírico?	93
Modos y géneros	94
Lengua natural y lengua literaria	94
Análisis lingüístico	95
Sintaxis	96
Léxico	99
Pragmática	100
Efectos en la enunciación lírica	101
Devenir animal	102
Definición: la filiación y el aspecto imperfectivo	102
La filiación en la diégesis	104

La filiación en su conceptualización y enunciación	105
Conclusiones: conceptualización, filiación y lírica	107
IV. Lírica escéptica: investigación enunciativa en Amanda Berenguer	109
Estado de la cuestión	111
Escepticismo y conocimiento	117
Escepticismo, memoria y origen	123
Escepticismo y conocimiento popular	131
Conclusiones: investigación lírica, imaginación creadora y conciencia crítica	137
Conclusiones	139
Bibliografía	149
Anexo	155

Agradecimientos

*Cinco dedos, falanges, uñas.
La ingravidez de carne en aire.
La invitación.
El momento de la atención más pura.
Un acto infinito de definición.
Cristina Rivera Garza*

A quienes me han tendido la mano en cualquier camino. A la bendición constante que conforma mi familia. A mamá, por la vida. A papá, “*A gente não morre. Fica encantado*”, por el amor.

Agradezco a mi profesor Luis Alfonso Romero Gámez, quien me impartió clases los semestres 2017-1 y 2017-2, a quien debo el vínculo entre escepticismo y producción cultural en el Renacimiento, núcleo del que partió este trabajo; a Mariana Ozuna Castañeda, quien fue mi profesora desde el semestre 2016-1 hasta el semestre 2017-2, sin cuya lectura atenta de Manuel María Flores y su gentil comentario sobre mis ideas iniciales al respecto no se habría concretado el primer capítulo de esta tesis; a mi profesor, durante los semestres 2017-1 y 2017-2, Manuel Garrido Gallardo, a quien debo la reflexión profunda sobre la modernidad y el romanticismo; a Alejandra López Guevara, maestra y guía durante el semestre 2018-1, por acercarme a la obra de João Guimarães Rosa; y a los investigadores que leyeron la versión rústica de este texto: María Andrea Giovine Yáñez, Eva Castañeda Barrera y Rafael Mondragón Velázquez. Gracias a todos por la luz.

Gratitud sempiterna a mi tutor Roberto Cruz Arzabal, quien desde el semestre 2015-2 ha sido el mejor acompañante crítico, además de una noble inspiración profesional y humana. Gracias por el tiempo, el apoyo y la libertad que me otorgaste para realizar esta investigación.

Introducción

*Palavras não bastam, não dá pra entender
E esse medo que cresce e não para
Tiê*

*Che le parole nell'aria sono parole a metà
Ma queste sono già scritte e il tempo non passerà
Arisa*

Nos preguntamos sobre la poesía. ¿Ella también (se) pregunta? Nos preguntamos sobre sus motivaciones, sus métodos y sus formas para hacerlo, si de estas emerge alguna revelación o no y en qué se distinguiría de otro tipo de respuestas. Partiré de las siguientes consideraciones al respecto para problematizarlas en este trabajo y para proponer otra manera de abordarlas.

El poema genera conocimiento, sea este formulado mediante afirmaciones o líneas de reflexión o sea indicado en intersticios, dudas y vacíos. El carácter heurístico del poema puede ser universal o particular, sin que de ello dependa una valoración de la obra literaria, y puede o no incidir en su interpretación. Por consiguiente, el verbo poético pone en tensión el mundo que hemos moldeado y solidificado con las palabras. La filosofía adopta esta acción como una de sus tareas prioritarias, así que también vale preguntarse en qué difiere con la poesía. Usualmente se les distingue por el tipo de lenguaje o discurso que usan y por el énfasis con que resalten la función epistémica y la estética, dado que ambas colindan en ambos niveles. En esta introducción comentaré qué subyace en dichas aseveraciones y cómo son desafiadas por algunas obras líricas iberoamericanas.

Y también es posible preguntar mediante la poesía porque el escepticismo ha incitado la producción literaria, en varios géneros, instancias y momentos, ha depositado la semilla de la duda y ha hallado tierra fértil en el poema. En conjunción con el escepticismo, la lírica iberoamericana ha producido obras singulares en las cuales se cuestiona y se responde sobre el mundo. En este trabajo abordaré su forma

poética y señalaré cómo dialogan los diversos tipos de esta entre tradiciones y autores iberoamericanos aparentemente distanciados. La heterogeneidad de lengua, género y estrategias enunciativas permitirá advertir en qué grado poético se vinculan las múltiples estrategias. Además, prospectivamente el escepticismo marca una ruta teórica que exige determinado tipo de investigación formal, interpretativa y crítica o incluso abrir una perspectiva donde se integran otros ámbitos.

Las obras líricas que presentaré enuncian, median y problematizan desde la instancia literaria una tradición filosófica. Sin embargo, la consciencia de la separación disciplinar genera incomodidad teórica, por lo que comenzaré por problematizar la tensión de colindancia y de asepsia que la poesía ha atravesado.

FILOSOFÍA Y POESÍA

En *Formas de hablar sublimes. Poesía y filosofía*, Eduardo Nicol reflexiona sobre la filosofía y la poesía, dos actividades humanas basadas en el verbo, es decir, en la capacidad de la materia de excederse a ella misma y originar algo inmaterial mediante el lenguaje.¹ Considera la poesía superior a las ciencias porque representan al mundo, mientras que la poesía lo transforma (Nicol 34), y anterior a la filosofía porque esta, para llevar a cabo su labor, necesita dar cuenta de la razón de la poesía (Nicol 36) y porque el logos de la poesía requiere de la sonoridad y el ritmo para obtener racionalidad (Nicol 69),² mientras que el logos de la filosofía anhela la verdad independientemente de su expresión.

Nicol busca aquello que las hermana para evitar superponer una a la otra,³ así

¹ Actividad que nombra sublime porque emana de un misterio: “Ahí está el hecho: *de la materia emana el verbo*. Lo cual es extraordinario, [...] porque ese verbo, que da razón de todo, no sea capaz de dar razón de su propio nacimiento; de su existencia rodeada de materia por todos lados. Pero no sólo rodeada. La materia está inserta en el verbo mismo. Del cuerpo sale la voz. *Sin materia no hay verbo*. Éste es el milagro” (Nicol 45).

² Por racionalidad debe entenderse, en este momento, forma: “La mudanza de los tiempos nos obliga ahora a señalar que el logos, a su vez, no es mero pensamiento [...] Desde el origen, y para siempre, el logos es pronunciación, declaración, tonalidad, timbre, cadencia, ritmo” (Nicol 70).

³ Obsérvese que siempre se consideran complementarias: “La filosofía, dice Agamben, reconoce el objeto sin poder poseerlo. La poesía en cambio posee el objeto sin conocerlo a

que indica lo que tienen en común antes de pensar las diferencias (Nicol 96), contenido en tres criterios. El criterio estético, que no debe confundirse con el formal, indica que ambas actividades brindan placer⁴ al ser humano, tanto al ejecutarlas como al recibirlas. El criterio de la comunidad de lo real implica que ambas versan sobre el mundo, por lo que “lo diferencial es el tratamiento simbólico de esa realidad [...] Lo cual no obedece a una técnica de expresión diferente, sino a una diferente predisposición vital” (Nicol 98). El criterio de la gratuidad, de la gracia o del amor,⁵ señala que las dos carecen de finalidad pragmática, por lo cual se trata de la vocación de lo inútil, de lo desinteresado (Nicol 125).

Nicol dedica dos capítulos a la revisar la disputa entre filosofía y poesía en la Antigüedad griega, a fin de desestabilizar el presupuesto sobre el rechazo a la poesía a causa de la *paideia* moral y sustituirla por una *paideia* de la erótica lingüística.⁶ Aunque en la era moderna la jerarquía disciplinar se empezó a cuestionar cuando ocurrió el giro lingüístico de la filosofía, a partir de Heidegger, se trata todavía de un pensamiento proveniente de la filosofía. Audrey Wasser propone pensar en ambas disciplinas desde la historia de la literatura.

De acuerdo con ella, el conjunto de concepciones contemporáneas sobre la literatura, tanto las sincrónicas como las diacrónicas, heredó de la etapa del romanticismo la tensión entre poesía y filosofía: el pensamiento kantiano y el postkantiano habilitaron una capacidad filosófica en la literatura que hermanaba ambas disciplinas en la búsqueda de la (re)presentación del Absoluto: lo sensible con

fondo. Se trata de una tensión entre la palabra consciente frente a otra inconsciente” (Masiello 67).

⁴ Cabe mencionar, como María Andrea Giovine ha detectado, que esta reducción del criterio estético al placer no abarca el espectro de experiencias estéticas propiciadas por la obra artística. Nicol parece apostar a esa sola vertiente de forma retórica, para potenciar su argumento sobre la gracia.

⁵ Se acepta que estos sean conceptos desusados en filosofía, a causa de modas terminológicas; posteriormente se argumenta como criterio de *dadiva* psicológica (Nicol 124), vertiente afectual que sería interesante desarrollar.

⁶ La educación literaria “no es informarlos de las confusas y poco edificantes andanzas de los dioses. Es fomentar en ellos el amor por esas singulares formas de decir que emplean los poetas” (Nicol 129).

lo inteligible y lo particular con lo universal (Wasser 4). Desde la primigenia fusión en el mito entre poesía y filosofía, la coincidencia de abordar los mismos temas, por ejemplo, el ser, el conocimiento, la vida y la muerte, se ha confundido con ese hermanamiento vocacional, idea que impera en la producción y recepción literaria.

Sin embargo, la poesía es forma independientemente de la base filosófica, por lo que Wasser busca “trastocar los supuestos metafísicos del romanticismo, aquellos sobre lo que se considera unidad e integridad de los objetos y sobre cómo esa causalidad es determinada”.⁷ Una vez separada de la ontología, ya es posible preguntarse por cómo procesa y articula la poesía, desde su particularidad formal, acontecimientos y estados.

En esta tesis propondré que tal articulación ocurre simultáneamente a nivel de producción literaria, es decir, en el momento en que el poema aparece en el mundo y es dispuesto a su lectura, y a nivel textual en los poemas líricos porque la voz que enuncia gesta, mediante el proceso de individuación, la forma que se ofrece al mundo.

Parte de mi hipótesis, por consiguiente, atenderá al nivel de producción y el resto al nivel textual, facetas ambas que se revisarán de acuerdo con su posicionamiento escéptico. Seleccioné la forma poética del escepticismo porque, si bien comúnmente se considera una tendencia filosófica, este ha motivado la producción científica y cultural en general, como se mostrará enseguida. En tanto inquietud y duda metódica, puede hallarse en varios temas, motivos, historias e incluso aspectos de la vida cotidiana, por lo que además de productivo es guía interpretativa.

A continuación, expondré los dos grandes tipos de escepticismo, revisión que parte desde la filosofía porque esta disciplina se encarga de sistematizarlo, y después indicaré cómo se abordarán en las obras líricas seleccionadas, las cuales se han

⁷ “To disrupt the metaphysical assumptions of romanticism—namely, the assumptions of what counts as the unity and integrity of any object, and how causation as such is determined” (Wasser 6). Cada vez que una cita se acompañe de su original en inglés, portugués, francés o italiano, se trata de una traducción mía. En otro caso, la traducción se consigna en la bibliografía.

encargado de enunciarlo, mediarlo y problematizarlo.

ESCEPTICISMOS

No existe uno sino varios escepticismos.⁸ Además de la tradicional bifurcación entre escepticismo y duda metódica, en cada época se han sugerido distintas configuraciones, respuestas y refutaciones al respecto, lo cual determina si el escepticismo se considera una actitud, una paradoja o un reto. Se tomó consciencia del escepticismo a partir de la década de los ochenta del siglo pasado, fecha en que dejó de contemplarse como mero archivo de sofismas⁹ y empezó a operar en la epistemología analítica contemporánea.

Usualmente se le considera una tradición filosófica, si no una parte esencial de la disciplina, al menos tan antigua como sus inicios. En su *Teoría del conocimiento* (1989 [1932]), Johannes Hessen resume la concepción histórica del escepticismo y señala sus ventajas y defectos. Rastrea su origen en la antigüedad griega,¹⁰ que engendró la vertiente más radical, la que negaba por completo la posibilidad de postular cualquier conocimiento. Ciertos filósofos griegos protestaron contra el dogmatismo, que refutaba la injerencia del sujeto en las tareas epistémicas, y postularon que “todo conocimiento está influido por la índole del sujeto y de sus órganos de conocimiento, así como por circunstancias exteriores (medios, círculo cultural)” (Hessen 36). Por otra parte, la variante metódica, también conocida como académica, cuestiona los resultados para descartar lo falso y acceder, si no a la verdad, sí a lo más probable. Actualmente se distingue el escepticismo radical del mitigado; la primera opción niega la legitimidad epistémica de cualquier creencia o saber, mientras que la segunda admite que algunos son mejores que otros.

⁸ Según la etimología (Machuca y Reed 8), σκεπτικός significa *inquirir* (investigador) y σκέψις significa *inquiry* (preguntar, averiguar, investigar, inquirir).

⁹ Este balance pertenece a Machuca, quien principalmente lamenta el estado de abandono en que se encontraba el *arsenal argumentativo* escéptico (Machuca y Reed 3).

¹⁰ Se cree que en la filosofía prehelénica ya existían inclinaciones, temas y argumentaciones escépticas, pero se sistematizó respecto al conocimiento hasta la helénica (Machuca y Reed 4).

Hessen advierte la contradicción que encierra afirmar la imposibilidad de llegar al conocimiento, puesto que esa negación constituye un saber. Además, “El escepticismo hunde el taladrante agujón de la duda en el pecho del filósofo, de suerte que éste no se aquieta en las soluciones dadas a los problemas, sino que se afana y lucha continuamente por nuevas y más hondas soluciones” (Hessen 40), por lo que considero que su carácter dialéctico habilita la productividad de su forma poética, además de la de su sistematización filosófica.

El estudio del escepticismo se bifurca en las preguntas que plantea y en su propia problematización. Lo primero abarca la duda sobre por qué creemos lo que creemos y sobre cómo sabemos lo que se necesita para saber. Lo segundo implica que el escepticismo debe entenderse dentro del marco de asuntos o inquietudes más amplios. Históricamente se ha pretendido extraer de él opciones éticas de vida, certeza científica, tipos de fe o de religiones puras, entre otras. Los objetivos de estos ejes generales determinan y alteran el desarrollo de la tradición escéptica dentro de la filosofía. Es el caso de la relación entre escepticismo y modernidad. Richard H. Popkin en *The History of Scepticism* (2003 [1960]) ha investigado sobre este vínculo y particularmente ha rastreado cómo se determinaron mutuamente según el pensamiento griego (al retomarse en el siglo XVI), reformista, cartesiano, hobbesiano, spinoziano e ilustrado.

Este texto canónico atiende pormenorizadamente la gestación discursiva de las inquietudes escépticas; mi trabajo se suma a la reflexión pero desde los escritores líricos. Partir de Popkin metodológicamente implicaba el desarrollo de una hipótesis sobre la producción literaria dentro de la modernidad, probablemente una hipótesis unívoca porque en ella se conciliarían las contradicciones o se remediarían las diferencias formales de los poemas, relegando el mapeo de estrategias líricas. Popkin hace una historia de las ideas en el periodo de 1450 a 1710 para ponderar el impacto del escepticismo en la modernidad desde que las ideas griegas se rescataron y se

retomaron.¹¹ Yo no pretendo demostrar que en la lírica iberoamericana de un periodo posterior dicho efecto es reconocible, que se reflejó la postura escéptica helénica junto con sus actualizaciones de influjo reformista, capitalista o religioso, ni que los poetas analizados absorbieron directamente la tradición escéptica desde los pensadores resaltados por Popkin.

A Pirrón de Elis (36-270 AC) se le denomina el fundador del escepticismo.¹² Él pretendía llegar a la ataraxia “desconfiando de nuestras sensaciones y opiniones como guía para determinar la naturaleza de las cosas”.¹³ Lejos de frustrar la construcción del conocimiento, su escuela estableció modos para inducir la epojé o la suspensión del juicio,¹⁴ el estado aséptico de dudas y propicio para operaciones epistemológicas.

En la Edad Media se desarrollaron argumentos tales como la idea del engaño de Dios, pero con forma de tópico. Cuando Descartes retomó esta posibilidad, sus lectores tenían en mente el motivo y por ello, al no constituir una novedad, no propició escándalo. El escepticismo académico fue la corriente más difundida, lo cual determinó que la principal inquietud abordada fuese la naturaleza del conocimiento, como se advierte en el siguiente ejemplo: “mientras que Henry de Ghent argumentaba a favor de que somos incapaces de alcanzar el conocimiento sin iluminación divina, John Duns Scotus afirmaba que el uso natural de nuestras facultades cognitivas es

¹¹ Su propósito es mostrar qué actualización argumental tuvo el escepticismo antiguo: “the intellectual crisis brought on by the Reformation coincided in time with the rediscovery and revival of the arguments of the ancient Greek sceptics. From the mid-fifteenth century onward, with the discovery of manuscripts of Sextus’ writings, there is a revival of interest and concern with ancient scepticism and with the application of its views to the problems of the day” (Popkin XVIII-XIX).

¹² Popkin matiza esta consideración: “The stories about Pyrrho that are reported indicate that he was not a theoretician but rather a living example of the complete doubter, the man who would not commit himself to any judgment that went beyond what seemed to be the case” (Popkin XVIII).

¹³ “By mistrusting our sensations and opinions as a guide to determining the nature of things” (Machuca y Reed 5).

¹⁴ Debe distinguirse entre el estado escéptico de duda, caracterizado por *uneasiness or discomfort* (malestar e incomodidad) de la *undisturbedness* (tranquilidad) de la suspensión del juicio (Machuca y Reed 171).

suficiente para alcanzar dicho conocimiento”.¹⁵

Con el surgimiento de la actitud antihumanista durante el siglo XVI (Bouwsma 240), la naturaleza del individuo (europeo) constantemente se sometía a la problemática sociopolítica y económica derivada de las guerras de religión, el avance expansionista turco y el imperialismo colonizador. Los artistas del seiscientos y del setecientos adoptaron el escepticismo tanto como modo de vida como guía de trabajo, mientras que otros intelectuales optaron por el desarrollo del método: la ciencia. Entre los escépticos, algunos hallaban las respuestas en el epicureísmo o en el estoicismo; entre los nuevos científicos, buscaban revelar los mecanismos de la naturaleza. De esta forma, ambos bandos se concentraron en sugerir paliativos y asideros para sus contemporáneos, porque frente al desencanto del poder y saber libresco hubo que erigir un discurso que orientara el rumbo histórico y concreto de la civilización.

La lógica europea mudó desde el terreno lingüístico hacia el empírico (Bouwsma 246); sin embargo, ello no implicó que la lengua y la literatura fuesen relegadas, al contrario, se exigió de ellas un compromiso: el apegarse al programa de nación correspondiente. Los racionalistas no fueron los únicos enfrascados en una lucha cognitiva y empírica con el mundo agreste del Renacimiento tardío, cuya confianza impertérrita depositaron en las brechas abiertas por Descartes, Bacon y Hobbes en sus métodos: los artistas de aquel siglo muestran que las letras y las ciencias son dos medios no negociables con los que se puede llegar a la comprensión y a la resolución del escepticismo.

Mientras los nuevos científicos y filósofos racionalistas buscaban el camino a la salvación leyendo el *libro de la naturaleza*,¹⁶ los humanistas se concentraron en el

¹⁵ “While Henry [of Ghent] put forward arguments to the effect that we are unable to attain certain knowledge without divine illumination, [John Duns] Scotus claimed that the natural use of our cognitive faculties is sufficient to attain such knowledge” (Machuca y Reed 166).

¹⁶ Por *naturaleza* entendían: “un reino objetivo supuestamente independiente tanto del lenguaje como de la mente humana” (Bouwsma 246) y con *libro de la naturaleza* se referían a un conjunto de verdades complementario al conjunto de verdades contenido en las Escrituras, instrumento de investigación más lingüístico y filológico que empírico (Bouwsma 247).

de la suya; el empirismo no se reduce a la praxis experimental de laboratorio y prácticas de campo; también incluye la observación y reflexión sobre los fenómenos acontecidos por cualquier sujeto, como ilustra la aparición de los ensayos de Montaigne en el panorama filosófico y epistémico. Las afirmaciones de las voces poéticas sobre el amor, la memoria y la muerte se introducen en el cauce empírico hegemónico de las ciencias naturales, pero con otro matiz, debido a su base literaria.¹⁷

El escepticismo respecto a la actitud y la actividad racionalista se revisará en el primer capítulo, para indicar cómo el romanticismo se rebeló y en qué grado se halla implícita la duda metódica, la incertidumbre y la desconfianza. Por otra parte, nótese que no solo ha intervenido negativamente contra determinados sistemas de pensamiento, pues también ha contribuido al desarrollo de nuevas percepciones, variante que se profundizará en el capítulo cuarto.

Finalmente, el escepticismo contemporáneo se debe a la creación de la teoría fundacionalista, en que un conjunto de creencias básicas se acepta como punto de partida, sin necesidad de cuestionarlas ni probarlas primero, o de la falibilista, que cancela la meta de conocimiento completamente acertado y se conforma con conocimiento no probado. En ambos casos se rescata el valor de las pruebas, en este caso pruebas físicas y sensoriales del mundo exterior, en vez de desestimarlas con argumentación lógica o racional.

FORMA POÉTICA DEL ESCEPTICISMO

Existe disenso sobre la conjunción entre literatura y filosofía, complejizado, por ejemplo, en la pregunta “¿qué es la literatura?”, pues subyace una distinción entre tipos de lenguaje o de discurso y entre funciones epistémicas o estéticas; también se infiere que los objetos literarios tienen una dimensión ontológica, mostrada en cada obra individual, que otorgaría coherencia y cohesión a la esencia de la literatura (Wasser 11-13). Wasser considera que la fusión disciplinar se sedimentó en el

¹⁷ Reed ejemplifica en el apartado “Modern Skepticism” por primera vez el punto de vista escéptico en la literatura, para lo cual menciona las obras de Shakespeare y la ficción de Cervantes.

romanticismo, cuando la poesía se encumbró como el arte más fino para subyugarlo y encerrarlo en una sola tarea, la filosófica especulativa.

Según ella, desde entonces no se permite a la literatura establecer una relación diferente con el ser, con la subjetividad, con la verdad, etcétera, ni se permite contestar en términos distintos a los filosóficos. La teoría romántica de la literatura se centra en el carácter reflexivo de las obras, es decir, a qué grado muestra parte del mundo. Esto reduce la obra a la causalidad romántica de su producción: la literatura tiene el poder de resanar la fractura entre lo sensible y lo inteligible, lo particular y lo universal y de (re)presentar el Absoluto,¹⁸ poder que Wasser considera inadecuado porque “relega el trabajo [literario] al estatus de *mera* reflexión”.¹⁹

Tras aceptar que la poesía “ni debe ni puede ni necesita penetrar en la filosofía, no es misión de la poesía comprender, son otra cosa...” (Nicol 94), parece difícil justificar la injerencia de un motivo filosófico en la producción literaria. Lejos de considerarla una reducción ontológica y creativa, en esta tesis la unión de poesía y filosofía se indicará como la posibilidad de enunciar inquietudes en un medio textual cuyas herramientas permiten un despliegue no disciplinar. La pregunta por la memoria, el conocimiento, las sensaciones y los afectos se enuncia desde el poema mediante la instancia lírica, pero depende de la disposición lectora y crítica (literaria) encontrar los ejes y articuladores que permiten la presencia de tales inquietudes.

Considero que el escepticismo configura un caso particular de inquietudes porque en tanto *enlightening heuristic device* (Machuca y Reed 169) o dispositivo heurístico esclarecedor, se empata con el dispositivo que es la forma poética, cohesionados en un mismo dispositivo cultural que juntos forman. Sin embargo,

¹⁸ “To invest the literary with the power to overcome the fundamental division of the sensible and the intelligible, the particular and the universal, that emerged from Kant’s philosophy, and hence to elevate literature to the status of an effective presentation of the absolute” (Wasser 4).

¹⁹ “For the very logic that would make the work a privileged point of reflection on the absolute—that is, on truth or Being or the unfolding of history as such—simultaneously condemns the work to the status of *mere* reflection” (Wasser 4).

intentar deducir de esto la especificidad de la poesía y de la lírica o caracterización que las defina sería infructuoso. Lo que mostraré es que la forma poética del escepticismo resulta productiva y posteriormente útil para la interpretación.

La originaria actitud de incredulidad se desarrolló y derivó en una actitud de perplejidad y duda respecto a posturas conflictivas y equipolentes (Machuca y Reed 169), disposición que se presenta en las obras líricas que analizaré. Una vez concluido el repaso histórico del desarrollo del escepticismo y llegados a esta distinción, se facilita el reconocimiento de sus mecanismos y problemas en las obras literarias. En este caso, detectaré el lugar que ocupa en la producción lírica iberoamericana.

Por ello, para empezar conviene plantear las caracterizaciones preliminares sobre la poesía y sobre la lírica de las cuales parto. La obra poética tiene una “capacidad inmanente de producir verdades, desde el interior de los límites y que son siempre los del lenguaje”,²⁰ y más que conducir al escepticismo (de la ataraxia y la actitud de incredulidad) o al nihilismo, se guía por un principio de afirmación (Balso 15).

Reitero la importante distinción disciplinar frente a la filosofía, que Balso apoya al igual que Wasser, porque “privado de un soporte especulativo externo, el poema internalizó su propia vocación de pensar. Inventó nuevas operaciones desde el lenguaje en las cuales las relaciones entre el pensamiento (poesía como pensamiento) y el pensamiento de dicho pensamiento (poesía como pensamiento sobre la poesía) están en juego”.²¹ Sin dicha independencia, no podría enunciarse desde la lírica, sino únicamente impostar en el poema un discurso ajeno.

Para continuar, por lírica entiendo la obra poética que comunica universalidad y objetividad mediante la subjetividad proveniente del proceso de individuación:

No se trata de que lo que expresa el poema lírico tenga que ser inmediatamente

²⁰ “The immanent capacity to produce truths, from the interior of a limit and a constraint that are always those of language” (Balso 15).

²¹ “Deprived of an external speculative support, the poem has internalized its own vocation of thinking. It invented new operations within language where the relations between thought (poetry as thought) and the thought of this thought (poetry as thought about poetry) are directly at stake” (Balso 97).

lo vivido por todos. Su universalidad no es ninguna *volonté de tous*, una universalidad de la mera comunicación de lo que justamente los demás no pueden comunicar. Si no que la inmersión en lo individual eleva al poema lírico a lo universal poniendo de manifiesto algo no adulterado, no aprehendido, aún no subsumido, y por tanto anticipando espiritualmente algo de una situación en la que nada falsamente universal, es decir, profundísimamente particular, sigue encadenado a lo otro, a lo humano. De la individuación sin reservas es de donde la obra lírica espera lo universal (Adorno 50).

Esta transmutación evita que se considere al poema lírico como la mera expresión de sentimientos y vivencias pero también que se le reduzca a una manifestación con función social. Adorno logra demostrar que la poesía se inserta en la esfera social no mediante la ideología o porque sus obras y los escritores se opongan a determinados eventos, sino mediante la enunciación lírica del “*todo* de una sociedad, en cuanto una unidad en sí llena de contradicciones, [que] aparece en la obra de arte” (Adorno 50-51). Dicho *todo* tiene una importancia medular al analizar el poema, porque hay que fijarse “en qué la obra de arte se somete a su voluntad y en qué la trasciende” (Adorno 51).

Por otra parte, se necesita matizar que “el concepto de poesía lírica no se agota en la expresión de la subjetividad a la que el lenguaje presta objetividad. El sujeto lírico no meramente encarna” (Adorno 57), dado que entonces la transmutación hacia la objetividad no ocurriría; se necesita una fuerza colectiva, una corriente subterránea en la cual se enraíce la obra lírica. En esta tesis postularé que dicha corriente es el escepticismo.

Para terminar, explicaré mi elección de corpus y mostraré un resumen de lo que se expondrá en cada capítulo. Para acotar el extenso ámbito de la lírica iberoamericana, tan poco particularizado en el título de este trabajo, sistematicé la definición de lírica: el corpus abarca obras publicadas en el continente americano entre los siglos XIX y XX, cuya textualidad se compone por enunciación lírica, pese a que su género no lo reconozca como tal (en el caso del tercer capítulo).

Decidí excluir las obras que Balso caracteriza, de acuerdo con parámetros forma-contenido, como “poesía del pensamiento”. Ella opina, siguiendo a Kleist, que

los poetas están conscientes de lo nuclear del sentido, lo que los conduce a una *reducción ornamental* que facilite la manifestación y la aprehensión del pensamiento. La cantidad o calidad “ornamental” no fue un criterio para mi elección, pero sí lo fue el grado de explicitud sobre la motivación escéptica. Aquellos poemas en los que el escepticismo es claramente el tema se convierten en su propio absoluto endogámico al mostrar consistentemente coherencia consigo mismos, por lo que no me permiten postular cómo es productivo este tipo de forma poética. Más que al contenido, el corpus obedece a la articulación de certezas o de incertidumbres en los poemas y en algunos casos a la continuidad del proyecto escritural en varios poemarios.

Queda claro que no buscaba una reflexión sobre el escepticismo sino indagar sobre cómo adopta una forma (literaria), pero entonces, ¿qué guio mi selección? Pretendía analizar textos que me ayudaran a desarrollar una especulación sobre la enunciación lírica y rastrear la mayor cantidad de estrategias de la lírica vinculadas con la duda y la certeza.²² Inicialmente leí obras de determinados temas (la esquizofrenia y la infancia, por ejemplo) porque esperaba encontrar fases, instancias y problemas escépticos; sin embargo, no me permitían abordar la dialéctica escepticismo/certeza, y no estaban articuladas (ni la enunciación lírica, ni la obra, ni el proyecto escritural) por el escepticismo.²³

Amplié el espectro para considerar obras que difirieran en tiempo y en espacio. Dado que mis hipótesis comenzaban a configurarse, advertí que no pretendía proponer una genealogía de la forma poética del escepticismo ni una teoría regionalista, por lo que aunque había aumentado el panorama literario también reduje las posibilidades: necesitaba textos singulares que se pudieran relacionar entre sí más allá de los usuales lazos historicistas, por ejemplo.

²² Desde el inicio del trabajo me propuse incorporar al menos dos autoras, debido a cuestiones personalmente políticas. Esta exigencia fue la única que se mantuvo a lo largo de la investigación. Debo a mi tutor haber conocido la obra de Thénon y le agradezco su intuición.

²³ Este primer intento no constituye un fracaso metodológico, puesto que considero útil advertir ejes temáticos. Futuras argumentaciones pueden desprenderse de este método, las cuales serán mencionadas en las conclusiones.

Tras los análisis, renuncié a postular que el escepticismo fuese una modalidad de la lírica iberoamericana: no había semejanzas formales sistemáticas.²⁴ Cada obra aporta diferencias productivas para el mapeo de estrategias de la lírica relacionadas con inquietudes escépticas y resoluciones de certidumbre varia. De esto se desprende que haya una disparidad de los elementos analizados y de herramientas metodológicas; prioricé poner atención en los elementos presentes en los textos a proponer un hermanamiento forzado que no daría cuenta de la multiplicidad de estrategias líricas.

Con base en la metodología adoptada, puedo proponer una manera de leer poesía. Invito a una selección miscelánea para aumentar nuestro conocimiento sobre las formas poéticas. Esto vale para cualquier tema filosófico o cualquier tema “ajeno” a lo estrictamente literario, para cualquier dialéctica postulable relacionada o no con su capacidad de potenciar la producción cultural y para cualquier enunciación además de la lírica.

En el primer capítulo, analizaré una selección de *Pasionarias* (1874), poemario escrito por el mexicano Manuel María Flores (1840-1885). A nivel de producción literaria, el romanticismo se muestra escéptico frente al proyecto de la modernidad e inconforme por los valores que promueve y los que relega. Mediante la lírica amorosa de Flores, se detecta la degradación no como resultado de la condición propia de la naturaleza humana y del mundo, sino de tensiones socioculturales debidas al racionalismo y al positivismo. Dicha reflexión no cierra el estudio sobre el fenómeno: se exhorta a la solución epicureista del problema escéptico en torno a la muerte, el olvido, el desamor y la sociedad.

En el segundo, abordaré *Habitante de la nada* (1959) y *Ova completa* (1987) de la argentina Susana Thénon (1935-1991). Partiré de la subjetividad crítica de la

²⁴ He pensado que la forma poética del escepticismo es varia, como las conchas del cangrejo, sin que eso altere radicalmente al ermitaño, siguiendo la idea de Chantal Maillard: “El poema utiliza las palabras como el cangrejo las conchas; como él, se retuerce para adaptarse a las volutas de su hábitat. Lo que vemos del poema es lo que vemos del ermitaño: su concha, una envoltura prestada, con la que muchos le confunden. Muchos incluso lo recogerán porque les llama la atención su hermosa apariencia, sin sospechar siquiera que alberga un ermitaño” (Maillard 19).

voz lírica, para exponer que bajo su enunciación subyace confianza en el mundo, aunque se exponga paradójicamente inconforme. Dicha crítica constituye la operación subjetivante (de acuerdo con el principio de individuación comentado por T. Adorno).²⁵ La queja y la tristeza encadenan argumentaciones donde el cuidado e interés por el mundo permiten que el escepticismo sobrepase la negatividad corrosiva.²⁶

En el tercero, comentaré *Meu Tio o Iauaretê* (1968), novela corta del brasileño João Guimarães Rosa (1908-1967). El escepticismo se presenta en dos momentos, uno de producción literaria y otro diegético. Mientras que el narrador confiesa paulatinamente al otro personaje los motivos que lo impulsaron a dudar de la humanidad, el lenguaje que utiliza y que configura toda la obra crea una enunciación individualizada, es decir, lírica, que da cuenta del devenir-animal. Esta experiencia individualizadora de filiación está codificada en la conceptualización y la formalización lingüística del protagonista narrador.

En el cuarto, revisaré *Identidad de ciertas frutas* (1983), de la uruguaya Amanda Berenguer (1921-2010). La voz lírica traza tres rumbos de investigación escéptica: sobre las condiciones de creación y/o de descubrimiento del saber, sobre el proceso sensitivo de la memoria y sobre la cualidad tácita o popular de determinadas creencias. A nivel de producción literaria, se problematiza la tensión entre ciencia y poesía porque el valor heurístico de las frutas sobrepasa la percepción sensorial. Lejos de retomar la metafísica, Berenguer muestra que la experiencia, la sociedad y las instituciones condicionan la interacción.

Finalmente, indicaré un último problema a revisar. La resolución del escepticismo puede en ocasiones conducir a una normalización, relativamente

²⁵ En el caso actual, basta mencionar el principio de individuación, como lo utiliza Adorno, porque la enunciación lírica obtiene de este proceso la universalidad y la autonomía.

²⁶ Negatividad que se suscitaría si no se postula la dialéctica duda metódica – certeza, dado que la otra posibilidad de producción cultural vinculada al escepticismo es el nihilismo. Con este no hay un giro dialéctico claro, porque precisamente el nihilista abandona toda certeza; tal falta no implica una valoración, pero no serán mostrados ejemplos de esta vertiente lírica.

burguesa, de las dudas, los peligros, las incertidumbres y la precariedad.

He postulado que la dialéctica escepticismo/certeza tiene un efecto en la literatura y este es la producción de obras. Sin embargo, esta producción no es homogénea en el sentido institucional del término: algunas se resisten a una catalogación que fosilice el tránsito dialéctico. Como mostraré en los análisis, el sujeto lírico atraviesa primero por una fase de advertir el entorno y de dudar de lo establecido. La incipiente rebelión poética no le conviene al *status quo*, así que además de censurarlo o erradicarlo puede cooptarlo.²⁷

Mostraré qué evita que la forma poética del escepticismo sea reductible a esta invisibilización o cooptación, dado que en algunos casos se logra mediante la enunciación crítica y en otros más complejos se promueve la gestación de la *diferencia*. Este elemento reinserta, o inserta, a la literatura en el debate sobre lo personal y lo político, incluso si el poema no se dirigía prioritariamente a un tema neoliberal o colonialista, por ejemplo. El eje institucional de las consideraciones sensoriales, en el capítulo sobre Berenguer, se pone en cuestión para revelar la instancia filosófica y científica que subyace en la interacción cotidiana y que ha desatado la voz lírica y su escepticismo.

Suele indicarse que la *diferencia* es “un modismo [*buzzword*] frecuentemente asociado con la filosofía postestructuralista, el cual critica las diferencias limitantes y binarias engendradas por el estructuralismo; también se le asocia con la identidad política según los discursos de los marginados y los oprimidos”.²⁸ En esta tesis se usará la primera postura. Aquella vinculada con Gilles Deleuze²⁹ será útil para

²⁷ En mi opinión tanto la poesía del pensamiento como la explícitamente escéptica corren este riesgo.

²⁸ “A buzzword often associated with ‘post-structuralist’ philosophy, which critiques the limiting, binary differences engendered by structuralism; it is also associated with identity politics in terms of the discourses of the marginalized and oppressed” (Young 91).

²⁹ Cliff Stagoll indica que “Deleuze is often labelled as a ‘philosopher of difference’, an assessment that highlights the critical place of ‘difference’ in his work. He is concerned to overturn the primacy accorded identity and representation in western rationality by theorizing difference as it is experienced” (Stagoll 74).

entender la parodia en Thénon: “relación que no puede pensarse en términos de una imagen predeterminada, o mediada por un principio superior, y que paradójicamente se piensa, aunque no se define, solo según sus efectos (semejanza, identidad, analogía y oposición); lo cual indica a la repetición, más que a la contradicción, como su límite externo”,³⁰ dado que *Ova completa* sigue esta relación con los discursos que contiene.

³⁰ “A relation that cannot be thought in terms of a predetermined image, or mediated by a higher principle, and is paradoxically thinkable, albeit not defined, only by virtue of its effects (resemblance, identity, analogy and opposition); that which implicates repetition, rather than contradiction, as its outer limit.” (Young 91).

I. Escepticismo romántico: cuerpo y crítica en Manuel María Flores³¹

*Na mutação
No meu desenho e cores
Escorre tinta das flores
De um coração devastado
Céu*

En este capítulo mostraré la productividad cultural del escepticismo, específicamente su capacidad de desplegar obras textuales en los intersticios problemáticos de una corriente general. Para ello, primero revisaré qué se promovía dentro de la corriente de la modernidad y del positivismo y en qué se distanció el romanticismo. Después, para analizar su forma poética, propondré que el dispositivo heurístico del escepticismo se combina con el dispositivo cultural del poema, en este caso, el poema lírico amoroso. Finalmente explicaré por qué se elige ese género, de qué manera se puede rastrear el escepticismo y cómo se prepara el despliegue crítico.

Comentaré una obra mexicana para descubrir qué estrategia lírica se presentó en la etapa romántica de la lírica iberoamericana, cómo es la forma poética de su escepticismo y cuál es la resolución dialéctica (de haber una certeza propuesta). En su dimensión filosófica, la obra en cuestión sugiere un viraje: se reivindica la experiencia de los sujetos, codificado formalmente en poemas erótico amorosos compuestos según reglas ortodoxas de métrica, ritmo y rima; por lo anterior, exige una metodología o perspectiva crítica multidisciplinar y habilita una lectura con nexos hacia la tradición y teoría europea.

BREVE ESTADO DE LA CUESTIÓN

Manuel María Flores, escritor poblano nacido en 1840 y fallecido en 1885, basó su obra lírica, epistolar y narrativa en la exaltación del amor que justifica la existencia humana. Su antología *Pasionarias* se compone de cuatro partes: la primera reúne 27

³¹ Todos los poemas comentados en este capítulo se encuentran en el Anexo, páginas 175-182.

poemas, la segunda 36, la tercera 49, y la última 9. El libro se inicia con la presentación de piezas amorosas, en forma de soneto, diálogo, canción, entre otras. En el apartado posterior, titulado significativamente “Traducciones, imitaciones y composiciones varias”, confluyen tanto la filosofía y el misticismo peninsular como el canon anglosajón y francés; hay escritura en alta correspondencia transtextual con Lord Byron, Victor Hugo, Musset, Schiller, Horacio, Dante, Goethe, Shakespeare, Quinet, Heine, Lamartine, Flaubert, Lessing, Campoamor, Vitorelli, y Hartman, así como de los cantos eslavos y los bohemios. Un par de elegías, otros sonetos de tono más sombrío y “Orgía” cierran *Pasionarias*, en un giro de madurez poética respecto a la primera parte.³²

En algunos versos Flores insertó críticas morales y epistemológicas a la sociedad de su tiempo; en dichos pasajes, se revela un profundo conocimiento del autor sobre temas filosóficos, como el escepticismo, que se resuelven poéticamente mediante la figura del amor, o incluso en la exploración materialista, plástica y empírica del cuerpo y su entorno.

En “La crítica de las obras de Manuel M. Flores” (Weeks 47-69) se compendian cronológicamente las reseñas y prólogos de las obras poéticas y prosísticas de Flores. Estudiosos mexicanos y españoles postulan que su faceta lírica pertenece a “lo erótico”,³³ dado que es *muy sensual*; empero, se le calificó de antiestética, afeminada, cursi, monótona y empalagosa, por lo cual se inclinaron a recomendar solo aquellos poemas con descripción del paisaje americano. En general, la producción literaria romántica de México se tildó de meramente ornamental y se relegó su lectura.

La presencia de elementos textuales enraizados en la estética romántica ha evitado una reflexión más profunda sobre sus implicaciones en la obra de Flores. A continuación, para ahondar en su producción lírica, definiré el romanticismo como la

³² Dicha madurez no corresponde con la cronología de composición. “Orgía”, por ejemplo, se escribió en 1860 (Quijano 23).

³³ También nombrado “erotismo epidérmico” (Weeks 12).

revuelta inicialmente filosófica contra el esquematismo del neoclásico francés, la Ilustración, el proyecto moderno y el positivista americano. La reivindicación estética, imaginativa, sensorial y afectiva que propugnaba se mostró con mayor fuerza en la actividad literaria, en la codificación textual romántica de la lírica mexicana mediante la cual se postulaba la importancia del amor como certeza.

MODERNIDAD Y ROMANTICISMO

A partir de la Ilustración, con el progreso como meta y con la igualdad, la libertad y el bien social como objetivos, la razón, o razón fría, fue el motor *sine qua non* las culturas impulsarían su desarrollo moderno al ocasionar el derrumbamiento de formas consideradas obsoletas. En el siglo XVIII, el racionalismo llegó al apogeo por los éxitos científicos y la subsecuente demolición del orden antiguo; mientras tanto, el sentimiento humano quedó bloqueado y tuvo que hallar otros métodos para presentarse: el vacío dejado por la religión, forma considerada decadente, se complementó con satisfacciones morales y espirituales de otro tipo, como los deseos pasionales, las sectas, la magia y sus experimentos, pertenecientes al mundo subterráneo que la razón negaba.

De esta manera, la realización del proyecto de la modernidad derivó en lo contrario que buscaba conseguir: si se pretendía liberar al humano de su dependencia de la mítica y la naturaleza a través de la razón, la ciencia y la técnica, para que se convirtiera dueño de sí mismo y del resto de la creación, mediante la acumulación de saber y el consecuente poder en que éste se traduce, en realidad quedó atado a las estructuras jerárquicas de dominación y violencia subyacentes al control racionalista.

Esto se debe al surgimiento y la consolidación del capitalismo. Para Michel Löwy y Robert Sayre, la oposición entre el romanticismo y la filosofía de la Ilustración (*Aufklärung*) no basta;³⁴ lo redefinen con base en el influjo marxista de

³⁴ Además de que considerado así se corre el riesgo de historizarlo como una simple “secuencia abstracta de los estilos literarios (clasicismo-romanticismo) o de las ideas filosóficas (racionalismo-irracionalismo)” (Löwy y Sayre 17)

Lukács, considerándolo una oposición al mundo burgués moderno en los focos europeos (Löwy y Sayre 16-17). Esta crítica no se reduce a un conservadurismo o movimiento reaccionario, aunque existe una faceta amplia que labora sobre la nostalgia del pasado (19), y tampoco es propia de una sola disciplina: al considerarla una visión del mundo (*Weltanschauung*) se advierte como una estructura mental colectiva que consigue “expresarse en terrenos culturales muy diversos: no sólo en la literatura y las demás artes, sino también en la filosofía y la teología, el pensamiento político, económico y jurídico, la sociología de la historia, etc.” (23).

El romanticismo opone sus valores con los de “la civilización moderna engendradora por la revolución industrial y la generalización de la economía de mercado” (29), es decir, combate al capitalismo, explícitamente consciente o no. El capitalismo como

sistema socioeconómico se caracteriza por diversos aspectos: la industrialización, el desarrollo rápido y conjugado de la ciencia y de la tecnología (rasgo que define la modernidad, según el *Petit Robert*), la hegemonía del mercado, la propiedad privada de los medios de producción, la reproducción extendida del capital, el trabajo ‘libre’, una división del trabajo intensificada (29).

Por un lado, el romanticismo critica “la reificación o cosificación, los vínculos de producción (valor de cambio), medios de producción (“medios tecnológicos que descansan en bases científicas”) [...] y finalmente el Estado y el *aparato político moderno* que gerencia (y es gerenciado) por el sistema social” (30-31). Por otro, “esta crítica está ligada a la experiencia de una pérdida, en lo real moderno algo precioso se ha perdido, a la vez en el nivel del individuo y de la humanidad. La visión romántica se caracteriza por la convicción dolorosa y melancólica de que al presente le faltan ciertos valores humanos esenciales que fueron alienados” (32).

La nostalgia por lo perdido impulsa un principio activo que toma “diversas formas: inquietud, estado de devenir perpetuo, interrogación, búsqueda, lucha” (33-34) y muestra los valores que pretende reivindicar. Estos se articulan en torno a dos conceptos: primero “la subjetividad del individuo, el desarrollo de la riqueza del yo,

en toda la profundidad y complejidad de su afectividad, pero también en toda la libertad de su imaginario” (36); y segundo, “la unidad o la totalidad. Unidad del yo con dos totalidades englobadoras: por una parte con el universo entero, o Naturaleza, y por otra parte con el universo humano, con la colectividad humana” (36).

Movimiento originado desde la misma modernidad, el romanticismo es crítica de esta y se contrapone a la racionalidad exacerbada que inauguró la época moderna; empero, teóricamente no se ubican en extremos opuestos porque persiguen ideales benéficos al hombre, aunque difieren en los modos de acceso a este estado. Las primeras protestas contra el imperio racional pretendieron añadirle sensibilidad y desbaratar las relaciones jerárquicas entre sí. Las siguientes, más radicales, criticaron el aniquilamiento de la imaginación a favor de la argumentación lógica, causante de degeneración mas no de progreso.

Uno de los últimos reductos para estar a salvo es la literatura. Por ejemplo, Schiller se enfrasca en crear una teoría estética, donde el romanticismo pueda incidir de nuevo en el mundo mediante la literatura y la filosofía hermanadas. La dimensión estética constituye el lugar donde el hombre es, donde cumple con su naturaleza de *homo ludens*. Este terreno de juego expone todas las habilidades del hombre, combatiendo así la división del trabajo en que se le ha recortado, vuelve a ser una totalidad en sí mismo, lo cual le genera goce por lo bello de su plenitud.

El hábito de la lectura y de la escritura creció exponencialmente a partir del romanticismo porque constituye una revolución personal que reivindica la vitalidad, la fuerza y de lo cotidiano. Posteriormente la dicotomía se abandonó y se empezó a buscar un paradigma de unificación entre lógica y arte, creación y trabajo, vida y ficción, ciencia y filosofía, y también entre creencias y escepticismo porque incluso lo incomprendible (como las excepciones o los vacíos) da claves para entender al mundo.

Por otra parte, el filósofo alemán Hamann combatió el fundamento matemático racional de la divinidad al agregarle un matiz de poeta; también se negó a ver al hombre como un ser finito y capaz de conocer todo sobre el universo. Tanto la

naturaleza como la historia representaban para él vías de comunicación con lo divino, lo cual restituye valor a los mitos. La literatura, por lo tanto, posee un carácter heurístico y es útil al hombre para expresar misterios de otra forma inenarrables, dado que las imágenes y los símbolos del arte evitaban la abstracción fragmentaria del logos.³⁵ Esta visión del mundo se replica en William Blake, quien apreciaba a la realidad como una totalidad viva, no susceptible al análisis meramente matemático; las actividades artísticas y el amor fungen según él papeles más relevantes para el alma humana que los métodos de las ciencias. Herder, discípulo de Hamann, desarrolló la noción de expresionismo, según la cual el ser humano necesita hablar y escribir para no atrofiar su impulso natural; así, detrás de la obra artística existe no un artista fragmentado, sino la voz de otro hombre, su integridad. Las tres posturas se reflejan en la lírica de Flores, como se expondrá a lo largo de este capítulo.

El tratamiento de las manifestaciones románticas en América Latina ha sido complejo. Se ha vinculado directamente con el pensamiento y el arte europeo, se ha optado por analizar los detalles que cambiaron, se ha promovido una estructuración diferente (para lo cual se precisa de otro nombre) e incluso se ha negado su existencia en el continente. Algunos de los argumentos más sólidos parten de considerar las diferencias materiales de los procesos de escritura en México, para el caso que me corresponde, y en Europa. No basta recordar que, en los siglos XVIII y XIX, los libros tardaban, junto con las ideas, una cantidad considerable de tiempo en arribar a América, o que aquí había corrientes de pensamiento no necesariamente legadas o importadas de España.³⁶ Lo que más problematiza la existencia de un romanticismo

³⁵ Lo que se entiende por logos dentro de la dicotomía histórica, es decir, el verbo racional frente al de la imaginación.

³⁶ El romanticismo peninsular difiere de origen del francés y del inglés, por ejemplo. Recuérdese que hubo distintas aproximaciones por cuestiones geográficas, históricas y de religión. Empero, Löwy y Sayre no consideran la heterogeneidad un problema porque igualmente se orientaban contra el capitalismo, por lo tanto: “la multiplicidad de las expresiones literarias del romanticismo en los diferentes países no sobrepasa el nivel de un problema filológico limitado —en tanto manifestación de particularidades nacionales e individuales— que de ninguna manera cuestiona la unidad esencial del fenómeno” (Löwy y Sayre 10).

en México es la base de producción romántica. La mayoría de la nómina de autores que actualmente se consideran referencias del siglo XIX eran tribunales letrados, actores sociales con cargos políticos y educativos, cuyo oficio de escritura, sea esta romántica, realista, histórica o de jurisprudencia, difería en propósitos con sus homólogos del Viejo continente.

Las diferencias materiales, desde este punto de vista, serían negativas, porque se señala lo que “faltaba” en América. En cambio, identificar el entorno de la producción literaria de Flores con el positivismo, en auge estructurador durante su época, constituye una diferencia afirmativa. Mi propuesta al respecto opera, por supuesto, a nivel extratextual.

En México, el positivismo fungió más como una política militante que como una vertiente filosófica (Zea 28), aunque se basó en el positivismo de Auguste Comte, que difiere del desarrollado por John Stuart Mill o por Henri de Saint-Simon. Si se afirma que esta rama la eligió un grupo social similar al que engendró la teoría comtiana, se considera entonces el positivismo en tanto ideología, la “expresión de los intereses de una clase social” (Zea 40). Para convencer de la necesidad del orden social tanto al clero y a la milicia (los poderosos destronados) como a la juventud burguesa, el presidente Benito Juárez encargó a Gabino Barreda determinar los cimientos de la nueva educación. El positivismo permitió activar la enseñanza de acuerdo con la doctrina política, porque “aunque refiriese a la ciencia, era un fondo común de verdades para Barreda” (Zea 90). A nivel institucional, con la fundación de la Escuela Nacional Preparatoria en 1868, por ejemplo, se priorizó el conocimiento en las áreas científicas, con la justificación de erigir la nación con una base comprobable y que mirase hacia el progreso.

El mecanismo para impulsar las nuevas medidas se genera desde la política, porque corresponde al Estado convencer a cada individuo a desligarse de los impulsos naturales a través de la educación. Se inculca así el conocimiento, los valores, el orden,

en fin, la visión moderna que requiere acabar con la tradición de sustrato.

El primer aspecto por deslindar fue la injerencia personal del positivismo. Zea comenta al respecto que “No quiso disputar el terreno o poder espiritual a la iglesia católica. Pretendió ser una doctrina del orden social y no del orden individual. El individuo era libre para tener las ideas que quisiese, para lo que no era libre era para imponer estas ideas, sus ideas, a la sociedad” (Zea 71). El segundo fue cómo uniformar el nuevo modelo. Se empleó más la persuasión racional que la violencia, debido al matiz de revolución mental que conllevaba expandir el positivismo pedagógicamente. En este sentido, el Estado actúa como servidor de la sociedad a la que garantizará una educación laica y civil:

Los positivistas mexicanos asegurarán que no están contra las doctrinas que sostiene la iglesia católica por ser estas doctrinas de carácter espiritual, que solo están contra la pretensión de las mismas de convertirse en un poder material [...] Los mexicanos podrán ser católicos o jacobinos, como mejor les plazca; pero antes que nada deberán ser buenos ciudadanos (Zea 98-99).

Por una parte, el papel con que incide en la realidad el individuo educado dentro del positivismo se desprende de su propio trabajo y esfuerzo, no de la raíz espiritual o histórica; esto debido a que se le motiva a poner preferentemente “el método, la doctrina por sobre toda clase de afectos o sentimientos” (Zea 100). Estos elementos faltantes habían sido anteriormente reivindicados por el romanticismo, así que en el panorama mexicano el proyecto positivista fue el objetivo de la crítica local.

Aparte de la opción positivista que recomiendo, otra solución sugerida para abordar el romanticismo ha consistido en configurar un corpus de literatura romántica americana por sus términos estéticos, deslindando u obviando la carga filosófica nuclear que he expuesto del romanticismo europeo. De esta forma, se generan espacios en el canon para el romanticismo patriótico, por ejemplo, el cual marca la relación histórica entre política y literatura durante la conformación de las nuevas naciones. En este capítulo, mostraré que la poesía lírica de Flores parte ciertamente de un sujeto letrado, con cargos políticos y educativos, pero que escrituralmente incidió de otra manera al resto de sus contemporáneos. Esto problematiza de nuevo la

concepción que predomina sobre el romanticismo mexicano y redefiniría sus términos.

Brindaré un análisis textual de la obra de Flores que emerja de una exploración en los aportes de la estética literaria al proyecto filosófico implícito del romanticismo. Aunque esta parte parezca el componente del contenido, mientras que el dispositivo escéptico de la lírica amorosa sería el componente de la forma poética, considero que se articulan simultáneamente, sin permitir una partición bímembre.

Dicho proyecto consiste, por ejemplo, en el encuentro del Absoluto. Desde sus inicios, de la filosofía se ha encargado de hallar el Absoluto, en el cual, entre otras cosas, se concilian los opuestos. Ello representa para el amor el fin de la separación entre lo femenino y lo masculino, a través del matrimonio o el erotismo. Además, la fecundación que conlleva la alianza matrimonial se equipara con la generación de vida propia de la naturaleza, permitiendo así al hombre participar de la creación divina.

Otra actividad en que se encuentra placer armonioso es la artística, donde el ser humano replica el ímpetu orgánico creador de formas, sin motivaciones externas aparte de las puramente estéticas. El arte implica el libre ejercicio de la imaginación, fuertemente propiciada por el mundo sensorial; en consecuencia, la estimulación de la corporalidad humana, mediante cantos, acercamientos al paisaje o la exploración del erotismo constituye, además de un tema, un método prototípico del romanticismo. En los momentos cumbre, tanto sensoriales como sentimentales, se puede captar el sentido, tanto el de la propia existencia terrenal como el de la totalidad, captación que deviene en conciliación del individuo consigo mismo, con la otredad (el lado contrario o dual) y con el Absoluto. Se trata de una captación especial de los aspectos inadvertidos en la cotidianidad, aunque son imposibles de expresar en el cauce comunicativo corriente porque pertenecen al ámbito de lo inefable, de lo no intervenido por el logos.

La completud del hombre que tanto exaltaba el romanticismo (frente a la fragmentación racional fruto de la modernidad dialéctica) resulta alcanzable, entonces, vía la fusión amorosa del individuo con la otredad, simbolizada en el matrimonio y

reveladora de la subsecuente unión con el todo. Este motivo se abordó en *Lucinda* (1799), de Friedrich Schlegel, por ejemplo, y se repitió mediante el tópico amoroso, que por metonimia tiende a opacar al resto de las inquietudes romanticistas, junto con el otro conjunto asociado al romanticismo: el de la muerte, la noche y la melancolía.

Ya Novalis, en sus *Himnos a la noche* (1800), o Nerval, en su poesía lírica, plasmaron estéticamente tales elementos. Estos, al mostrarles a los seres humanos su condición terrenal, finita, permiten comprender que el sentido de la vida puede oscurecerse, apartándolos del optimismo de la Ilustración. La noche cobra un poder de revelación, al enseñarle al hombre partes de sí mismo que no podía apreciar en un entorno ordenado, tranquilo e infinito. Hasta antes de Novalis, en estos poetas románticos el concepto “muerte de Dios” no conlleva una explicación secular, o de pérdida de fundamento como categoría filosófica (tal es el caso posterior del nihilismo), se trata de una postura poética de la condición humana perenne y el sentido que la esperanza en Cristo le puede otorgar como consuelo. En la obra de Flores se sigue este matiz, aunque otros poetas, como Manuel Acuña e Ignacio Ramírez “El Nigromante”, se mostraron más radicales al respecto.

ANÁLISIS DE *PASIONARIAS*

En este apartado analizaré formalmente los poemas de Flores que considero representativos de la forma poética del escepticismo.³⁷ Simultáneamente, señalaré que la individuación lírica acaece como un proceso dialéctico: primero, el sujeto lírico advierte la insuficiencia del marco filosófico racionalista, promueve la inclusión del amor y la ejecuta mediante la fusión enunciativa de filosofía y poesía; después,

³⁷ No he seguido sistemáticamente este tipo de análisis en el resto de los capítulos. En este, brindo algunas particularidades estilísticas para dar cuenta de la historicidad de la escritura literaria. En el siguiente caso, sobre Thénon, resurgirá para demostrar que la parodia se elabora mediante las formas, por ejemplo mediante un uso deliberado de rimas o estructuras silábicas y métricas desusadas o muy particularizadas. Para que la distinción se note con mayor claridad, he optado por insertar algunos análisis estilísticos de Flores: no varían la interpretación, sino que muestran algunas concepciones sobre la técnica de escritura, mientras que los de Thénon son clave para descubrir qué forma poética se ha cohesionado con el dispositivo escéptico: la parodia.

comenta sobre el escepticismo y expresa el goce y las sensaciones para propugnar, completando su sugerencia anterior, un nuevo tipo de certeza. Las fases iniciales se encuentran en los poemas del comienzo de la antología y las demás en “Orgía”, un poema del apartado final; sin embargo, no pretendo haber rastreado una genealogía linear que sigue la dirección de lectura. La cohesión enunciativa del sujeto lírico se diluye en varios poemas no comentados, pero la selección y su análisis atento hacen emerger la propuesta dialéctica entre escepticismo y certeza.

“Pensar, amar” (Flores 25-28), de la primera parte de *Pasionarias*, es una redondilla de 25 estrofas octosilábicas con rima consonante, que alternan abrazadas con cruzadas. La primera parte, de 14 estrofas, trata sobre el alma, que tras su *destierro maldito* vuela hacia Dios; se la describe dotada de velocidad suficiente para elevarse superando al relámpago y atravesando la niebla (literal y metafórica). Antes había recibido el mensaje de la creación mediante lo sonoro y lo visual, y estableció un diálogo, cuyo único requisito es la soledad, con el *Ser* (vv. 25-42). Estas actividades del alma, el viaje, el contacto y la comunicación se realizan con el pensamiento; por ello el poema culmina con la metáfora *águila del infinito*.

En la segunda parte, de 11 estrofas, se aborda otra actividad del alma: amar. La trayectoria de su movimiento cambia de ascendente, lo cual supone una jerarquía, a horizontal. Primero, la *gloria escondida* no se busca en el cielo, donde se hallaba la meta del pensar, sino que se la posee en el interior. Luego, el momento de contacto carece de la duración implícita en el diálogo mediante el mensaje de la creación; cuando ama, el alma se enfrasca en ir “por el inefable instante / de dar un alma a su alma” (vv. 63-64), es decir, de contacto entre iguales.

Mientras que no hay obstáculo durante su vuelo para el pensamiento, se afirma que sufrir es ineludible e inseparable del amor. Como rito iniciático, llorar “es purificación, es el bautismo / que necesita el corazón manchado / para alzarse a la fe del idealismo” (vv. 90-92). La redondilla cierra con la unión de ambas actividades, porque se puede llegar a Dios a través de la tristeza y el dolor derivados del amor. No solo con el pensamiento se sobrepasa lo terrenal y se nos conduce a la ponderación

del infinito, sino también con el amor que deviene expansión de la facultad anímica: “el dominio ensanchar del sentimiento / más allá de la tierra y de la vida...” (vv. 86-87).

La estrofa final se dirige al “Espíritu de luz y de consuelo, / inspiración que por mi sien resbalas” (vv. 97-98), aunque sin distinguir su identidad: podría tratarse de la amada o de la divinidad. La metáfora con que la voz poética culmina su enunciación incluye a ambas actividades, pensar y amar. El simbolismo del águila funcionaba solo para el pensamiento, pero la conducción del alma hacia el cielo requiere cooperación de las dos.

El poema formaliza la conjunción de actividades en apariencia disímiles porque alcanzan el mismo *telos* (Dios), porque superan los límites terrenales impuestos al ser humano y porque son medios idealistas. La voz poética descarta la medida como actitud propia de ambas actividades, dado que se reconoce en estas la capacidad de abocarse *mucho* en *más* de lo esperado; ni el pensar ni el amar precisan de prudencia, cautela y sosiego. Al contrario, el pensamiento se personifica como un *vagabundo* o un *fugitivo* intrépido y temerario.

Considero que hay tres estrofas de “Pensar, amar” con las que se ejemplifica la vertiente ‘ornamental’ de la poesía de Flores que se ha criticado. De la 17, subrayo los constituyentes sintagmáticos pareados:

Beber con loca pasión
de unos ojos celestiales
las lágrimas virginales
que brotan del corazón. (vv. 65-68)

Las frases nominales compuestas por adjetivo más sustantivo *loca pasión*, *ojos celestiales*, *lágrimas virginales* junto con la predicación “beber lágrimas” son fórmulas recurrentes en la poesía amorosa. La estrofa siguiente menciona *labios encesos* y *corona de besos*, caracterizaciones que hoy pueden calificarse de simples, aunado a ello el desprestigio reciente de la rima consonante. Por último, en la estrofa 21 se presentan antítesis coordinadas:

¡Amar! ¿Quién puede decir

lo que es la vida de amar...?
Tener el cielo... y sufrir...
¡Vivir llorando... y gozar! (vv. 81-84)

El contraste de placer y dolor en el amor se ha explotado para tratar este tema y en general para abordar la dialéctica. Probablemente la frecuencia de uso de estas fórmulas sintácticas y del contraste fosilizó tanto hábitos de escritura como de lectura, ocultando el cuestionamiento del idealismo tradicional. La novedad es un parámetro de valoración estética literaria desde el romanticismo, junto con el genio, quien posee un *regalo* de la naturaleza que extiende analógicamente la libertad de la creación natural por medio de la producción cultural (Wasser 31). En cambio, Quijano recupera el sentido filosófico del genio como “una fuerza capaz de descubrir conexiones ocultas”, o “una idea que sorprende al espíritu por su hondo contenido intuitivo, no analizado por la razón sino vivo y pujante” (Quijano 13). También provee una explicación sobre la impresión de lectura fosilizada, que ocurre así: “Cuando la metáfora ha pasado al lenguaje común pierde gran parte de su valor poético, porque no es ya un estímulo que nos haga vibrar internamente arrastrando tras sí un nudo de asociaciones espirituales” (Quijano 18-19). Lo que he marcado como fórmula sintáctica progresivamente pierde el resto de las asociaciones, puesto que no suscita más que su propia presencia.

Al idealismo tradicional no se le dirige una crítica o se le exige un desmontamiento total, sino un cambio de relación vertical a horizontal. Si la búsqueda de Dios se da mediante el pensamiento, la del amor implementa vías materialistas, específicamente corporales. El poema “Orgía” muestra una fase más avanzada de este proceso, porque aparecen figuras retóricas en que el cuerpo se conceptualiza como un todo, unido al alma: “escupamos la cara a los dolores / con la sangre del alma hecha pedazos” (vv. 115-116). Que esto se manifieste en la cultura mediante un poema lírico constata que en el romanticismo la estética permite a la razón formalizarse.

El soneto “En el baño” (Flores 33) se incluye también en la primera parte de *Pasionarias*. La voz poética describe una escena de *la niña de mi amor* en el río, “al

fresco abrigo del ramaje umbrío” (v. 3). El *remanso frío* y el *glacial rocío* indican la temperatura del ambiente, que no aumenta (como podría esperarse) ante la visión del *blanco seno* descubierto; al contrario, “el sol más poco a poco se retira” (v. 12), con lo cual se indica la hora del día en que sucede. La focalización de las sensaciones de temperatura y de visión (el cuerpo, las ondas, las gotas de agua) colocan este soneto en el límite del género amoroso con el erótico:

Al verla tan hermosa, entre el follaje
el viento apenas susurrando gira,
salta trinando el pájaro salvaje (vv. 9-11).

Se contrasta la disminución del sonido del viento con la irrupción del trino. Añadida la sensorialidad auditiva, se completa el espectro de fisicalidad posible; falta la táctil porque no ocurre contacto directo entre ambos cuerpos. La imposibilidad de la interacción se debe al tópico de la mirada de deseo. La voz lírica pretende que su enunciación sobre los acontecimientos y sobre el ambiente corresponda con lo que la amada percibe físicamente. Sin embargo, dado que él se encuentra fuera de la atmósfera, no puede comunicar lo que en él se suscita y utiliza la naturaleza como medio. Más que por analogía, esto ocurre mediante abstracción, como indica la lectura doble de “Amor”: la alegoría o él mismo. Puesto que no hay relación unívoca entre lo que hace ver al lector y lo que sucede en la escena, una teoría sobre la representación literaria no puede dar cuenta de la manipulación informativa.

La segunda parte de *Pasionarias* recopila “composiciones varias” y la sección “Fúnebre”. Varias tienen de título nombres de flores o nombres propios de mujeres, y están dedicadas a jóvenes específicas. El soneto “Rosa” (Flores 124-125) apostrofa a una *dulce cantora* cuya voz se compara con un arpa, para pedirle que se concentre en su talento y el goce que en el público desencadena, a fin de olvidar “que eres *Rosa* y te cercan las espinas” (v.14). Como en mi análisis de “Pensar, amar”, encuentro constituyentes sintagmáticos pareados: “femenil garganta”, “escondido lloro”, “gotas cristalinas”, o la menos común “revolar canoro”; y predicaciones consolidadas: “tiemble feliz” y “derrama los primores”.

La sistematicidad de estructuras, rimas, ejes, temas y metáforas le ha valido menciones sobre su carácter ornamental, pero ¿basta un análisis formal para la catalogación de este poemario, y del romanticismo mexicano en general? Aunque se fundamente en la estilística, la aseveración refiere más a las operaciones institucionales que al texto de la obra. Además de postular la vertiente del romanticismo “estético”, cuya adscripción se realiza por la forma prioritariamente, se infiere una diferencia entre la producción literaria europea y la americana. Habría, según estas consideraciones, un *continuum* cuya centralidad coincide con el periodo europeo del romanticismo, mientras que los ejemplos posteriores y americanos carecen de las propiedades paradigmáticas. La distinción sería, de hecho, de tipo filosófico, porque este fue el contenido desplazado frente a la inquietud nacional e identitaria por la cual atravesaba, supuestamente, el continente.

Por otra parte, podría deberse a un ocultamiento de otras formas de poder.³⁸ Si el tratamiento estético, artístico de la lengua, lo “ornamental” se necesita para diferenciarse de lo filosófico y mantener autonomía creativa, ¿por qué se recibe negativamente? Considero que Flores se distingue en varios niveles: de grupo cultural, porque se dedica principalmente a otros asuntos (no a la polémica nacionalista); de pensamiento predominante, porque toma un rumbo rechazado por el positivismo; de género y estilo, por el alto grado de subjetivización de su enunciación lírica; de espectro temporal, por la crítica y la ruptura, ya implícita en el romanticismo, con la modernidad.

La cuarta parte de *Pasionarias* tiene la estructura de ejercicios filosóficos reunidos. Abre con “Insomnios”:

...Las lágrimas vertidas
del alma alivian la agonía secreta:
he aquí mis versos, lágrimas sentidas,
lágrimas melancólicas caídas
del alma solitaria del poeta. (Flores 245)

³⁸ Considérese, por ejemplo, la colonialidad: “en la época de Menéndez y Pelayo, la literatura de Iberoamérica —incluyendo, por supuesto, a la mexicana— era considerada por los críticos españoles con muy mal disimulado desdén” (Weeks 306).

A partir de esto, el lector espera la expresión de la subjetividad doliente, el recuento de lo perdido cuya rememoración conduce a la melancolía. Que la enunciación lírica pretenda aliviar “la agonía secreta” vincula esta sección del poemario con una teoría expresiva sobre la escritura, fácilmente confundible con la autorreferencialidad.³⁹

En el análisis de “Pensar, amar” mencioné el requisito de la soledad para el diálogo con la creación, con la divinidad o con uno mismo. Según la tradición romántica, la noche habilita las revelaciones.⁴⁰ En “La noche” se enumeran las cualidades de este momento: su belleza, “el fúnebre silencio, y la honda calma” (v. 9), la luna con aspecto triste, las tinieblas y las tormentas. La disposición de la naturaleza es correlato del dolor y la duda del yo lírico; en los versos 70 al 108, con rima alternada (cruzada y abrazada) relata el desarrollo y fin de la pasión.

“Mis sombras” se dedica a la añoranza de la madre, la hermana y sus *ángeles perdidos* (amores de juventud). La única certeza luego de la despedida de estas figuras femeninas es la del dolor, la imposibilidad de alcanzar el infinito (contrastado con su persecución en “Pensar, amar”) y la calma derivada de la muerte:

Yo no sé lo que busco, lo que anhelo;
yo no comprendo lo que mi alma quiere;
tan sólo sé que en el ingrato suelo
lleno de vida el corazón se muere...
Que hay en el alma idealidad sublime
y realidad vulgar sobre la tierra;
y que del mundo la estrechez oprime
al corazón que lo infinito encierra.
Que hasta que vaya a reposar tranquilo
en el negro sepulcro mi cabeza,
irá conmigo a mi postrer asilo,
amiga inseparable, la Tristeza. (Flores 249-251)

³⁹ Si bien para el análisis de *Rosas caídas* o para el comentario epistolar son pertinentes indicaciones biográficas, aquí ha de restringirse la clave de lectura al nivel de producción cultural, para responder cuál es el lugar de la escritura dentro de las demás actividades humanas.

⁴⁰ Nótese “la fascinación romántica por la noche, como lugar de sortilegio, misterio y magia, que los escritores y poetas oponen a la luz, ese emblema clásico del racionalismo.” (Löwy y Sayre 43).

Sin embargo, en otros no se rinde ante el sufrimiento y busca renovar la certeza con otro tipo de presencia. El contacto con la amada, por ejemplo, puede acontecer mediante la aparición de su espectro. En “María” Flores 256-261), se formaliza tal manifestación cuasifantasmal con la repetición del deíctico *aquí* (vv. 11-23). En la estrofa 14, “Conmigo estás aquí porque has oído / la voz de mi dolor”, se advierte el poder de invocación de la enunciación lírica. Aunque el espacio para el contacto se construye textualmente con elementos nocturnos, oníricos y umbríos, el poema termina con la llegada del día, indicador levemente paradójico de que el potencial para las revelaciones y apariciones está contenido en los espacios y momentos escépticos. Por lo tanto, en cuanto se renueva la certeza de que la amada continúa presente en algún sitio, el poema silencia la voz lírica y detiene el ciclo dialéctico.

Por otra parte, el reencuentro puede acontecer sin la construcción de dicho espacio, sino únicamente en la comunicación subjetiva. La voz poética de “Mi padre muerto” (Flores 262-265) se lamenta de no acompañar al padre en el momento de su muerte; intenta compensar esta falta con el *grito*, con el poema, que “¿Quizá traspase la mortuoria losa / y a través de la tumba y del olvido / legue a la Eternidad donde reposa / el pedazo del alma más querido...!”.

Un tercer tipo de contacto requiere de un medio corporal ajeno, ya sea material o humano. En “Las estrellas” (Flores 277-280), la voz poética concuerda con el escepticismo de otra voz; ambas se preguntan por la presencia de Dios, puesto que su ausencia podría indicar incluso su no existencia; para evitar esto, se pide prueba, la cual subrayo: “¿Dónde está Dios? —pregúntase burlando / el hombre miserable / del torpe mundo en el turbión nefando— / ¿Dónde está Dios? ¡que se revele y hable!” (vv. 17-20). La ausencia se conceptualiza como un castigo, porque “A la impureza / y al orgullo del hombre /esconde, al parecer, Naturaleza / la presencia de Dios y hasta su nombre” (vv. 21-24); nótese que en esta fase se insertó el atenuador *al parecer*. Posteriormente se comenta que “yo su nombre magnífico he escuchado / en el ronco retumbo de los mares” (vv. 43-44), lo cual rompe con la presunta infabilidad de la identidad divina: todo conocimiento puede alcanzarse mediante el *libro de la*

naturaleza.

De nuevo el momento y espacio precisos para el contacto es la noche, por la *honda calma* y el *eterno silencio*. El cielo nocturno “es el santuario, / mi Dios, mi eterno Dios, donde te veo” (v. 67-68); pasa de esta manera de un estatuto plano, de superficie, a un lugar sagrado y ritualmente místico. En vez de hallar el nombre de Dios en el libro sagrado, se inscribe en las estrellas: “Cada astro de tu nombre es una letra” (v. 69); este hallazgo permite desdeñar el castigo, con la pregunta retórica “¿Dónde entonces están la tierra triste, / el hombre y su delito?” (vv. 77-78). Elementos como el rayo y la luz simbolizan lo divino porque suelen servir como señales, en comunicación vertical, pero las estrellas van más allá y se antropomorfizan para sugerir rasgos de +compañía y +cercanía: “me miran cintilando esas pupilas, / que llamamos estrellas, desde el cielo...” (vv. 83-84).

Antes de comentar “Orgía”, resumiré la fase de individuación lírica ya enunciada por la forma poética. En las piezas comentadas, se establece el hermanamiento del pensamiento con el amor para arribar al Absoluto (el divino y el de la otredad), la injerencia de la sensorialidad y el cuerpo en tales actividades, la necesidad de una disposición hacia la revelación, representada por la noche, y la tensión con la imposibilidad y el infinito. El siguiente poema muestra la fase dialéctica, donde se consolida tanto el escepticismo como la certeza.

Aunque el medio corporal en “Las estrellas” es material, se construye como humano; en “Orgía” (Flores 270-276) es humano y se construye de la misma manera. El epígrafe, cita de Victor Hugo, marca una inversión tópica: “¡Oh! ¡Que no tenga yo también besos que devoran, caricias que matan!”⁴¹ Con los besos no se pretende devorar o con las caricias matar; esta inversión tópica, sin embargo, no es novedosa, no crea un nuevo efecto de sentido, puesto que provienen de la dialéctica amor-gozo revisada antes. Funciona para colocar al lector en el campo semántico del amor carnal

⁴¹ En el original : “Oh! que n’ai-je aussi, moi, des baissers qui dévorent, des caresses qui font mourir!” (Flores 270). La predicación de las caricias se da mediante una construcción verbal causativa, mientras que los besos son agentes plenos.

no idealista y no necesariamente feliz.

Los versos son de arte mayor, alternando endecasílabos y decasílabos; tiene rima consonante y algunos constituyentes sintagmáticos pareados, se construyen muchos hipérbatos “de llanto y hiel ante la copa llena” (v. 110) y se incluyen cultismos, lo cual evita una impresión compositiva fosilizada.

Se enuncia una situación bacanal que conduce a un encuentro sexual del sujeto lírico con cierta mujer, Mercedes. Los verbos de la primera parte están conjugados en presente: “*Quiero* las tempestades del placer”, “*Hay* algo aquí que *necesito* ahogar”, “¿cómo *seducen* en contraste bello [...] tan negros rizos!”, o bien, en modo imperativo: “*¡Ven, cortesana! ¡Abrásame* en delicias!”, “*¡Bésame* mujer!”, “*Dame* el olvido”, “*¡Llenad* las copas!”, “*¡Bebed*, amigos!”, “Y ahora *desgarra* la importuna ropa”, “*Destrenza* tu magnífico cabello”; observación lingüística que revela tanto la primacía otorgada al instante, al grado de no solo disfrutarlo sino exigirlo, como el segundo sentido del título de la composición: si bien se relata un “festín / entre besos y copas”, donde los asistentes oscilan entre recurrir al vino y las caricias, se detalla un exceso. En ninguna de las diecisiete estrofas en cuestión falta al menos una alusión al placer, el deleite, el vino, el frenesí; además, se enlistan cuatro de los sentidos, en función literal o metafórica: la vista (“Prendan el fuego del deseo tus ojos, / alumbren tus miradas el festín”), el oído (“Del bacanal en el disorde ruido”), el tacto (“Tu frenesí y el mío / apaga el tedio con su mano helada”) y el gusto (“mis labios beban en tus labios rojos”).

En las primeras cinco estrofas se contrastan dos tipos de tempestad; la primera, “Quiero las tempestades del placer” (v. 2), remite a elementos sensoriales cálidos, *tropicales*, como el *fuego*, la *llama* y la *hoguera*; la segunda, “mi corazón de tempestades lleno” (v. 19), remite al *triste ayer*. El sujeto lírico pide a la meretriz “el olvido / que busco en la demencia del festín... / entre besos y copas, aturdido...” (vv. 21-23), y también alcohol: “*¡Llenad* las copas, que desborde el vino! / Hay algo aquí que *necesito* ahogar” (vv. 25-26). Sin embargo, lejos de desplegar festividad, la orgía se parece más al sueño: “*¡Qué grato* es el arrullo de un festín...!” (v. 44), quizá por la

semejanza de los estados de inconsciencia (amnesia, sueño, embriaguez).⁴² La causa del *triste ayer* se revela varias estrofas después.

Un primer excursu filosófico se inserta en la estrofa novena. Combinada con el idealismo platónico, se menciona la inquietud escéptica de la vida-sueño; la oposición platónica entre verdad y falsedad se basa en el engaño de los sentidos, pero no de todos, sino de los proporcionados por el contacto con la mujer: “La existencia es sueño, / y mentira de un sueño es la mujer, / de sus caricias al letal beleño / soñemos la mentira del placer” (vv. 33-36). En la siguiente estrofa, el tópico escéptico se extiende al preguntarse sobre la muerte: “Si al vivir soñamos / ¿despertaremos al morir quizá...?” (vv. 37-38); sin embargo, en ambos casos solo es la mención del tema, no se aborda más, y la voz poética retoma el cauce lírico precedente convidando de nuevo a beber.

Tras este excursu, siguen seis estrofas sobre el acto carnal. Se marca con los elementos sensoriales “Arde mi frente —es un volcán—, ¡me abraso!” (v. 41) y con el vino “Llena, Mercedes, la apurada copa;/ bebamos... hasta el fin... así... vacía” (vv. 45-46). La actividad de beber tiene un *telos*, puesto que se quiere vaciar la copa. Se aborda el erotismo mediante un ocultamiento de la genitalidad; por ejemplo, cuando se desviste a la mujer, se focaliza el seno: “Y ahora... desgarrar la importuna ropa, / desnuda el seno al beso de la orgía” (vv. 47-48), y la urgencia se concentra en la semántica del verbo *desgarrar*. Luego, aunque había predominado antes el elemento caluroso y luminoso, la voz poética pide un cambio: “Mitiga de esa lámpara la llama, / porque quiere un crepúsculo el placer” (vv. 49-50); se cambia así hacia el tópico de lo oscuro para el encuentro de los amantes. Tras el desnudo, lo que atrapa la mirada lírica es el cabello, curiosamente: “¡Cómo seducen en contraste bello / tan blancos hombros y tan negros rizos!” El contraste por sí solo no establece la tensión sensual, sino que todos los elementos mencionados están cifrados culturalmente, más

⁴² Por el contrario, el estado consciente prototípico, la razón, se conceptualiza como lugar, más que como actividad: “Venid, bebamos, porque tengo miedo / de volver a eso que llamáis razón” (vv. 31-32).

que explícitamente.

Las primeras cuatro estrofas de esta sección, por lo tanto, corresponden a la contemplación visual. Las siguientes dos muestran la reacción de la voz poética, que elide la interacción. Son todas oraciones exclamativas:

¡Qué bella estás, Mercedes! ¡Me sofoca
el vértigo letal de las delicias,
tus besos de mujer queman mi boca,
la angustia del placer son tus caricias!
¡Mujer, mujer...! Hay fiebre en tus abrazos,
fiebre en tus labios con furor impresos...
¡Hurra... la orgía...! El choque de los vasos
sea la música ardiente de los besos. (vv. 57-64)

La predicación de acciones físicas (besos y abrazos) sigue incorporando menciones al calor; empero, en el momento culminante se requiere de otras sensaciones, en este caso se emplean sustantivos abstractos de emoción (el sofoco, el vértigo, la angustia). Se adquiere un ritmo más constante que el *frenesí* y la *demencia* inicial, al grado de compararse con música.

El fin del acto carnal se marca con un elemento de otra temperatura, que subrayo: “apaga el tedio con su mano helada” (v. 66), y con los sustantivos abstractos de emoción *tedio* y *hastío*. En la siguiente estrofa se cambia el asunto, y se pasa de argumentar sobre la dialéctica a revelar, por fin, la causa de su tristeza: “Siempre en la copa del placer el tedio, / siempre en la copa del amor el duelo; / para el alma ya enferma no hay remedio, para un maldito corazón no hay cielo” (vv. 69-72); por yuxtaposición sintáctica y por repetición poética, que subrayo, parece que están hilados. No ha de pensarse que la aparente falta de continuidad temática indica que la estrofa no está bien lograda. Ocurre una continuidad que comunica por afectos, más que por causalidad. De hecho, siguiendo el planteamiento lógico del primer par de versos, no hace falta encontrar el Absoluto para que se unan los opuestos: las cosas contienen como parte integrante su contrario. Sin embargo, pese a este descubrimiento filosóficamente positivo, la voz lírica sufre debido a que el *remedio* para la enfermedad amorosa, o sea el erotismo que revierta el enamoramiento negado, no

causa efecto. Dado que no funciona la equiparación lógica, esta no se extiende al siguiente par, lo cual crea una desestabilidad de correspondencia: en la copa de la enfermedad debería haber remedio, mas no. De acuerdo con esto, la conciliación de los opuestos tampoco resuelve los problemas humanos, porque el ser de las cosas no tiene una continuidad lógica y distribuida equitativamente.

La siguiente parte es la narración del *recuerdo verdugo* que se pretendía olvidar mediante la orgía. Las estrofas 21-26 contrastan el estado de enamoramiento y el de desilusión, primero porque sus verbos se encuentran en pasado: “Y a Dios *negué* mi culto”, “y ante ella, ¡miserable!, me *postré*”, “*era* una meretriz la que *adoré*”. Luego, por medio de preguntas en segunda persona, las estrofas 23-26 indican la reacción exagerada, propia del enamoramiento, ante leves estímulos: hay *deleite sobrehumano* por un suspiro, temblor por el *contacto de una mano*, se desvela por *el eco de un acento*, cuando escucha *de un paso la armonía ligera* concentra en él todo *tu sentir, tu pesar y tu alma entera*, e incluso un triple alejamiento al besar el muro *en que pasó una sombra*.⁴³ Asimismo, se contrasta el tiempo y la actividad, porque una pertenece al pasado y la otra al presente: “Así amé y hoy detesto” (v. 105).

El *festín de la alegría* de la orgía, con su *laúd*, sus *flores* y el *placer* no tiene necesidad de esconderse, porque no se considera prohibido por sus participantes:

¿No es mejor levantar a los placeres
un insolente altar, a pleno día,
y llamar por su nombre a las mujeres
y saber lo que son en una orgía;
que envilecer el alma y estrecharla
a un pobre culto que jamás la encierra,
y a todo su pesar, arrodillarla
ante mezquinos ídolos de tierra...? (vv. 117-124)

La *insolencia* en estos versos radica en el atrevimiento de enunciar lo oculto, *llamar por su nombre* (expresión lexicalizada) y *saber lo que son* exige identificar, desocultar, no conocer límites, contrario al encerrado culto. El adjetivo *pobre* se contrasta con el

⁴³ Retomado de la misma oda del epígrafe.

exceso propio del festín, e incluso de la vida: “¡Oh! la vida... la vida es una orgía” (v. 109).

Nótese que en las estrofas precedentes el poema se refería al desamor, al acto carnal, o al tópico del sueño, pero que ahora ingresa el participante *sociedad*. El contexto puente para su mención es el culto, específicamente religioso, con su vertiente divina y con la moral, y la función de la *sociedad* es primero un agente obstaculizador.⁴⁴ Le impide expresar su dolor porque se le juzgaría *réprobo* y *blasfemo* y causaría risa.

Llama la atención que el sujeto poético no explicita a qué dolor se refiere. Con base en la característica de la blasfemia, considero que se trata de un hecho narrado antes, en la fase del enamoramiento: “Y a Dios negué mi culto, mi creencia, / y ante ella —¡miserable!— me postré...” (vv. 85-86). Si este es el caso, se evidenciarían mediante su formalización involuntaria las tensiones socioculturales implícitas en el texto.⁴⁵ Las voluntarias se formalizan con recursos de comparación: la voz poética es consciente de la semejanza entre la mujer y la sociedad: “Disfrazada de un ángel de inocencia / era una meretriz la que adoré...” (vv. 87-88) y “Perdida/ meretriz que de diosa se disfraza” (vv. 153-154), cuando se encuentra alcoholizado, al verla “al través de mi copa enardecida” (v. 155) y “al través de sus ángeles... mujeres” (v. 160); advierte las contradicciones de la sociedad mediante antítesis: “con su rico tesoro de pobreza/ con el llanto y dolor de sus placeres: / fealdad, al través de su belleza” (vv. 157-159); y finalmente dice lo que más repudia: “Los hombres con su honor y su decoro, / con su virtud las púdicas doncellas.../ Ellos no tienen más honor que el oro, / oro que compra la virtud de aquellas” (vv. 161-164).

Con la mención de las prostitutas, el término *meretriz*, muy mencionado en el poema, entra en crisis. ¿En qué consiste su diferencia con las *púdicas doncellas*? ¿Se

⁴⁴ La *sociedad* se transforma en un lugar, un no lugar para el héroe nómada, como se explicará más adelante.

⁴⁵ Podría equipararse con los narradores deficientes, quienes relatan sin poder procesar la información, o con el término verosimilitud involuntaria.

intentó un deslinde en los versos 117-124? El estatus de las mujeres parece depender de la relación que el hombre establezca con ellas: si interactúan por el goce, tienen nombre e identidad, pero si en la interacción media el dinero carecen de virtud. El límite de las contradicciones se sutura mediante la ideología hedonista del romanticismo, herencia clásica epicureista.⁴⁶ A nivel intertextual, puede inferirse que el primer tipo de interacción se valida porque, como se vio en “Pensar, amar”, es una vía alterna de contacto con la divinidad.

Tanto Dios como el sujeto lírico son contrarios a la sociedad. Uno se conceptualiza como *Poeta*, figura propia del romanticismo, y se presenta en su faceta castigadora: “¿En dónde está el Poeta, sacerdote / implacable y severo de la idea/ que en tu carne crujir haga el azote?” (vv. 165-167). El otro es vituperado como *paria*, pero en tanto poeta posee sabiduría divina: “—ignorado Prometeo del suelo—/ en su alma lleva inmensa y solitaria / la sacra lumbre que robara al cielo” (vv. 170-172). Resulta interesante que se empleen figuras de calor, en este caso, la lumbre, para hablar sobre el contacto entre la tierra y el cielo, y para describir las sensaciones eróticas.

En las últimas estrofas se refuerza la figura heroica del poeta. Se había abordado lo erótico-amoroso, que corresponde al *enamorado*; este tipo de héroe romántico cree satisfacer su deseo de plenitud, de contacto con el Único, mediante el amor, al desplegar su voluntad a través de la acción sensible y estética (Argullol 280-287). Pero dado que la desposesión sigue al momento pasional, tal búsqueda resulta infructuosa y dialéctica: se disuelven los conceptos espaciotemporales y con ellos los lindes entre vida y muerte, plenitud y vacío. En las estrofas 44-46, el sujeto lírico se considera y se comporta como un viajero; este héroe *nómada* lo es en dos sentidos, en el espacial y en el identitario. Se desplaza constantemente porque se dedica a la

⁴⁶ Esta tradición puede provenir directamente de la cultura grecorromana o del Renacimiento; por ejemplo, en el francés había un tratamiento denominado *gauloise* (gala), que versaba sobre “el placer delicado y sensual, del ardor y del goce carnal, de la admiración del cuerpo” (Yllera y Benoit 134).

búsqueda activa de Dios. Y aunque ello determine que su identidad sea fija, no tiene un lugar en la sociedad, puesto que desacuerda con esta.

Dios está presente a lo largo del poema, aunque reiteradamente se pregunta por dónde se encuentra. No se trata de ingresar a otro nivel de lectura, filosófico, sino que la articulación del tema erótico-amoroso como vía para acceder a un estado de reflexión (comentado desde “Pensar, amar”) y el empleo de elementos de fuego y calor durante el acto carnal y con la comunicación divina (en “Las estrellas”) indica la estetización del planteamiento; se trata de una resolución del escepticismo separada del idealismo convencional. Weeks separaba los dos asuntos, al afirmar que en *Pasionarias* “hay muchas composiciones que revelan el tema amoroso en tonos ideales o filosóficos, y muchas otras que cantan una pasión desbordante y completamente personal” (Weeks 66); probablemente la distinción entre forma y contenido bloquea el vislumbre de otro tipo de construcción textual.

En “Orgía”, tras emplear al cuerpo como medio, ya no sólo como un objeto pasivo manipulado por la mente, para superar la desilusión amorosa a través de un exceso de sensaciones, se obtiene conocimiento, se concluye que la vida es orgía, visión imposible de concebir para un neoclásico francés, que Dios es un poeta y que si la sociedad intentara asumir una postura revolucionaria, como la romántica, lograría advertir nuevas consideraciones sobre la naturaleza humana. Ante tales componentes varios, o articuladores, del escepticismo, la enunciación lírica alza un bastión de certeza sensorial, artístico y consciente.

El estudio de la poesía erótica está atravesado por las tensiones sociales mencionadas en la obra y por el recibimiento institucional de esta. He mostrado que el sujeto lírico enuncia con contención, no mediante la genitalidad, sino con expresiones codificadas, por lo que las “exageraciones” son más bien acumulaciones estilísticas para construir sensorialidad.

Asimismo, señalé que la crítica, contrario a lo esperado, se dirige a la sociedad, a sus prácticas, al *pobre* culto oficial y a la prostitución. Dentro de todas las inversiones tópicas de “Orgía”, esta ha molestado más a sus lectores, porque en el

lenguaje existen prohibiciones (como la de enunciados con significado escandaloso, según Foucault) que mediante la literatura se expresan para rebasar las relaciones de poder y su estructura en la sociedad. Si las cosas se configuran por el discurso y este se altera, se cambia la manera de ver las cosas, y surgen nuevas consideraciones objeto-sujeto con sus respectivas repercusiones ontológicas. La degradación no procede de la naturaleza humana y del mundo, no se origina del pecado original, aunque el entorno sea fuertemente de raíz católica, sino que se desprende de tensiones socioculturales, específicamente el honor y el dinero.⁴⁷

Escenificar el acto carnal, pese a que se supedita a la búsqueda de contacto divino, restituye la experiencia y, tras ello, al sujeto, a través de la toma de conciencia de su capacidad crítica. Además, por pertenecer al movimiento romántico, se propugna un nuevo sistema de conocimiento, que funciona desde el nivel subjetivo (la voz lírica en sus procesos sensoriales e intelectivos). Este es un primer tipo de poesía lírica que ha constituido sistemas de conocimiento, alternos, complementarios o problemáticos, sobre el sujeto, el mundo y sus relaciones; la del periodo romántico, que mediante el tópico amoroso, específicamente vía el cuerpo y la memoria, ha brindado respuestas posibles al escepticismo general sobre la divinidad y la degradación social.

CONCLUSIONES: EL CUERPO Y LA CRÍTICA

En el cuerpo confluyen discursos filosóficos, religiosos, morales, epistémicos, culturales, de la sociedad, y el poema es donde se desocultan. Dado que la enunciación lírica sigue un proceso de individuación entrelazado con fases escépticas y gestación

⁴⁷ La mención al dinero se comprende mediante la redefinición del romanticismo según el capitalismo y no la Ilustración. “El *ethos* del capitalismo industrial moderno es la *Rechenhaftigkeit*, el espíritu de cálculo racional”, el cual ocasiona “la declinación de todos los valores cualitativos, sociales, religiosos, etc., la disolución de todos los lazos humanos cualitativos, la muerte de la imaginación y de lo novelesco, la aburridora uniformización de la vida, el vínculo puramente ‘utilitario’ de los seres humanos entre ellos y con la naturaleza” dado que “derivan de esta fuente de corrupción: la cuantificación mercantil” (Löwy y Sayre 46-47).

de certezas, la obra literaria da cuenta de la indagación de la subjetividad, del carácter dialéctico de toda búsqueda y de su propia capacidad de (re)incidir en el mundo.

La producción de este tipo de literatura recupera la dimensión material del cuerpo, que resiste a la importancia brindada a lo intelectual, lo mental, las abstracciones típicamente racionales. Dentro de su periodización, es decir, tras el siglo de la Ilustración, se considera al romanticismo una revolución del conocimiento humano, un movimiento de origen alemán que protestó contra el neoclasicismo francés, donde “hay calma, hay construcciones elegantes, se cree en la aplicación de la razón universal tanto en cuestiones humanas como en la práctica artística, en la moral, en la política, en la filosofía” (Berlin 25). Si los románticos conciben al enciclopedismo —que desempeñaba durante el siglo XVIII la función de sistematizar la experiencia humana— como una caja vacía (Berlin 71), cuyos conceptos y categorías, en vez de explicar, limitan e imposibilitan el saber, entonces ¿qué tipo de conocimiento proponen a cambio? Es una rebelión que propicia indagar acerca de la sensorialidad y la fisicalidad, una vez que el filtro del neoclásico junto con el judeocristiano pudo cuestionarse; antes regulaban las posturas del hombre frente al deber, la transgresión, el pecado, pero la actitud romántica las altera y subvierte al expresar “las vigorosas fuerzas de empuje de la nueva burguesía contra los viejos valores, decentes y conservadores” (Berlin 35). Por otra parte, la enunciación crítica permite que la dialéctica escepticismo-certeza no permanezca inmóvil permanentemente ni que se convierta en un dogma similar a la confianza necia en el proyecto moderno, ilustrado o positivista.

La rebelión romántica exalta la subjetividad, pero no se reduce a esto, para resistir a la cosificación: “El capitalismo suscita individuos independientes para cumplir funciones socioeconómicas; pero cuando esos individuos se convierten en individualidades subjetivas, que exploran y desarrollan su mundo interior, sus sentimientos particulares, entran en contradicción con un universo fundado en la estandarización” (Löwy y Sayre 36). La parcela subjetiva sobre la que labora Flores es la amorosa; la actividad erótica y la sentimental desafían lo establecido porque “La

oposición romántica a la abstracción racional puede expresarse también como recuperación de comportamientos no racionales y/o no racionalizables. Eso vale, sobre todo, para el tema clásico de la literatura romántica: el amor como emoción pura, impulso espontáneo irreductible a todo cálculo y contradictorio con todas las estrategias racionales de matrimonio” (Löwy y Sayre 52).

Posteriormente a Flores, lo que cohesionó a la nueva generación fue el escepticismo filosófico distanciado de la confianza total de los positivistas. Una vez establecido el porfirismo e iniciada la modernización material en México, los intelectuales del siglo XX, como Alfonso Reyes, Agustín Aragón, Pedro Henríquez Ureña y Justo Sierra comenzaron a advertir las contradicciones que el positivismo desplegaba. Se les presentó la duda metódica que permitió la implosión del positivismo como ideología, un sistema que sutura contradicciones y aparenta coherencia, no ya una filosofía del orden, no ya una metodología objetiva ni causante del progreso. Cualquier intento en el rubro de las humanidades se tildaba de imaginativo, cuya connotación negativa en aquel momento zanjaba la cuestión y lo rechazaba inmediatamente, antes de intentar estudiarlo o probarlo siquiera. ¿Cómo entonces podría existir una parte fundamental de la realidad que escapase al método y sus explicaciones? Esta segregación paradójicamente reivindicaba de forma indirecta el otro marco conceptual, el de los sentidos, de lo espiritual, de la imaginación y, por consiguiente, del arte, marcos estos que sí podían abordar lo desechado por el positivismo. Además de los movimientos populistas a inicio de siglo, sus ataques teóricos al sistema revelaron los fallos de la organización porfirista.

Toda esta reflexión es posterior a la obra de Flores, además de que se inserta en otro campo disciplinar y discursivo. En los poemas analizados se rastrea un intento literario de restitución de la experiencia, mediante dos tipos de la misma exploración física, la sensorial erótica, tanto para buscar a Dios como para olvidar cierto recuerdo.

Afirmé al inicio de este apartado que el romanticismo puede considerarse un movimiento de crítica. Para que esta sea posible en una obra artística y no panfletaria, se requiere un dominio técnico de la lengua articulada estéticamente. La antología

Pasionarias no responde a la clasificación genérica del romanticismo mexicano, en que primó lo patriótico o lo amoroso. Responde, en cambio, al ánimo crítico de la sociedad moderna, del planteamiento positivista, con la cual marca su ruptura en los poemas de la cuarta parte en que se divide el poemario.

Sin embargo, como esta separación no puede ser dicotómica dado que el mismo romanticismo pretende la integración de cada ámbito de la vida, el tópico amoroso idealista se complementa con la sensorialidad y deriva en el género lírico erótico, que combina la materialidad tan enfatizada por el positivismo con el reino de la imaginación que descartó. Por otra parte, la gloria de la labor científica depende en gran parte de su perfil de actividad humana, y, por lo tanto, de experiencia. Weeks afirma que “Entre los temas afocados en una posición espiritual objetiva o épica está la admiración hacia las ciencias, tan profundo y generalizado en todo el siglo pasado” (46); luego cita el siguiente fragmento del poema “A los que estudian” para afirmar que Flores “se aparta, no obstante su fe absoluta en el saber, de la corriente positivista de su época” (47):

No es la ciencia relámpago que hiere
Un instante la vista y se deshace;
Sino el astro inmortal, la estrella fija
Que en la serena frente de los siglos
Inapagable encienden
Mil ráfagas de luz que se condensan,
Ráfagas que alumbrando se desprenden
De los grandes espíritus que piensan. (Flores 186-189)

Sin embargo, en el fragmento puede advertirse que la actividad de pensar es la que otorga literalmente la luz y la lumbre al astro de la ciencia; más que fe absoluta en el saber, el sujeto lírico demuestra admiración por la capacidad humana completa. El sujeto lírico de Flores escapa de la reducción positivista y moderna, sin sucumbir tampoco frente a su empuje contrario, el cuerpo y los afectos, por medio de un despliegue literario de la *diferencia*: no aboga a favor de una parte de la dicotomía, sino que apuesta al humano, en su subjetividad y totalidad, meta romántica indicada por Löwy y Sayre.

Escéptico de la modernidad y de las relaciones que esta y el positivismo dictan a las subjetividades, Flores enuncia una propuesta filosófica que conjunte razón y amor, media los juicios sobre la lírica amorosa y la erótica y problematiza el panorama racionalista. Antes de los pensadores del siglo XX, quienes sistematizaron la crítica escéptica hacia el proyecto modernizador, Flores advirtió sus intersticios, proporcionó un rumbo otro y lo ejecutó poéticamente. Su aportación al debate fue configurada por una enunciación mantenida a lo largo de varios poemas, un diálogo lírico y dialéctico.

II. Escepticismo institucional: poema y crítica en Susana Thénon

*2018 j'sais pas c'qui t'faut
Mais je suis plus qu'un animal
Angèle*

Las producciones literarias enraizadas en el escepticismo varían en el nivel y el grado en que formulan, enuncian y comunican la incertidumbre y su resolución. Aunque a Susana Thénon (1935-1991) se le puede considerar explícita respecto a esto, lo cual facilita el rastreo de su inconformidad, no debe olvidarse que la enunciación lírica adopta una forma determinada que trae consigo efectos de lectura y claves interpretativas, carga que incide cuando se determina el grado de escepticismo presente en el poema. Es el caso de la poesía crítica y de la parodia, género y técnica que se analizarán en este capítulo.

En este capítulo abordaré el rubro de la poesía femenina dentro de la lírica iberoamericana. Específicamente mostraré que la forma poética del escepticismo no es reductible a la instancia autoral de género: su adscripción crítica y política surge de la palabra, del uso lírico del despliegue de afectos e interés por el mundo antes que de una ideología. Para esto, problematizaré las asunciones que existen en torno a la obra de Thénon y me concentraré en el análisis textual, las estrategias líricas y su proyecto escritural.

Independientemente de la formación de Thénon,⁴⁸ el autor implícito⁴⁹ de la mayoría de sus libros conoce la lengua hispánica, su historia y su literatura, como se advierte en el epígrafe de este capítulo, en el conocimiento del sistema de lengua saussuriano, de la filosofía de José Ortega y Gasset, de la restricción productiva de los adverbios en *-mente*, en la indagación sobre los deícticos del poema “Eso que se

⁴⁸ Estudió Letras Clásicas (Morrone 226-227).

⁴⁹ “El autor implícito es la imagen que el lector se hace de la entidad autoral como responsable del conjunto del texto que ha leído, como instancia, pues, que ha construido al narrador de una determinada forma, que ha optado por unos registros estilísticos y descartado otros, que ha preferido cierto tipo de técnicas, que ha definido una determinada situación narrativa y un argumento concreto, etc.” (Cabo y do Cebreiro 209).

llamaba aquello”, de la historiografía en “Libretos”, la alusión al *Quijote* por el palomino de añadidura los domingos, entre otros. La posición interna de la poeta es doble: además de su función como productora de literatura, critica desde dentro determinados conocimientos y prácticas.

En los estudios que se la incluye y analiza, frecuentemente se abordan temas como la voz femenina iberoamericana y la influencia del sexogénero en la producción y en la recepción de sus obras. En cambio, no hay estudios críticos sobre autoras cuyo conocimiento profesional de la lengua incida o permita dar luz sobre sus obras. Piénsese que de los autores hombres, como Borges y Reyes, contrastados con la “espontaneidad” y “simpleza” de Rulfo, se comenta bastante.

Menciono esta distinción porque la mayoría de los análisis sobre la obra de Thénon utilizan la marginalidad como término prioritario. ¿Por qué se le considera externa a algo que ella dominaba?⁵⁰ ¿Para qué mantener la idea de ingenuidad, precariedad y desazón? Incluso si el sujeto lírico de sus poemas demuestra dichas inquietudes, se trata de una reflexión mediada por el lenguaje literario, más para preguntarse sobre las posibilidades de la lengua y del discurso que para anunciar la corrosión y el fin de estos.

Abordaré los poemas de *Habitante de la nada* (1959) y de *Ova completa* (1987),⁵¹ que permiten notar esquemáticamente las fases de individuación del sujeto lírico. En el primero inicia la operación subjetivante (de acuerdo con el principio de individuación lírica comentado por Adorno) con un primer momento de escepticismo,

⁵⁰ Una opción es analizarlo de acuerdo con la noción de *extranjero*, revisada por Bauman, y otra es pensar en la tensión entre *hospitalidad* y *extranjería* en Derrida; dejo ambas rutas de investigación abiertas.

⁵¹ Existe un estudio de la estructura especular de *Edad sin tregua*, con base en la geometría y en un paralelismo con la fotografía: “Esta postura, estética antes que técnica, se traduce en una deliberada reticencia del sujeto; el tratamiento de las imágenes de su obra literaria oscila perpetuamente entre polos extremos: decir y no decir. Al igual que en fotografía, Susana Thénon trabaja con la palabra en negativo y en positivo. Este juego de luces y de sombras impregna el lenguaje utilizado: por momentos lo encontramos oscuro, velado; en ocasiones sólo podemos acceder a las certezas por medio de la negación lingüística y de las remisiones a la nada” (Ció 4).

y en el segundo se adopta la parodia como forma poética para el escepticismo (que en el caso de Thénon se desarrolla hacia la instancia crítica, donde se rebela contra el estado de ciertas cosas en el mundo) y el ofrecimiento de certezas. Ambas obras constituyen una rebelión contra el estado de ciertas cosas en el mundo y una reasimilación de la institución literaria mediante un juego de géneros literarios

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Los análisis de la obra de Thénon pueden agruparse en dos, según se dictamine el balance entre obra constructiva, ora productiva, ora fallida, u obra corrosiva. Dentro del primer grupo se encuentran los ensayos de Susana Reisz y Bernard McGuirk; en el segundo, María Negroni, María Josefina Lyon, Mariana di Ció, Manuela Morrone y Ricardo Herrera.

Según Reisz, una tendencia de la poesía femenina hispanoamericana es el uso “del *dialogismo* (dramático o novelesco) y de la *polifonía* (‘ordenada’ o ‘anárquica’) [como] modos instrumentales de acceder al canon lírico desde los márgenes de la institución literaria y desde posiciones enunciativas subalternas”.⁵² Esto anuncia tanto el problema general de la unidad de la voz lírica, y la presuposición de la importancia de la figura autoral y su característica institucional, en este caso, relativa al sexogénero, como el de la sistematización de la precariedad al subordinar los procedimientos de crítica literaria a esta. Por otra parte, al emplear el término *tendencia* en vez de *técnica* indica que lo concibe más como una moda que como un recurso estilístico, por ejemplo, o estructural (es decir, formal). Dado el marco teórico feminista con el cual aborda a Thénon, podría parecer que Reisz diagnostica la falibilidad iberoamericana de la mujer escritora para formalizar “una voz propia”, diferente en su especificidad

⁵² Posteriormente (aunque da un rodeo por la *polifonía anárquica* y la *heterofonía*), lo desglosa en *heterología*, término que creo más conveniente porque se refiere a los discursos. Sin embargo, su uso no es consistente; por ejemplo, menciona a los “diversos ‘lenguajes’ (es decir, registros verbales, cosmovisiones y sistemas de valores)” (145), pero hay que sustituirlos por *discursos*, dado que por *lenguaje* se entiende el lenguaje humano, el animal, el computacional, etc. Quizá para la fecha de su libro, la metodología interdisciplinaria con el análisis del discurso no resultaba viable.

sexogenérica y por lo tanto desestabilizadora del canon patriarcal. Reisz intenta neutralizar esta conclusión, a todas luces peligrosa, mediante referencias biográficas sobre su testimonio en la vida de Susana, como se indicará párrafos más adelante.

Reisz quiere darle a esta obra lírica una función ideológica feminista, respecto a la cual la obra de Thénon fracasaría: no construye nada, ni su propia voz, y se limita a destruir miméticamente al enemigo ridiculizándolo. Ejemplos de este lamento son: “ya no estoy tan segura de que el cometido ideológico de este texto esté tan bien perfilado como me pareció entonces, ni tampoco veo ya muy claramente la eficacia política de este tipo de burla” (Reisz 149); “‘la propia lengua’ –la de la poeta Susana Thénon– se configura/disuelve en un incesante diálogo –muchas veces ecolálico-payasesco otras veces exasperado o cruel– con las más diversas lenguas ajenas” (Reisz 149); y “por más que siga admitiendo que la mimesis burlesca es un recurso defensivo ideal para los sectores sociales marginados del poder, no puedo evitar severas dudas sobre la efectividad de un diálogo en el que el chistoso (o la chistosa) no está en condiciones de asumir ningún lenguaje ni ningún sistema de valores claramente diferenciado del que es objeto de burla” (Reisz 150).

Adviértase que, en su texto, Reisz no delimita qué entiende por chistoso, payasada y bufonería, ni lo muestra ejemplificado con los poemas de Thénon. Por otra parte, la complejidad del término *voz lírica* enreda muchos elementos: la voz lírica no es la de autora sino la voz lírica que se abstrae de todo el poemario; la voz lírica puede ser no unitaria porque no es un sujeto referencial;⁵³ y la voz lírica caracterizada como *ecolálica* refiere a una patología del lenguaje de personas autistas, lo cual conlleva a una estigmatización peligrosa de ellos, además de que a nivel formal no funciona en la operación técnica de los poemas. En general, el planteamiento de Reisz es reduccionista porque subordina la faceta crítica de la literatura a una función externa ideológica. El mismo rastreo de una gestación de *diferencia* puede hacerse a nivel “meramente” literario como mostraré en mi análisis.

⁵³ Si acaso los sujetos referenciales, las personas “reales”, no fueran contradictorias.

Después, Reisz menciona que “la irreprochable coherencia de su praxis verbal la llevaba inevitablemente a la circularidad y a la neutralidad o al relativismo en materia de valores morales y políticos” (Reisz 150). Aunque no creo que sea una praxis neutral, sí opino que el relativismo es un elemento importante, vinculado con su no creación de “una voz nueva”. Considero que el relativismo es la continuidad de una actitud escéptica cuya consecuencia no es el fortalecimiento o la fundación de una episteme, sino la renovación y constancia de la enunciación crítica; por lo tanto, el ejercicio escéptico es independiente de su posible o futura aplicación.

De vuelta a lo biográfico, Reisz afirma:

Quienes la conocimos de cerca podemos atestiguar, sin embargo, que en la comunicación cotidiana ella sabía muy bien cómo romper el carrusel mimético para dar a conocer sus propios puntos de vista. Si en algunos textos de *Ova completa* (como ‘La antología’) la parodia se muerde la cola a sí misma por falta de definición valorativa, ello se debe —pienso ahora— a cierta autoindulgencia en la bufonería (Reisz 150).

La parodia llega a referirse a la instancia enunciativa de los poemas (“morderse la cola”) no por falta de *definición valorativa*, sino porque se reconoce inscrita en la institución literaria, quiéralo o no; su compromiso genológico se extiende al sujeto lírico de manera coherente y formalmente necesaria. Además, el término *carrusel mimético* que Reisz utiliza para indicar una especie de movimiento compulsivo irrefrenable también sirve como metáfora de un muestrario giratorio, interpretación que forma parte de mi hipótesis sobre el reservorio (como se explicará en mi apartado de análisis).

Reisz recurre a Graciela Reyes, lingüista dedicada a la pragmática, por el reconocimiento de la voz lírica como un locutor irónico,⁵⁴ que con base en las citas

⁵⁴ Biviana Hernández lo sustituye por un *ventrílocuo*, “figura de estilo que consiste en deconstruir los discursos hegemónicos por medio de la imitación burlesca y la pseudo-cita, mas sin corresponderse del todo con la orientación ideológica de la parodia” (Hernández 76). Insiste al igual que Reisz en que “El sujeto mujer-poeta (o las voces del ventrílocuo de Susana Thénon) oraliza la voz de otro porque no tiene voz propia, y parece no importarle demasiado llegar a tenerla, disgregándose, más bien, en una serie de objetos, voces y situaciones comunicativas” (Hernández 83). Sin embargo, reconoce que así se logra “discutir y

del discurso ajeno “yuxtapone un enunciado propio no formulado cuyo significado niega o cuestiona el literal” (Reisz 154). Esto es la implicación de un juicio de valor sobre dicho discurso y sobre el asunto que trate dicho discurso, juicio que sirve para “incitar o forzar al oyente a participar en el juego de asumir un enunciado tácito” (Reisz 154). Este mecanismo formal, de acuerdo con el análisis pragmático del discurso, configura una *ironía de poder* en que la ridiculización paródica sirve para refutar el discurso ajeno. Al verlo como una dominación, Reisz incluso nombra *víctima* y *tonto* al enunciante original (Reisz 155), sin advertir que justamente en tanto mecanismo formal a la parodia le es indiferente el discurso sobre el cual se vuelca.

Respecto a las consecuencias políticas de *Ova completa*, primero opina que se establece “una polémica política que elude formulaciones doctrinarias precisas y escoge la vía indirecta de la ridiculización del punto de vista ajeno” (Reisz 156), comentario que posteriormente matiza diciendo que “La tendencia compulsiva a la burla, el juego lingüístico, la payasada, el ventrilocuismo, la poliglosia y la mezcla irreverente de todo con todo no es el terreno ideal para el florecimiento de una escritura femenina que pretenda afirmar seriamente el derecho a la diferencia” (Reisz 156). Desde el punto de vista schmittiano,⁵⁵ en *Ova completa* hay una elección de los discursos enemigos, que basta para configurarse a sí mismo y al grupo de amigos,⁵⁶ y sí se combate afirmando *diferencia*, que mostraré a nivel de técnica. Lo que Reisz echa en falta es “una sensibilidad de mujer” y “lo emocionalmente innombrable” (Reisz 156), dos elementos que hasta cierto punto no hacen más que continuar los estereotipos patriarcales.

Bernard McGuirk, al contrario, califica *Ova completa* como innegablemente

desmontar la idea del lenguaje como un constructo neutro que propicia una comunicación transparente” (Hernández 83).

⁵⁵ En *El concepto de lo político* (1932) se establecen tres aspectos necesarios: la identificación del amigo y del enemigo, un riesgo vital por parte del enemigo, y estar dispuesto a combatir.

⁵⁶ Esto también es escéptico, dado que la configuración de grupos siempre puede cambiar, sin que falte a la moral o caiga en contradicción. Las alianzas y oposiciones son circunstanciales, por lo que no se evita fiar en caracterizaciones tajantes.

feminista. Su primer paso fue detectar “los modos mediante los cuales la cultura machista argentina está subsumida en la poesía de Susana Thénon (se necesitan dos para bailar un tango) de modo que las posiciones masculino / femenino son siempre reubicadas dentro de las estrategias de d(omin)anza [dominación] social”.⁵⁷ Parte de Susan Winnett (1990), quien explica que se considera que históricamente el hombre genera cultura y la mujer no. El cambio feminista ocurre al propiciarse una erótica de lectura distinta a la noción masculina de representación (McGuirk 142), innovación que McGuirk afirma doble: ya no es el hombre quien representa a la mujer y se exige una consideración lectora fuera de la universalización machista.⁵⁸ Al igual que la de Reisz, esta interpretación observa la lírica de Thenon como un ejercicio de construcción.

Antes de comentar el segundo grupo, haré un matiz sobre lo que se debe entender por carácter destructivo. La mayoría menciona, quizá por comodidad terminológica, que en *Ova completa* se destruye el sentido. Lo que se señala es la desconfianza y subsecuente renuncia a los sentidos, que se señalan fosilizados por la alta institucionalización.⁵⁹ La ironía implica la existencia de un sentido, interno al poema o externo, y así se garantiza la continuidad de cierta lógica,⁶⁰ se trate de la

⁵⁷ “Os modos pelos quais a cultura ‘machista’ argentina está subsumida na poesia de Susana Thénon (é a dois que se dança o tango) de modo que as posições masculino/ feminino são sempre relocadas dentro das estratégias de d(omin)ança social” (McGuirk 141).

⁵⁸ Aunque esta postura valora que los poemas no se quedan en un mero juego lingüístico, puede retroceder a una visión sexista: que “A hermenêutica masculina exige análise” (McGuirk 144) mientras que las actividades de la mujer como la danza requieren una erótica, como si solo el *non-sense* o el juego y la danza fueran asunto femenino, y el análisis un terreno para siempre exclusivo de los hombres. La carga sexista puede advertirse, en tanto metacrítica, desde el presente; al hacer una arqueología sobre esta separación, debe recordarse que surge como resistencia al binarismo del logos y el análisis, por lo que las consecuencias de dicha terminología son relativamente independientes.

⁵⁹ Esta cuestión está mezclada con otras, como el problema de la voz lírica: “las expectativas de lectura giran en torno a la ilusión de unidad: la de ‘una’ voz (individual o grupal), ‘un’ lenguaje, ‘una’ visión del mundo, ‘una’ manera de sentir y de evaluar. En el contexto de la poesía la pluralidad de voces y lenguajes se ve como un factor desintegrador del sentido, cuyo producto final sería el callejón sin salida del poema hermético” (Reisz 143).

⁶⁰ Sobre la tensión adentro-afuera, Gamboa aclara que se “evidencia el anclaje de los sentidos de las palabras a su uso social e ideológico y considera el contexto como fuente de significado”

ironía como algo externo al poema (la excepción en un sistema de analogía, en términos de Octavio Paz) o como algo interno a la disposición lírica (la postura crítica), lo cual requiere de una lectura simultánea del mundo y de la subjetividad. Ya he dicho que hay escepticismo al mundo social y a su retórica, pero con una confianza en el lenguaje, en su perenne productividad de sentidos; en palabras de Gamboa, “La ironía funciona como un recurso que, desde el lenguaje, se distancia de éste y vuelve a poner en duda, relativiza, sacude, construcciones de sentido aparentemente sólidas” (78). Asimismo, la obra de Thénon no es precisamente un reto a la comprensión: piénsese que de nada serviría una crítica incomunicable.

Considero prototípico del segundo grupo, partidario de la obra corrosiva, el artículo de Manuela Morrone. Se postulan dos destrucciones, la de la esencialidad del estado de cosas y la de género: “A través de los procedimientos estilísticos irónicos, los poemas de Thénon abren grietas en el discurso dominante mostrando lo construido de su esencia. Thénon muestra y destruye todo tipo de categoría cultural y social de género, penetrando en lo más hondo del imaginario colectivo” (Morrone 225). Básico para ambas rupturas es la marginalidad de Thénon, quien al no pertenecer a ninguna generación poética y al presentar un estilo heterogéneo alejado a cierto movimiento particular (Morrone 227) es capaz de cimbrar las categorías lingüísticas: “sus expresiones son dinamitas para todo tipo de regla sintáctica y léxica, explotan en contra de todo edificio ideológico fijado en los imaginarios colectivos” (Morrone 228).

María Negroni, responsable junto con Barrenechea de la recopilación *La morada imposible*, afirma en el prólogo que la poesía de Thénon intenta “conquistar la precariedad, su tembladeral de pesadillas y luz” (Thénon 13) y que por ello tiene que “correr súbitamente al encuentro de las esquirlas del yo para consumir el extravío, no para cancelarlo, para volverlo luminoso como un faro” (Thénon 15). Aunque esta última metáfora da cuenta del carácter dialéctico del escepticismo que propongo, Negroni falla al idealizar el sostén del desamparo para dar fuerza retórica a su postura.

(Gamboa 49).

Ricardo Herrera nota que “*Aledaños, lugares extraños, distancias*, son términos claves de la experiencia poética de Susana Thénon; son, también, varios de los principales títulos de su obra. Designan una oscura periferia emocional, unos suburbios psíquicos que se definen en contraposición a un centro fuerte y dominante: el del sentido consolidado, el de la escritura consagrada” (Herrera 202). Como se advierte, dichos términos claves se han traspasado a la edición crítica y de ahí al resto de los estudiosos de Thénon que parten de ella. Herrera utiliza la colindancia semántica de los términos para sustentar su hipótesis: “la escritura de Susana Thénon pasa de la marginalidad existencial a la marginalidad estética, del desvalimiento a la agresión” (Herrera 202), opinión parecida a la de Reisz en tanto no se halla una voz propia y se busca destruir a un adversario. La “oscuridad, horror, y un entusiasmo desmedido por juegos de palabras que ocultan mal el desasosiego” (Herrera 204) llevan a Thénon, supuestamente, a la antipoesía. Al referirse a *Habitante de la nada*, menciona que “Sintiéndose traicionada por el mundo y por las palabras, decide devolver el golpe: afrentar la elocuencia con gritos y balbuceos, infamar la pulcritud con suciedad, humillar el trascendentalismo en la insignificancia” (Herrera 204), y de ahí se obtendría la motivación para *Ova completa*. La diferencia con Negroni respecto al uso de dicha terminología consiste en que Herrera justifica su valoración estética; en este caso, la multiplicidad de voces es “reflejo de su patente esterilidad imaginativa” (Herrera 205), y se condena la falta de sutileza y *persuasividad estética*, tan similares a lo que él denomina “facilismo” (Herrera 206).⁶¹

Ahora debe preguntarse si realmente se trata de una *morada imposible*. En el terreno lógico sí, porque no se puede residir en la lengua; empero, la posición de Martin Heidegger, “El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y poetas son los guardianes de esa morada” (Heidegger 11), remite a la idea de estar-en-el-mundo, y de ahí a la concepción de los discursos como formas de

⁶¹ Además de *antipoesía*, otro epíteto que da a la obra de Thénon es *pastiche*. Sin embargo, no fundamenta sus aseveraciones, e incluso menciona que el impulso destructivo (no crítico, según él) se deba al carácter de la gente argentina (Herrera 207).

ser. Sin embargo, no puede tratarse de una desconfianza general en el lenguaje si para retar el discurso hegemónico se usa el arma en la que no se cree. La desconfianza está en lo de afuera, locación que induce a tildarla de escepticismo social, siempre que se entienda por esta vertiente un cuestionamiento no de la sociedad sino de sus fundamentos, de la creación y el mantenimiento de determinadas formas de ser, validadas por el lenguaje promovido por las instituciones, incluida la de los pensadores y los poetas. De hecho, Thénon muestra una confianza impertérrita en el lenguaje, al grado de llevarlo su extremo experimental para probar su fuerza; así que el dominio de la técnica, tanto la desplegada en *distancias* como en *Ova completa*, no deja lugar al “facilismo”.

María Josefina Lyon menciona que las tácticas de las escritoras para ingresar al ámbito intelectual varían (Lyon 78). La de Thénon ocurre a través de la expresión del deseo perdido: “la melancolía puede definirse como la pérdida del objeto. El deseo de unidad con el objeto, así como la imposibilidad de realizar esta unidad, crea un discurso melancólico que se encuentra presente durante toda la obra de Thénon” (Lyon 84); especialmente en *Edad sin tregua* y *Habitante de la nada*, “se presenta el reflejo de un yo de la hablante –yo escritural– fragmentado, el cual se encuentra constantemente en una pugna. Esta pugna trata de una escritura que bordea lo violento, la pugna entre el sujeto y el objeto” (Lyon 84). Para evitar confusiones con la figura de autora, propongo un sitio enunciativo del sujeto lírico anclado en el cuerpo,⁶² que crítica desde la rabia o la desazón, no desde la racionalidad dura. Nótese que la expresión deseante y la muestra de la intensidad del dolor (Lyon 85) no se queda en el lamento.

Según Julieta Gamboa, la obra de Thénon (particularmente *Ova completa*)

⁶² A diferencia del cuerpo en Rosa, que es motivo y medio del devenir, o en Berenguer, que es experimentante, el cuerpo de Thénon es el atravesado y configurado por discursos. Lyon lo dice así: “recurre al desorden de la norma al ubicar el cuerpo como elemento importante dentro de la poesía. Es por medio de éste, donde se articula la subversión, el deseo, el dolor y la melancolía, donde se crea una simbiosis con el objeto y la pérdida de este. Es, en ese espacio, donde la melancolía se transforma en un eje central de la poesía, y se libera la subjetividad de la hablante” (Lyon 98).

corresponde a la neovanguardia, cuya pregunta por la lírica descarta una visión canónica de la poesía en tanto “espacio de sublimación o exaltación del mundo” (Gamboa 6) y prefiere considerarla “un discurso crítico de la realidad; de la historia, la sociedad, las instituciones, las convenciones culturales y sexogenéricas, etcétera, con lo que la dimensión estética no es la única que define y delimita el hecho poético” (Gamboa 6). Este análisis no puede contenerse dentro de los dos grupos anteriores porque al afirmar que “lo irónico, dentro del campo discursivo de la poesía, hace que éste se cuestione a sí mismo, en un proceso simultáneo de construcción y desmembramiento” (Gamboa 9), se concilian las vertientes de proposición y de destrucción.

Dicha unión se relaciona con una idea más consistente sobre la crítica. El primer momento, siempre escéptico para términos de mi hipótesis, constituye la fase de individuación lírica, periodo que Gamboa explica como de relativización: “La subversión poética corresponde también a la de la relativización de una realidad en la que se hacen evidentes determinadas imposiciones discursivas” (Gamboa 58).

Empero, su conclusión recae en las inconsistencias terminológicas antes comentadas: “aun cuando se acerca desde una postura crítica a distintas esferas de lo social y político, posee una visión escéptica del lenguaje como constructor de sentidos. Le interesa, justamente, evidencia la naturaleza retórica de todo discurso y, por lo tanto, exhibe constantemente la imposibilidad de construir verdades estables” (Gamboa 78). Ya he aclarado que se trata de una visión escéptica de los *sentidos* formados y consolidados por la lengua, es decir, los discursos. Además, exhibe no la imposibilidad, sino la no generalizabilidad de las verdades, que suelen ser estables solo dentro de su discurso y por lo tanto en su institución.

Por otra parte, la exageración del móvil neovanguardista dirige hacia una contradicción. Gamboa afirma que “La ironía se opone a la poesía inmaterial, y le confiere al lenguaje una espacialidad y temporalidad específicas, lejos de lo poético intangible” (Gamboa 80). Adviértase, sin embargo, que esa separación también se inscribe en determinado espacio y tiempo de los estudios literarios. Gamboa primero

dice que Thénon ataca el logocentrismo y recupera un discurso otro, pero después dice que la ironía está contra la poesía inmaterial, porque da espacialidad y temporalidad al lenguaje, división desde luego logocéntrica. Esto pasa cuando se traslada el concepto de espacio a algo conceptual, como espacio político y social: lo historiza al atender las condiciones de producción crítica, pero eso no es volverlo un espacio ni un tiempo, no es hacerlo más material y alejarlo de la poesía inmaterial.

Otra faceta ligada a la ironía es la recepción de lectura, que Gamboa restringe.⁶³ Según mi criterio, dentro de las obras de Thénon, es *Ova completa* la única que mueve a risa, y como tal posibilidad se encuentra en la textualidad de sus poemas permitiría postular una instancia crítica proveniente del *pathos* más que permitida por una argumentación racional del *logos*.

ANÁLISIS

He elegido dos poemarios para mostrar cómo el escepticismo articula algo más que la enunciación lírica, es decir, cómo genera un proyecto literario. *Habitante de la nada* corresponde al primer estado escéptico, dado que muestra el inicio de la operación subjetivante; posteriormente, *Ova completa* desarrolla la instancia crítica mediante la técnica de la parodia y los guiños irónicos. Ambas obras constituyen una rebelión contra el estado de ciertas cosas en el mundo y una reasimilación de la institución literaria mediante un juego de géneros literarios.⁶⁴

Entre la publicación de estos poemarios hubo además la transición *distancias*, que termina por afirmar la heterogeneidad del proyecto de Thénon y la multiplicidad

⁶³ Para ello se basa en Linda Hutcheon, según la cual la ironía trabaja semánticamente suspendiendo la contradicción lógica (Gamboa 49). Al igual que McGuirk, considera la forma de lectura creada por el texto: “la ironía, más que ser una propiedad del texto, es una forma de lectura, en la que se participa desde lo dicho y lo no dicho” (Gamboa 65). Por el lado de la técnica, más que un tropo la ironía se considera la “configuradora general de un punto de vista” (Gamboa 77).

⁶⁴ En las tres producciones poéticas, se advierte el rompimiento con la policía de la poesía. Según esta, solamente los textos poéticos configuran el espacio de la poética. La enunciación lírica de Thénon, en cambio, se reinscribe políticamente, porque transforma el espacio poético en el “espacio de manifestación de un sujeto”, quien reconfigura “el espacio, lo que hay que hacer, que ver y que nombrar” (Rancière 2006: 72).

de niveles en que se puede enunciar el escepticismo. Recomiendo la carta de Thénon a Renata Treitel, fechada del 22 de febrero de 1982, en que declara sobre *distancias*:

En cuanto a las ‘transgresiones’ gramaticales y sintácticas ellas se deben a una voluntad precisa de reconstruir (o des-construir) *una especie de pensamiento pre-verbal que intuyo existe antes del estado verbal. Son como poemas en bruto previos al estado de palabra*. Esto trae como resultado la paradoja de que se necesita una gran elaboración gramatical y sintáctica. Para destruir algo es necesario que ese algo esté allí (Thénon II 217).

En su carta del 1º de diciembre de 1983, explica: “Lo que ocurre es que la llamada *forma* no puede separarse del *contenido*. Si dudás de esto, *probá pensar sin lenguaje*. [...] Pensamiento y lenguaje son una sola y misma cosa. La llamada ‘forma’ es la manifestación visual, oral, táctil, auditiva del pensamiento” (Thénon II 220).

Análisis de *Habitante de la nada*

En el primer poema de esta obra, titulado “Verdugo”,

Una voz cercana
me repite: descansa
y yo
descansar no podría
sino como en sueño
latente,
como flecha que reposa
en su carcaj.
Cada día
mis horas
se tornan más agudas,
más ásperas,
desde que no respiro
y el sol me arde.
Conozco las palabras
a cuyo sonido
las puertas vuelan como plumas
y el cielo es un cojín a los pies.
Conozco el castigo.
Conozco todos los castigos.
Pero hoy amanecí verdugo. (Thénon 49)

el sujeto lírico podría estar prisionero o en marcha por el desierto, posibilidades no

excluyentes en caso de que se metaforizaran complementariamente. Una primera pista ofrecida se cifra en la soledad implícita enunciativa; en el primer verso *una voz* le habla, no una persona u otra entidad, lo cual indica una separación física entre ambas voces. De acuerdo con el primer caso, la voz no se acerca debido al confinamiento personal del sujeto lírico, y de acuerdo con el segundo la voz surge de la conciencia de él, de su imaginación, o de un consejo de raíz metafísica.

La segunda está en el objeto con que el sujeto lírico se reconoce. Aunque poéticamente se ejecuta un traslado de su cualidad hacia la actividad del descanso, el sueño no es latente, sino la peligrosidad del que sueña, ya sea la flecha que reposa o el individuo. ¿Cuál es la acción peligrosa del sujeto lírico?

Como ya mencioné, existen dos interpretaciones extraídas del segundo verso. Si no respira y si siente que el sol arde, se encuentra encerrado (aunque a descubierto) o se encuentra en una travesía desértica. En el primer caso, se explica nuevamente la comparación con la flecha: los reos se catalogan como individuos peligrosos en potencia, por lo cual se les confina. El encierro desencadena una percepción distinta del paso del tiempo, como la caracterizada en la segunda estrofa mediante metáforas físicas. La forma aguda se vincula con la finitud, la espera en que se cumple un plazo (presumiblemente la libertad ansiada), mientras que lo áspero implica significativamente un sufrimiento continuo, que contrarresta el ansia por la llegada de dicho momento al prolongar la percepción en crisis.

En el segundo caso, se presenta el inconveniente de la tercera estrofa. Esta habla sobre la liberación, lógicamente vedada cuando nos hallamos en un espacio abierto. Mediante cierto mandato, petición o conjuro, actos de habla en que lo importante es el sonido y no las palabras o su sentido, ocurren dos transformaciones. La obstrucción física, simbolizada con la puerta, desaparece mutando a una forma suave y vinculada con el vuelo. La meta lejana se vuelve cercana, dado que los pies arriban a ella, igualmente de forma suave. El trueque, como se advierte, posee un importante rasgo sensorial no fortuito.

Sin embargo, reconociendo que el mundo lírico se guía por sus propias reglas,

esta estrofa no constituye un impedimento a la interpretación, al contrario, permite la confluencia de dos imágenes. Ambas posibilidades coexisten, se presentan en el poema para calificarse mutuamente; una idea semeja la otra para prestarse sus límites, a fin de definir de otro modo la sensación del sujeto lírico. Piénsese en qué grado el desierto es una prisión, porque quien lo está sufriendo no puede salir de ahí más que mediante la imaginación, contenida y formulada en la tercera estrofa en *las palabras* y en las comparaciones de los dos versos últimos.

La causa del encierro es la desencadenante del primer *castigo* conocido. El despertar del *sueño latente* y la enunciación de *las palabras a cuyo sonido...* son causa del resto de los castigos conocidos. En ambos casos, el sujeto lírico se visualiza como el agente, el futuro culpable y el reo. La adversación sintáctica del último verso corresponde con el sentido del cambio castigado-verdugo. Aunque en este poema no se identifique el objetivo del castigo ni en qué consiste dicho castigo, ha de recurrirse a la comparación de la primera estrofa; una flecha siempre es “verduga”, dado que incluso cuando no atina en el blanco algo rompe, en algo infringe su peligrosidad latente.

El sujeto lírico muta su papel en la díada infracción-corrección, pasaje en que poco importa dónde se localiza, pues la primacía está en la percepción sensorial del paso del tiempo y en la toma de decisión informada final. A nivel formal, cabe resaltar la fuerza de los dos versos últimos de cada estrofa y la disminución de versos, que decrementan consistentemente de ocho a seis, cuatro, dos y uno, correlato de la depuración requerida para arribar a una conclusión y elección.

Que este sea el primer poema del libro indica precisamente el aspecto incoativo de la nueva actividad a desempeñar por la voz lírica, mientras que en “Verdugo” dicha incoatividad se cifra en el verbo *amanecí*. Afirma simultáneamente la llegada de un día nuevo, un día otro, en que se vinculará con las demás voces no en el papel pasivo de experimentante prisionero o mero oyente, sino que activará su peligrosidad latente enunciando las palabras transformadoras. Para que esto se desencadene, debe haber un previo escepticismo de la posición en la díada, un juicio (tanto una disertación

mental como un acto dictaminador según determinado conjunto de normas) y un reo identificable. Se sabe ya quién ejecuta el castigo y cómo, pero el objetivo se descubre en los demás poemas. Por ejemplo, en la segunda estrofa de “No es un poema”:

Esto no es un poema:
es un grito de rabia,
rabia por los ojos huecos,
por las palabras torpes
que digo y que me dicen,
por inclinar la cabeza
ante ratones,
ante cerebros llenos de orín,
ante muertos persistentes
que obstruyen el jardín del aire. (Thénon 55)

el objetivo primario es la recategorización del género lírico hacia un discurso expresivo, marcado como *grito de rabia*, que habilita la injerencia de otros parámetros además del estético. Al enumerar las causas de la rabia (los *ojos huecos*, las *palabras torpes*, la cabeza inclinada ante quienes impiden), el sujeto lírico transmuta su enunciación lírica en una enunciación crítica enraizada en los afectos, sin dejar por ello de formar poema o permitir volverse un texto panfletario.

En “Razón de mi voz” la transmutación enunciativa mediante el grito se repite:

Porque son muchos y sufren,
porque nos enteramos de lejanísimos gritos
o conocemos que hay silencio
en un rincón de la ciudad,
o porque de un libro salta y nos habla
el niño que murió ahogado.
Porque ahora sin duda un hombre pide socorro
y una mujer se arroja por su ventana oscura
y cuatro niños responden preguntas
en un cuarto inmenso
mientras a un muñeco le falta el brazo y mira. (Thénon 58)

Ya no se trata del *grito de rabia* del enunciante sino de uno ajeno remediado por la voz lírica, por lo que no hay recategorización. Sin embargo, la transmutación acaece porque el poema presta su cuerpo textual a lugares de enunciación altamente codificados hacia lo afectual. En el proceso, el poema (o su recepción de lectura)

deviene crítica.

El desacuerdo previo a la subjetivación de “Verdugo” se manifiesta con mayor claridad, con simplicidad enunciativa incluso, en “Círculo”.

Digo que ninguna palabra
detiene los puños del tiempo,
que ninguna canción
ahoga los estampidos de la pena,
que ningún silencio
abarca los gritos que se callan.

Digo que el mundo es un inmenso tembladeral
donde nos sumergimos lentamente,
que no nos conocemos ni nos amamos
como creen los que aún pueden remontar sueños.

Digo que los puentes se rompen
al más leve sonido,
que las puertas se cierran
al murmullo más débil,
que los ojos se apagan
cuando algo gime cerca.

Digo que el círculo se estrecha cada vez más
y todo lo que existe
cabrá en un punto. (Thénon 51)

Este poema se compone de cuatro grupos de afirmaciones, dos de los cuales protestan contra lo establecido. Frente a lo que se cree, frente a las buenas intenciones, frente a previos asideros contra el escepticismo, el sujeto lírico lírica recalca el poder de lo que enuncia con la repetición del verbo *Digo*, independientemente de la argumentación o las pruebas.

Primero muestra desacuerdo total respecto a la trascendencia mediante la palabra, que remite a una usual justificación de la literatura y de la memoria, por ejemplo. Si la función de detener virtualmente el tiempo no puede lograrse, el sujeto lírico estaría abogando por una aceptación otra de los puños, los golpes, lo negativo del tiempo que se teme. En “Poema”, como indican los siguientes versos citados, se comunica el mismo fracaso.

Ningún significado, ningún equilibrio, nada existe
cuando el no, el adiós,

el minuto recién muerto, irreparable,
se levantan inesperadamente y engegocen
hasta morirnos en todo el cuerpo, infinitos. (vv. 8-12, Thénon 56)

“Círculo” también muestra inconformidad frente al poder anímico de las canciones. Lo que diferencia esta manifestación de la palabra de la referida en los versos anteriores es el grupo del cual surge el canto; este constituye una dinámica popular enraizada en el duelo colectivo. No obstante, al sujeto lírico no lo convence ninguna de las dos. La expresión de la pena grupal brota en *estampidos* comparándola con una fuerza natural (los caballos, por ejemplo), difícil de contener y de detener incluso grupalmente. Por último, se queja del conocido “minuto de silencio”, en el cual se ha perdido el origen simbólico y heroico; dicha práctica no conduce a la justicia o a la resolución de los gritos que, al contrario, se callan. Nótese que las tres son prácticas sociales institucionalizadas y sociales, en alto grado ritualizadas hacia el decoro.

Después comparte su cosmovisión, diríase desencantada del mundo en general y de los lazos sociales. En vez de ser un hogar, un *ecos* de confianza, el planeta se compara con un pantano o con arenas movedizas, ambos terrenos en movimiento y con capacidad de sumergir, cuya nula estabilidad física replica la falta de seguridad que advierte el sujeto lírico. Este vaivén caprichoso resulta general, porque el poema no brinda una opción de bienestar para individuos más afortunados. Por otra parte, ni el conocimiento ni el amor son metas alcanzables a su juicio; esta aseveración contrasta con lo expuesto en “Pensar, amar” de Flores, en el primer capítulo de esta tesis. Si ambas actividades se califican propias de quienes remontan sueños, personas idealistas o utópicas, el sujeto lírico criticaría tales estructuraciones y teorías especializadas.

Cabe mencionar que en otros poemas de *Habitante de la nada*, los sueños se conciben únicas formas de revertir la situación, en tanto correspondan a una vivencia encarnada más que a una abstracción utópica, como se advierte en la conclusión de “Mundo”, “Pero yo no quiero este sino de espantapájaros:/ mi olfato busca afanoso el olor de la alegría/ y mi piel se agranda cuando digo amor” (Thénon 59), o el inicio de

“Aquí, ahora”:

Sé que en algún lugar
la alegría se desparrama
como el polen
y que hace tiempo
los hombres se yerguen
como jardines definitivos. (vv. 1-6, Thénon 57)

sobre el constante anhelo de las certezas de la alegría y el amor.

Retornando a “Círculo”, también se ahonda en la cuestión de los vínculos sociales. El puente metaforiza la cooperación, proclive a interrumpirse tan fácilmente como la puerta, metáfora del contacto, es proclive a romperse; el *más leve sonido* y el *murmullo más débil* son muestra con su propia ligereza de la laxitud de los lazos sociales. Los ojos, primera vía sensorial de comunicación en Occidente, resultan inútiles cuando se trata de ayudar a lo que *gime cerca*, al sufriente.

Por último, el sujeto lírico dictamina el desenvolvimiento de la existencia dentro del tiempo. Contrario a las nociones de progreso y de expansión implícita, en “Círculo” dicha geometría figura que el transcurso cíclico llega a su fin, y que las posibilidades en el mundo decrecientan, junto con los valores, por ejemplo.⁶⁵ Si se piensa que desde el Big Bang este se ha expandido constantemente, la voz lírica invierte el movimiento y lo considera una implosión, correlato físico del retroceso, hacia un punto. Por eso no predice la reducción o la destrucción de las cosas, sino su condensación en el punto. Si este contiene todo lo existente, se parecería al punto original del Big Bang, el vital, similar a la célula o el átomo. Una filiación hacia una historia otra, alejada de la teoría del Big Bang, se encuentra en “No es un poema”, en el cual se cambia el origen de las sustancias: “una enorme náusea/ roja/ como era la sangre antes de ser agua”.

Otra vertiente del escepticismo se encuentra en “Dónde”. Decidir qué opción adoptar no solo es un problema frente a tanta oferta, sino que pone en duda la validez

⁶⁵ En “Caos” dice que “Son señales de nada, / muestran con sonidos casi envejecidos ya / el progreso de la variante simiesca” (Thénon 61).

de cada una, dado que si una condujera a la meta el resto no existiría. El poema es una condensación, porque el cuerpo del poema está saturado: hay 16 posibilidades de *bajo*. En esta especie de catálogo, se relacionan con progresos teóricos, técnicos, tecnológicos, y sus derivados; dentro de las teorías se incluye el sueño, el amor y las cosmovisiones, por lo que la lista no trata sobre la dicotomía.

Ante tantas opciones, se pregunta, en minúsculas, por algo que estas posibilidades no pueden resolver. Según el epígrafe, el misterio es necesario para la conservación de la vida. Debe inferirse que la respuesta a las preguntas es “ninguna de las anteriores”, pues lo que falta, el misterio, es contrario a cualquier respuesta sugerida por los 16 ítems enlistados. El misterio es lo todavía no sabido ni analizado ni almacenado. Cada ítem busca combatir el misterio y reducirlo a su respuesta. De hecho, el misterio es tan fuerte que permite el despliegue de todas las teorías, inventos y construcciones: el misterio nos hace vivir porque vivimos para responderlo.

“Dónde” representa la dialéctica del escepticismo que propongo en esta tesis, estrechamente ligada con el principio de afirmación (Balso 15), que evita que la obra literaria devenga corrosiva pero tampoco impide que al poema ingresen dudas, incertidumbres y vacíos. El nihilista se decantaría a la reflexión sobre esto último, mientras que el sujeto lírico escéptico brinda la concentración de posibilidades frente al misterio.

Las primeras estrofas de “Infierno” caracterizan al odio, el rencor y la repulsión como las pasiones que se manifiestan, pues su mundo es el exterior. En la final, varias identidades se invierten, pero debe notarse que son las correspondientes al mundo interior: el amor, el llanto, la muerte y el descanso. El disfraz de odio que porta el amor puede vincularse con la enunciación rabiosa de la crítica. Tras esta actividad existe un interés y un cuidado, que no puede formularse amorosamente en un mundo de inversiones.

El límite entre ambas pasiones vuelve como una inquietud en “Nombres”, donde se repite la noción con el verso “mi amor casi odio” (Thénon 67). “Infierno” devela la necesidad de la duda metódica, dado que las apariencias pueden confundir

a quienes esperan divisiones claras y tajantes.

He mostrado que en *Habitante de la nada* el sujeto lírico se debate entre confiar en las estructuras del lenguaje, como los poemas, o no, debido a la identificación de formas discursivas falsas, hipócritas o inútiles. Aunque no tiene claro qué rumbo elegir, frente a tantas opciones, ha distinguido ya qué actitudes rechazar y qué necesidades atender, esto es, prestar su voz y replicar los gritos de rabia, incluso sabiendo la apariencia agresiva, verduga, y la condena institucional de este sendero.

Análisis de *Ova completa*

Antes de comentar el siguiente poemario, se necesita una delimitación provisional sobre la parodia, la cual opera siempre sobre discurso. En tanto técnica, Linda Hutcheon ha establecido que la parodia “es una de las técnicas de auto referencialidad mediante la cual el arte revela su conciencia sobre la naturaleza dependiente del contexto del significado, de la importancia de las circunstancias que rodean la expresión”.⁶⁶ Si se tratase únicamente de la mimesis de una voz o de una emisión única de habla, el rastreo del contexto sería imposible, porque no podrían generalizarse sus condiciones.

Además del parámetro paródico, en *Ova completa* debe analizarse si la producción literaria conduce hacia la *diferencia* o si promueve la distinción dicotómica. La tercera opción es que no conduzca hacia algo *diferente* ni hacia la dicotomía; por ejemplo, el “Poema con traducción simultánea español-español” parodia en su forma una plegaria. La aclaración español-español marca la fluctuación dentro del mismo idioma, que no debe ser confundida con decir lo mismo, sino con una reformulación. El manejo que hace del discurso preexistente no trastoca el pasado colonial, sino que permite una comparación con la situación bélica contemporánea.

En “los ingenieros ríen suavemente” se puede observar cómo se contrastan dos profesiones:

⁶⁶ “A paródia é uma das técnicas de auto-referencialidade por meio das quais a arte revela a sua consciência da naturaliza do sentido como dependente do contexto, da importância da significação das circunstâncias que rodeiam qualquer elocução” (Hutcheon 109).

los ingenieros ríen suavemente
de los poetas flacos
 los miran al trasluz
los desenrollan con delicadeza
 no hay vetas
ni vestigios
informan
 la franja azul más que petróleo
es metáfora del agua
 y la zona amarilla no revela
subproducto ni krill
 nadie comerá de esto
informan
 pero aconsejo no desactivarlos (Thénon 147).

Una, la poética, se convierte en objeto de estudio de la otra; empero, para las humanidades cualquier asunto le incumbe, mientras que en las ingenierías estas se descartan. En los versos 5 a 14, el poema le presta su cuerpo, entiéndase por esto su espacio cultural, su material (las palabras) y le diseña una voz enunciativa al método de la otra disciplina. El tratamiento poético del método científico brinda aparentemente conclusiones científicas, junto con el consejo final de no desactivar a los poetas.

Este manejo no resulta jerárquico. Las etapas de observación, análisis y conclusión se manifiestan en un informe poetizado. La operación de examinación se realiza con delicadeza, modo que a la ingeniería le resulta indiferente; se emplean metáforas, vedadas en el lenguaje científico; se enfatiza la dimensión visual de los objetos, para formar una imagen mediante colores, que desplazan los términos de las nomenclaturas científicas.

El poema genera *diferencia* con base en algo compartido previo. En ambas disciplinas se utiliza el lenguaje. Aunque puede preguntarse en este punto si existe algo, si una actividad puede desarrollarse fuera de él, en el caso de la ciencia y sus reportes y en el de la poesía y sus poemas hay una expresión reivindicatoria del medio de la palabra. Por ello, el poema no inclina la balanza hacia una o a hacia la otra, ni convierte una en objeto de la otra. El poema se configura como un híbrido paródico

que da cuenta de una nueva concepción de ambas actividades humanas.

“Si durmieras en Ramos Mejía” se compone de versos octosílabos acentuados mayoritariamente en las sílabas tercera y séptima.⁶⁷ Cuatro estrofas se intercalan con un verso del coro: “*qué despelote sería*”; estas presentan anáfora en los primeros tres versos: “cómo fuera yo a tus plantas/ cómo esperara tranvías/ cómo por llegar de noche”, “con tu abuela enajenada/ con tu hermana y sus manías/ con tus primos capitanes” y “sin tus huecos en mis huecos/ sin tus sombras en las mías/ sin dedos con que golpear”.

si durmieras en Ramos Mejía amada mía
qué despelote sería

cómo fuera yo a tus plantas
cómo esperara tranvías
cómo por llegar de noche
abordara a mediodía

qué despelote sería

con tu abuela enajenada
con tu hermana y sus manías
con tus primos capitanes
haciéndonos compañía
qué despelote sería

con tu madre en la ventana
con tu madre noche y día
con tu madre que nos tiende
su cama negra de hormigas

qué despelote sería

sin tus huecos en mis huecos, sin tus sombras en las mías
sin dedos con qué golpear
el tambor de la agonía

si durmieras en Ramos Mejía
amada mía

⁶⁷ He vuelto al análisis estilístico rígido, como adelanté en el capítulo previo, porque aunque la técnica es la misma ya no se debe al contexto de escritura, por lo que ahora la acentuación, la métrica y el ritmo se han habilitado para su impostura paródica.

qué despelote sería (Thénon 157)

Dicha repetición y la homogeneidad de extensión y ritmo configuran la sonoridad del género de la canción popular. Además, el tema de los amantes en tensión por la familia es una cuestión recurrente en tal género. Por lo tanto, esta parodia establece *diferencia* a nivel de género. Al no estar en el contexto de producción de estos poemas, tanto temporal como autoralmente, se recalca la idea de poca innovación técnica y la alta necesidad ornamental en esta producción literaria. El efecto crítico, que se desprende de un anterior efecto de extrañamiento de lectura, se desata hacia las operaciones institucionales, que subordinan la técnica a determinado efecto reconocible históricamente.

Al igual que “Si durmieras en Ramos Mejía”, “Murgatorio”⁶⁸ presenta un uso deliberado de rimas fosilizadas en estado de parodia, no ornamentales como en las lecturas críticas de Flores:

todo supiste
todo pudiste
mas ahora viste
que esto no es chiste (Thénon 187),

por ejemplo; presenta el establecimiento de ritmo simple, por repetición idéntica:

por qué por qué
pour quoi pour quoi (Thénon 186);

y presenta estrategias visuales de espaciado:

nadie con testa en
el más
a

cá (Thénon 187).

Este poema se inscribe formalmente en el género de la canción infantil o canción

⁶⁸ Informa McGuirk que ‘murga’ es “um grupo carnavalesco informal que frequentemente canta canções obscenas com ritmos populares como o *candombee* uruguaio do texto ‘em análise’, serve aqui para minar a ‘grande’ narrativa psicológica herdada” (McGuirk 145).

popular.⁶⁹ En un principio, pudiese decirse que no es infantil, por el contenido: el incesto, la enfermedad, la tristeza, la locura, la crítica, el infierno; sin embargo, ¿quién asevera que los géneros infantiles no contienen esos mensajes? Varios análisis sobre cuentos de hadas revelan el papel y la importancia de elementos verdaderamente macabros. En “Murgatorio”, la tensión entre género y mensaje contribuye a direccionar su crítica: que es el mundo de acá el malévolo, aunque en forma no lo parezca, sino hasta que se ve *en / profundidad*. Esto, al igual que el tema de los cuentos infantiles, me parece cercano a la *diferencia*, porque hace aparecer la jerarquía disciplinar entre psiquiatría o psicología y los discursos de infantes.

Ocurre lo mismo respecto al género conversacional históricamente definido como intercambio de compraventa se parodia en “Mohammed Kafka librero”:

-¿*O Thysel*?
-agotado
100.000 ejemplares en dos meses
-¿y *Cowself*?
-en edición bilingüe
copto-húngaro
con el copto se puede
hay unos cursos
dicen que se parece mucho al québécois
claro
nada como *Cowself* en sajón medio pero voló
lisa y llanamente
no ha quedado ni uno
puedo ofrecerle en cambio
el Quijote de Avellaneda
-¿cómo hago con *Cowself*?
-o porno complutense
siglo XII *you know*

⁶⁹ Reisz cree que este poema “trivializa el horror del incesto y del abuso casero convirtiéndolo en frívola cháchara ‘edípica’” (Reisz 157) y Hernández que “el incesto es tratado de forma ramplona (aunque, se sabe bien: toda risa esconde un dolor, una herida), eludiendo el tratamiento de una reflexión seria y profunda sobre el tema” (Hernández 78-79) ¿La trivialización la hace Thénon o el psicoanálisis? Y, ¿una canción popular, un poema u otro registro fuera del médico carece de seriedad? Por otra parte, McGuirk afirma que “A grande sombra freudiana é destronada, desbancada, virada de ponta-cabeça em estilo carnavalesco, como em ‘oh viejo inmundo’” (McGuirk 145).

después tengo en oferta
una partida de Arthur Hailey *Opera Omnia* en rústica
y *Las Vidas Paralelas Se Onanisman*
del Pseudo Plutonio y como si eso fuera poco
dos peines de bolsillo un sacacorcho una
estampita de Lutero
solo por el día de hoy (Thénon 178).

Giorgio Agamben caracteriza el juguete como una pieza que se ha extraído de su ambiente práctico y se utiliza en otra interacción, independientemente de si sufre una miniaturización (Agamben 101-104). Considero que algo similar opera con el discurso que se parodia, dado que se establece un contexto de emisión diferente al originario. Si se considera al arte el espacio lúdico por excelencia, es en la parodia donde se ejemplifica con claridad el proceso de trasplante de un objeto, discursivo en este caso, a un terreno con reglas distintas. Por ello, en “Mohammed Kafka Librero” se representa estéticamente una conversación fuera de su entorno lingüístico comunicativo. Su juego paródico evidencia, además, mediante exageraciones los aspectos que se involucran en el proceso de lectura: las dificultades físicas de obtención de un libro, la dinámica de los *best sellers*, la conjunción de otras disciplinas artísticas en el mercado y su grado de comercialización. Thénon revela que hasta la circulación de piezas literarias es irreductible a las instituciones y dinámicas de poder que las colocan en el mercado, por lo que incluso dentro de la lógica capitalista hay intersticios de *diferencia* en los bienes de consumo cultural.

“Kikirikyrie” es lo escéptico por excelencia.⁷⁰ El sujeto lírico enlista todas las posibilidades, en modo subjuntivo y con forma de oración o plegaria, que se obtienen tras una petición a su deidad, dado que pese a su deseo no sabe qué acontecerá. La última estrofa, que he subrayado, muestra un titubeo:

dios nos ayude o dios no nos ayude

⁷⁰ Se trata de una “burla dirigida hacia una noción de lo religioso como espacio de refugio y de obtención de favores” (Gamboa 60). Difiero con el resto de su interpretación, porque ella considera el rezo una ficción reforzada por el peso repetitivo dentro de la cultura. Hay que preguntarse si incluso indagando sabríamos cómo superar la religión o el pensamiento divino en tanto contenidos formados para ocultar el escepticismo existencial.

o nos ayude a medias
o nos haga creer que nos ayuda
y después mande decir que está ocupado
o nos ayude oblicuamente
con un piadoso "ayúdate a ti mismo"
o nos acune en brazos canturreando que vamos a cobrar
si no dormimos inmediatamente
o nos susurre que hoy estamos y mañana ay también
o nos cuente la historia de la mejilla
y la del prójimo y la del leproso
y la del muchacho lunático y la del mudo que habla
o se coloque los auriculares
o nos sacuda fuerte rugiendo que vamos a cobrar
si nos despertamos inmediatamente
o nos haga el test del árbol
o nos lleve al zoológico a mirar
cómo nosotros nos miramos
o nos señale un viejo tren sobre un fantasma de puente
apuntalado por carteles de pañal descartable

dios nos ayude o no o a medias
o renqueando

dios nos
dios qué
o más o menos
o tampoco (Thénon 181),

tras el cual se desiste de expresar su petición, fin originario de las oraciones o plegarias. La parodia de este discurso recalca algo sumamente expresado, que la fe impide al creyente desistir frente a la contingencia, lo cual lo motiva a pedir favores sin cuestionarse, sin pasar por la etapa de la duda metódica.

He mostrado que en la fase de *Ova completa* ya se han elegido los campos disciplinares que constreñían al sujeto lírico de *Habitante de la nada* y a su mundo. Por ello, la enunciación crítica del segundo poemario adopta la técnica de la parodia para generar *diferencia* literaria, es decir, no dicotómica y no reductible a las instituciones, para evitar la corrosión de su postura crítica. En *Ova completa* se muestra que ciertos discursos, como el religioso, se elide la etapa escéptica, que en

varias prácticas existen jerarquías disciplinares o estéticas, frente a las cuales el sujeto lírico opta por recordar la historicidad de las emisiones y recalcar la importancia del juego contra la de utilidad pragmática.

La producción de la *diferencia* se relaciona con el escepticismo porque la búsqueda de este tipo de lenguaje indica una desconfianza total en los resultados de indagaciones y enunciaciones dicotómicas. De hecho, dado que esa misma distinción termina por ser dicotómica, los poemas brindan una porción de ejemplo de estas, las contienen aunque operen en mecanismos alrededor, orbitándolo, como en cuarentena o como mi interpretación de *carrusel mimético*, concepto de Reisz. Así, la heterogeneidad de género literario y campo discursivo dentro de un mismo poemario o entre varios permite notar la congruencia de su crítica, y por ende del proyecto escritural de Thénon.

Si en cambio se ve la contención como una especie de cuna donde reposa una cita, una parte del lenguaje con la que determinado discurso circula y se sedimenta, se puede comentar la obra de Thénon como parte de *a poetics of knowledge*. Este término de Rancière se refiere a “un tipo de ‘práctica deconstructiva’, que trata de rastrear el establecimiento de los saberes —históricos, políticos, científicos, sociológicos, entre otros— mediante las operaciones poéticas —descripción, narración, metaforización, simbolización, entre otras— que hacen aparecer sus objetos y le dan sentido y relevancia a sus proposiciones”.⁷¹ La parodia configura esta deconstrucción, al retomar las operaciones del lenguaje, por ejemplo, el esquema narrativo y descriptivo de la investigación científica en “los ingenieros ríen suavemente”, las rimas de las canciones populares en “Si durmieras en Ramos Mejía” y “Murgatorio”, el enlistado petitorio de la oración en “Kikirikyrie” y la simbolización

⁷¹ “A kind of ‘deconstructive practice’, to the extent that it tries to trace back an established knowledge -history, political science, sociology, and so on -to the poetic operations -description, narration, metaphorization, symbolization, and so on- that make its objects appear and give sense and relevance to its propositions” (Rancière 2011: 14). Rancière considera que esto remite a la naturaleza discursiva del hombre, que en tanto ser político se vería reducido a la mera capacidad de dialogar. Sin embargo, esta retrotracción es de gran productividad analítica para estudiosos y críticos dedicados al análisis del discurso.

machista de la mujer mediante la locura y las flores en “¿por qué grita esa mujer?”.

CONCLUSIONES: LA PROYECCIÓN Y EL RECHAZO CRÍTICOS

He señalado cómo mientras un poemario explicita un tipo de errancia en un mundo polarizado, en el segundo se aumenta el cuidado, el interés por las mismas cosas que incomodan, para evitar que la ironía devenga corrosiva. Nótese que la relación entre el escepticismo y la generación de cultura (científica o literaria) ha variado: ahora el escepticismo gesta crítica incluso a riesgo de incrementarse. La búsqueda de un asidero ha cesado. De esta forma, el escepticismo empieza a dejar de ser reductible a discursos particularmente institucionalizados.

Además postulé que la poesía crítica no tiene por qué ser ideológica y proponer algo a cambio para evitar catalogarse como destructiva o corrosiva, porque hasta cierto grado, según la técnica empleada, el texto funge de reservorio a lo mismo que critica. Por otra parte, afirmar que “No hay lugar en su poética para la tragedia ni para lo sublime... aunque la experiencia real de la que nace el texto pueda ser una tragedia” (Reisz 160) limita el alcance y el carácter de la crítica en general. La obra de Thénon dialoga con la tradición femenina en la que se le ha inscrito, dentro de la lírica iberoamericana, escapando a la reducción ideológica mediante la dialéctica escepticismo/certeza; enuncia la necesidad de despertar el lenguaje y media los discursos mediante la parodia, problematiza la configuración del *status quo* y qué puede decir qué y cómo al respecto, y requiere una metodología y perspectiva formal, aunque no es lo definitorio para su interpretación ni suficiente para ponderar en qué grado su proyecto escritural depende de la dialéctica escéptica. El eje de lo personal y lo político depende de la proyección y rechazo críticos, de la estrategia enunciativa que se escoge para hacer sonar una voz aquí y ahora.

Desde este ámbito, se aprecia la injerencia del escepticismo en la obra de Thénon, con la posibilidad de desplegarse en proyección y rechazo de lo que critica. Cualquier pugna por una configuración otra inicia con un paso hacia atrás, de distanciamiento escéptico. Pareciera que, sin embargo, el resultado borra el

alejamiento: “El secreto reside en no abjurar de nada. En no avergonzarse y en *hacer*. En *sumar*, incorporar, dejar paso, abrir puertas y ventanas. Bienvenidos los perfumes, las pestes, las carcajadas, el aburrimiento, las lágrimas, las tonterías, las muertes” (Thénon II 221), pero esto se debe a la apuesta a la *diferencia*. Igual que Flores, no se conforma con una parte de la dicotomía, sino que retoma globalmente las alternativas que coexisten en el humano y en el mundo.

III. Lírica escéptica: sujeto y devenir en João Guimarães Rosa

Hay dos componentes de igual importancia en mi relación con la lengua. Primero: considero la lengua como mi elemento metafísico, lo que sin duda tiene sus consecuencias. Después, existen las ilimitadas singularidades filológicas, digamos, de nuestras variantes latinoamericanas del portugués y del español, en las cuales también existen fundamentalmente muchos procesos de origen metafísico, muchas cosas irracionales, mucho que no se puede comprender con la razón pura.

João Guimarães Rosa

En este capítulo revisaré las características formales de *Meu tio, o Iauaretê* (1969), novela corta del brasileño João Guimarães Rosa, tanto las genológicas como las lingüísticas, para considerar con base en la enunciación lírica el devenir animal del protagonista. El escepticismo se presenta en dos momentos, uno de producción literaria y otro diegético. Mientras el narrador confiesa paulatinamente al otro personaje los motivos que lo impulsaron a dudar de la humanidad, el lenguaje que utiliza y que configura toda la obra crea una enunciación individualizada, es decir, lírica, para cuyo sustrato lingüístico no bastan las operaciones habituales escriturales ni una lengua natural única.

Esta hipótesis abarca tres ensambles simultáneamente, cuya puesta en forma textual no requiere necesidad funcional y causal para validarse. Abordaré las tensiones entre lengua literaria y lengua natural, entre el animal y el humano, y entre lírica y prosa para señalar cómo se determinan recíprocamente.

Respecto a la tradición iberoamericana, abordaré la aportación de Rosa dentro de la posvanguardia brasileña: la conciencia sobre las posibilidades poéticas del lenguaje para irrumpir en la metafísica. En la novela corta que analizaré, la enunciación lírica media y problematiza el devenir, de una manera muy distinta a la operante en el realismo mágico o según lo real maravilloso. Leída desde la poesía, sugiere una metodología o un rumbo de investigación en el rubro de lingüística, que sobrepasa las herramientas estilísticas y retóricas, y el de la filosofía, respecto al ser, el devenir y la injerencia de los afectos en la conceptualización del sujeto.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Antes de comentar brevemente el estado de la cuestión, brindaré la sinopsis argumental. En una localidad de Brasil, un cazador de jaguares hospeda a un hombre blanco, a quien le relata durante la noche tanto sus matanzas de *onças* como de personas, crimen por el cual es finalmente asesinado por el invitado.

Otra vertiente sinóptica, que atiende al género más que a la trama, consiste en considerar la narración en *Mi tío el jagueté* como una confesión. Este acto de habla perlocutivo tiene un carácter dialógico, puesto que alguien le confiesa algo a otro alguien, aunque en su forma predomine el monólogo. El paradigma del acto de habla es “digo mis culpas y pido perdón”; pero en esta obra ocurre: “digo esto y trato de justificarlo para justificarme”. Más que en pedir perdón, lo perlocutivo radica en convencer de su inocencia. Al inicio, parece que el narrador⁷² confiesa su culpa por cazar jaguares, hasta que se revelan los asesinatos de humanos. Tanto se le dificulta enunciar que mató a los animales, que se autodesigna el único autorizado para ponerlo en palabras: “usted no puede decir que yo maté jaguar, no puede. Yo, puedo. No lo diga” (Rosa 415). Sin embargo, se le dificulta más contar los crímenes; por ello relata su vida, su lazo con los jaguares, y lo confiesa aparentando naturalidad, con mucho detalle, y cerca del final.

Meu tio, o Iauaretê se publicó por primera vez en la revista *Senhor* (Río de Janeiro, marzo/abril 1960). Se compiló después en *Estas estórias*, libro póstumo de Rosa editado por José Olympo, en 1969.⁷³ Se especula que su redacción fue alrededor de 1950, contexto caracterizado por la “acentuación de la crisis de la ideología humanista” (Yelin 229), probablemente a causa de las catástrofes posteriores a las guerras mundiales. Al mencionar Yelin que otros textos vinculados al género del

⁷² Narrador de muchos nombres y a la vez de ninguno. Nacido Bacuriquirepa, hipocorizado en Breó o Beró, lo bautizan como Antonio; los cazadores lo conocen por Toño Tigrero, y en la hacienda se le llama Macuncozo. La crítica ha optado por nombrarlo “narrador”, y “oyente” al interlocutor silente (interlocutor virtual para Campos).

⁷³ El glosario se insertó en la edición al español de Valquiria Wey (2001). Se ha registrado dificultad de exégesis incluso para hablantes de portugués por el manejo del tupí.

bestiario se publicaron en la segunda posguerra (*Mundo animal* de Antonio Di Benedetto, el *Confabulario* de Juan José Arreola, el *Bestiario* de Julio Cortázar, los relatos de Clarice Lispector), vincula la función crítica de la literatura, de un determinado género (por la historia y por la tipología) con el entorno. Recuérdese que Jacques Derrida considera el género bestiario una figuración de lo político, porque “la cuestión de la razón se anuncia, la de la razón zoológica, de la razón política, de la racionalidad en general: ¿qué es la razón? ¿Qué es una razón?” (Derrida 25).⁷⁴

Existe una polémica, todavía abierta, sobre el lenguaje, la transformación y el desenlace del relato, mayormente de tipo interpretativo. Algunos consideran la lengua del narrador como una innovación, otros como una apropiación del mestizaje, y otros como un artificio literario y cultural de Rosa. De acuerdo con este punto de partida, consideran la transformación en jaguar un mito (es decir, que no ocurre sino que simboliza y muere el jaguar) o como un recurso perteneciente al realismo maravilloso (o sea, que sí pasa y muere el oyente). La situación se complica más porque se opina que hay ambigüedad en el final, generando dudas sobre quién mata a quién.

Como puede advertirse, Rosa ha sido objeto de controversia dentro de la crítica iberoamericana. Por un lado, se ha recalcado el carácter vanguardista de su escritura, para lo cual se le ha asociado a una herencia fundamentalmente europea cuyo máximo exponente es James Joyce. Por otro, se ha abordado la inmersión regional que implica el énfasis en la oralidad,⁷⁵ de acuerdo con la propuesta de trabajo etnográfico de Ángel Rama. Esta opción es dialéctica porque se “realiza una obra original a partir del material que le proponen determinadas geografía y cultura periféricas, pero

⁷⁴ Si bien él usa el lobo, en la tercera sesión del seminario admite que otros animales son apropiados para la figuración política, porque cada discurso fabuloso depende de la fauna de regional, no de la europea únicamente.

⁷⁵ La construcción del artificio literario para dar la ilusión de oralidad “supone dos aristas. Hay, por un lado, una labor etnográfica de relevamiento de voces adscriptas a una región, a una historia y a una cultura. El anclaje histórico-geográfico de ese léxico nos permite leerlo en clave regional. Por otro lado, el léxico es reelaborado en función de la construcción de una lengua que no es ni oral ni verdaderamente existente por fuera de las fronteras del relato” (Benisz y Castells 11).

motorizado éste por los procesos de modernidad en sintonía con los lugares centrales de la renovación literaria” (Benisz y Castells 10).

En tales opciones, el centro consistía en el factor externo de la tradición literaria y el manejo autoral. Las lecturas críticas basadas en la textualidad, tanto en la diégesis como en la lengua, se relacionan con la cuestión de la metamorfosis en literatura. Según Yelin, el problema medular para Rosa era crear una lengua que diera cuenta del “lugar imposible” en que coloca al personaje, cuya identidad humana se encuentra en tensión por la experiencia transformadora. Según Haroldo de Campos, quien ha explotado en su análisis el recurso de flujo de conciencia, aunque poco el de juego lingüístico, el reto principal era desvanecer la tajante oposición entre forma y contenido. He acogido dentro de mi hipótesis estas partes de ambas posturas, como se advertirá más adelante; empero, la tradición regionalista no será tomada en cuenta.⁷⁶

La propuesta de lectura de Benisz y Castells requiere una base mítica, según la cual el narrador es el sobrino del jaguar por vínculo genético, así que el mestizaje lingüístico ocurre entre lo animal y lo indígena. Dado que el hombre blanco, o sea, el oyente, da valor de verdad al mito y se espanta por el relato del narrador, se “instaure en él el miedo que lo impele a defenderse” (Benisz y Castells 15). La antropofagia desestabiliza su idea del buen salvaje, que lo lleva a cometer violencia contra él y su mundo mítico mediante la opresión de la tecnología más avanzada, el arma de fuego. Esta propuesta incluye la teoría de los actos de habla: “El monólogo se entiende entonces como una performance porque resulta una ficción que no solo se narra, sino que se actúa, se interpreta y en la que la palabra tiene capacidad realizativa” (Benisz y Castells 15).

⁷⁶ La he excluido siguiendo a Álvarez, quien deslinda el término *regionalismo* y señala de qué versa verdaderamente la obra de Rosa: “El regionalismo atribuido a Guimarães Rosa se justifica por utilizar como escenario de su obra el ‘sertão dos Gerais’ y como personajes los pobladores del mismo, pero la ficción regionalista, sea de tipo exótico o crítico, se caracteriza por el énfasis en el paisaje y no en el habitante, reducido a representante de su geografía —tipos como el gaucho, el sertanejo. En cambio, Rosa concede importancia fundamental al individuo, visto como ser complejo y contradictorio a través del cual se contempla y reconoce el entorno” (Álvarez 67).

Usualmente se aparta la raíz vanguardista contrastándola con un término conservador mediante, por ejemplo, la cita: “No soy un revolucionario del idioma [...] Si tiene que haber una frase hecha, sería más grato para mí que me llamaran reaccionario del idioma, pues quiero volver cada día, en el idioma, al origen, allí donde todavía la palabra está en las entrañas del alma para que yo pueda darla a luz según mi imagen” (Lorenz 40). De acuerdo con mi criterio, hay aquí un movimiento doble, dado que Rosa indaga primero filológicamente para regresar artísticamente. Que el movimiento no esté proyectado hacia el presente o hacia el futuro temporales no tiene relación con el grado de innovación o de creación literaria del texto; así, aunque la motivación filológica parece, por su interés en el *arkhé*, retrógrada y esencialista, el producto de su reflexión y el manejo técnico escritural constituye un *telos* actualizado en las posibilidades de las lenguas.

Propongo que por filología se entienda lo mismo que ha declarado Rosa, dado que resulta esclarecedor. Se trata de un poder del poeta con el cual “apunta a la libre elección del material lingüístico para llevar a cabo tal proceso de renovación verbal y existencial” (Álvarez 82). Rosa indicó que en las singularidades filológicas del portugués y del español americanos “existen fundamentalmente muchos procesos de origen metafísico, muchas cosas irracionales, mucho que no se puede comprender con la razón pura” (Álvarez 82); específicamente en *Meu tio...* dichos intersticios se deben a la filiación y no a la causalidad de las lenguas maternas. Por otra parte, uniendo la experiencia de lectura con la metodología de la gramática histórica (que es parte del currículo filológico), esto explica cómo se logra “explorar las posibilidades latentes en la lengua para dar forma concreta a lo que existía en potencia, recordando muchas veces al lector usos olvidados y reavivando los desgastados” (Álvarez 90). Su diferencia con la disciplina estrictamente lingüística es que en la filología se considera la “libertad estética”, que “aboga por la convivencia de lo diverso para expresar en cada momento las emociones de la forma más adecuada” (Álvarez 90).

Los dos conjuntos de hipótesis concuerdan en el *nível da manipulação linguística*, que configura “Un problema nuevo, autónomo, alimentado por las latencias y las

posibilidades peculiares de nuestra lengua, de las cuales surge un riquísimo manantial de efectos”.⁷⁷ Según Campos, se elimina la oposición clásica entre forma y contenido, dado que la función se articula: “Un procedimiento prevalece, con función apenas estilística sino fabulativa: la tupinización, por intervalos, del lenguaje”.⁷⁸ Además, si se considera que dicho procedimiento se encuentra en otras obras de Rosa, puede constituir una apuesta particular dentro del ámbito de la producción literaria, es decir, puede comprender la totalidad de un proyecto escritural.

Considero pertinente matizar el término *tupinización*. Respecto a la lengua natural de la que toma el nombre, el nheengatu, debo indicar que la operación escritural trabaja principalmente con palabras que refieren a seres que habitan el entorno natural y con verbos de distinta conceptualización de las acciones. Por *tupinización* debe pensarse nuclearmente, por lo tanto, en el aspecto de ‘molestia’ al lector, generada por la inserción de una materialidad (lingüística) extraña. Sin embargo, no ha de creerse que dicha materialidad lingüística surge de una otredad cultural o étnica, sino que muestra la conceptualización del sujeto lírico, cuya enunciación rinde cuenta del devenir. Mostraré más adelante que de esta forma se indica la filiación y el consecuente devenir-animal.

Lo peculiar del análisis de Campos es el rompimiento de la distinción dicotómica entre la historia y la palabra o entre la forma y el contenido: “Entonces, no es la historia la que cede el primer plano a la palabra, sino la palabra que, al irrumpir en el primer plano, configura el personaje y la acción, volviendo a la historia”,⁷⁹ y entre tema y fábula:

Los tupinismos intervienen en el texto para marcar el tema del jaguar y, cuando el texto es corroído por este, al grado de ser leído como un cuasi-tupí o como un grado de aproximación estocástica al tupí verdadero, entonces el tema del jaguar encuentra también su resolución natural, al nivel de la fábula, en la metamorfosis

⁷⁷ “Um problema novo, autónomo, alimentado em latências e possibilidades peculiares à nossa língua, das quais tira todo um riquíssimo manancial de efeitos” (Campos 58).

⁷⁸ “Um procedimento prevalece, com função não apenas estilística mas fabulativa: a tupinização, a intervalos, da linguagem” (Campos 60).

⁷⁹ “Então, não é a história que cede o primeiro plano à palavra, mas a palavra que, ao irromper em primeiro plano, configura a personagem e a ação, devolvendo a história” (Campos 59).

(vista por dentro, desde un punto de vista lingüístico, intrínseco) del *onceiro* en jaguar.⁸⁰

Mientras Campos confía en que el momento mágico de la metamorfosis⁸¹ puede comunicarse debido al vínculo entre *literalidade e radicalidade*, Yelin considera que de la metamorfosis, en tanto proceso de desobjetivación, no es posible dar testimonio, dado que si toma forma la experiencia se anula. Probablemente en la postura de Yelin se incluya el elemento mágico desde una perspectiva no comunicable por su carácter oculto y vedado para los no iniciados, es decir, perteneciente solo para quien experimenta la metamorfosis.

Para ella es suficiente (y únicamente posible) arribar a imaginarios de la animalidad. La identidad humana se pone en cuestión triplemente; primero mediante el replanteamiento de la clásica oposición entre hombre y animal, después al inventar una “perspectiva animal” nunca concluida, y finalmente con la búsqueda formal de los umbrales del lenguaje humano.⁸² Los imaginarios de la animalidad, según ella, sustentan una metafísica de lo humano. Sin embargo, es legítimo preguntarse qué está más allá de la humanidad si el tránsito se realiza hacia un tipo de ser cuyo estatus en la cultura occidental se ha denostado, así como qué habría de entenderse por metafísica.

Como se mencionó anteriormente, Yelin se interesa en la circunstancia de la crisis humanista de mediados de siglo y halla su reflejo en *Meu tio...*, de forma que “La metamorfosis aparece como un modo de asimilar la violenta relación con la naturaleza. En un mundo en el que escasean los hombres, y en el que la vida de los

⁸⁰ “Tupinismos intervém no texto para marcar o tema da onça e, quando o texto e por ele corroído, a ponto de ser lido como um quase-tupi ou um grau de aproximação estocástica ao tupi verdadeiro, então esse tema da onça encontra também sua resolução natural, ao nível da fabulação, na metamorfose (vista por dentro, de um ponto de vista lingüístico, intrínseco) do onceiro em onça” (Campos 62).

⁸¹ Campos cita que se desprende de la tradición ovidiana: “*In nova fert animus mutatas dicere formas corpora*”, primer verso de las *Metamorfosis* (63), y que dicho fin persiguió Pound en su proyecto *Cantares* (Campos 59).

⁸² Incluso menciona la reelaboración de un misticismo ligado al imaginario animal.

hombres no vale nada –el narrador recuerda con rencor cómo fue abandonado por su patrón en ese paraje inhóspito y riesgoso–, es mejor estar del lado de los animales” (Yelin 227). Esta interpretación carece de una visión detallada de otros hechos del relato, como las muertes causadas por el protagonista; sin embargo, basta para mostrar qué debe entenderse por escepticismo en la diégesis.

Para dar cuenta de la experiencia de transfiguración, se requiere una lengua otra, que dé cuenta del lugar imposible, como lo nombra Yelin, mediante una técnica que sobrepase la división entre forma y contenido, como detectó Campos. Es esto lo que entiendo por escepticismo a nivel de la producción literaria: una duda sobre el manejo técnico de la lengua exigido por la diégesis y la enunciación, que se resuelve con formulaciones líricas mediadas por un conocimiento filológico de dos lenguas naturales, además del registro literario.

EL ESCEPTICISMO Y LA TENSION ENTRE GÉNEROS, LENGUAS Y SERES

Meu tio... se compone de la enunciación lírica de un devenir animal. Más que de una lengua imposible para el “lugar imposible”, se trata de una técnica que explota las posibilidades de dos lenguas naturales. Pese a esta articulación lingüística, la obra no constituye, de ninguna forma, la enunciación de una lengua nueva, confusión terminológicamente propiciada por la poca atención al aspecto enunciativo que el carácter lírico le atribuye, ni una creación literaria estrictamente catalogable como de prosa o de poesía.

Mi hipótesis consta de los tres ejes mencionados en el párrafo anterior: la tensión entre lengua literaria y lengua natural, entre prosa y lírica y entre humano y animal. Los tres ensambles remedian el escepticismo en el nivel diegético, lingüístico y genológico, respectivamente. El primero ejemplifica la operación consistente en crear un artefacto cultural con base en técnicas sobre la(s) lengua(s) natural(es), es decir, hace evidente su carácter de producción literaria, y se resuelve mediante un momento filológico gestador de la obra y mediante el ritmo de sus numerosas estructuras lingüísticas. El segundo ejemplifica la colindancia nebulosa entre el modo

de narración de la confesión y la enunciación subjetiva de la lírica, y se resuelve mediante la coexistencia en el texto de ambas características, sin permitir un deslinde tajante.⁸³ El tercero ejemplifica en la diégesis el grado de desconfianza hacia la sociedad o hacia el humanismo de la segunda posguerra, como Yelin advirtió, y se resuelve mediante el devenir animal.

Para empezar, mostraré la dificultad para deslindar la función del narrador y la figura del sujeto lírico. Luego expondré las características formales del texto, de las cuales seleccionaré las más pertinentes para demostrar el paso de la filiación hacia el devenir animal.

PROSA Y LÍRICA

Prosa lírica y enunciación lírica: ¿narrador o sujeto lírico?

El término prosa lírica instauro un *continuum* en el que nos preguntamos qué tan poético es el lenguaje en prosa, qué tanto en poesía y cuán narrativa puede llegar a ser la lírica. Puesto que elementos considerados prototípicos de ambos géneros se presentan sin distinción en obras poéticas y diegéticas, aunque se ha postulado el subgénero “poema en prosa”, por ejemplo, el adjetivo *lírico* (junto con *narrativo*) ha podido emplearse sin recato y por ende ha perdido su capacidad para resaltar cualidades formales verdaderamente presentes en los textos.

Sin embargo, rescatando la idea de la lírica como una enunciación individualizada⁸⁴ se limitan los problemas.⁸⁵ El sujeto lírico es aquel que se actualiza en el habla, sin olvidar que es tanto un personaje como el narrador; por la cercanía de la lírica y el modo narrativo, en esta obra el narrador sobrepasa claramente su función

⁸³ Acerca de esto puede proponerse una creación de *diferencia*, porque la obra rebasaría la división genológica e institucional del canon literario.

⁸⁴ Idea que retomo de Adorno, comentada en capítulos previos.

⁸⁵ No pretendo sugerir una sistematización de los términos *poético*, *lírico* y *narrativo*, objetivo que claramente rebasa los propósitos de mi investigación. Añadí este eje articulador del texto al análisis porque mi primer paso metodológico es delimitar una enunciación lírica y después rastrear la forma poética del escepticismo. En el caso de Rosa, los siguientes dos ejes (el de lengua y el del devenir) requieren postular que la narración surge de y constituye una enunciación lírica, independientemente de la etiqueta genérica “novela corta” que recibe.

de actualizar la diégesis mediante su habla. Por habla debe entenderse un ejemplo de *parole*, dentro de la famosa distinción entre *langue* y *parole* saussureana.⁸⁶

Modos y géneros

El cauce de presentación⁸⁷ común de la confesión en tanto género es la prosa, porque dicho modo narrativo desemboca en una narración en primera persona, mediada por lo tanto por el establecimiento de una temporalidad. Sin embargo, el despliegue diegético de la subjetividad acerca la obra a la producción subjetiva de las enunciaciones líricas, comprobable mayormente a través de los ‘juegos’ lingüísticos del narrador. Estos elementos se analizarán en el apartado sobre el devenir animal, con base en el análisis lingüístico, para indicar cómo la lírica interfiere con el modo narrativo confesión, con el cual comparte la producción de subjetividad y difiere por el establecimiento de una temporalidad.

LENGUA NATURAL Y LENGUA LITERARIA

Tras mencionar la fusión textual del nheengatu con el portugués, Ávalos comenta:

Pareciera que a partir de esa combinación generara una nueva lengua, la cual, por supuesto, es de carácter eminentemente literario, es decir, no es un sistema de comunicación con una estructura y un aparataje sintáctico y semiótico propios, sino más bien es la representación de un modo de expresión que cobra vigencia, vitalidad e independencia dentro de las dinámicas ficcionales del relato (Ávalos 2/12).

La distinción es pertinente porque permite postular un nuevo enfoque y metodología para el análisis de la obra. El examen formal estilístico sirve para detectar cómo se configura el ritmo, con cuáles estructuras sonoras, conceptuales y visuales, por lo cual, en un marco teórico estrecho, la estilística se refiere a los mecanismos de causa y efecto entre producción textual y lectura.

⁸⁶ Entre lengua y habla, para el español.

⁸⁷ Esta categoría es una de las cuatro con las que Claudio Guillén propone definir los géneros literarios (Guillén 163-167). También se le conoce como cauce de representación o de comunicación, y abarca comúnmente la narración, el poema y la representación. Las demás categorías son los géneros históricos, las modalidades y las formas.

Incluir parámetros de la filología permite rastrear qué latencias de las lenguas naturales subyacen en la lengua literaria. Sin embargo, lo más productivo de recurrir a la filología consiste en que esta da cuenta de cómo se conceptualiza, en cada nivel de lengua, el mundo del sujeto lírico.

Distinguir que el elemento que compone la obra es una lengua literaria y no una natural no debe indicar que hay un afuera y un adentro, dado que dirige a cuestiones poco relevantes. Lo que recomiendo es que se considere la lengua un componente material de la obra, desde su concepción, de la cual hay un antes y un después. De la motivación estética, que responde al escepticismo de la producción artística o cultural en general, se desprende un momento filológico hospedado en el *arkhé*, en la posibilidad lingüística de los hablantes, y orientado hacia un *telos* de actualización literaria, o sea artística, de dichas posibilidades. Este momento anterior correspondería a la ‘composición’ de la novela, o al texto terminado, mientras que el momento posterior se suscita en la experiencia de extrañamiento durante la lectura. Ambos están ligados porque la creación de una lengua otra no es tal hasta que la enunciación, junto con la conceptualización y filiación que formaliza, se comunica y se recibe.

Análisis lingüístico

La lengua más utilizada en *Meu tio...* es el portugués. Varias palabras, ciertas adecuaciones fonológicas y algunas estructuras sintácticas se tomaron del “tupí”, como muchos estudiosos literarios nombran al nheengatú o nheengatu. Esta lengua pertenece a la familia de lenguas tupí guaraníes; Aline da Cruz la agrupa dentro de la rama del Tupinambá, ramo tercero del grupo tupí guaraní meridional (Cruz 3).

Por otra parte, respecto al registro poético de la textualidad, se acuñó el término prosoema,⁸⁸ dado que su textura verbal cubre la doble extensión de esas categorías. Por el momento esto debe ser aceptado, aunque suspende la tensión entre el registro

⁸⁸ “Su textura verbal cubre la doble extensión de esas categorías. A falta de un término corriente, nos vimos forzados a acuñar el vocablo prosoema para nombrarla” (Marques 83).

de la prosa y el lírico.

Ambas características se han considerado parte de la innovación escritural. Respecto al prosoema, se ha dicho: “No fue por casualidad haberle cabido a él la primacía de generar una nueva forma de expresión literaria, donde se funden, de modo orgánico, la prosa y el poema” (Marques 83); mientras que sobre la lengua se ha dicho: “Posee un componente regionalista propio del área del sertón, escenario de sus historias, pero no se identifica con ningún dialecto específico de Brasil, antes bien, los trasciende para convertirse en una amalgama de dialectos a la que se unen contribuciones procedentes de otros idiomas” (Álvarez 82).

Al respecto debo mencionar dos cosas, que se debe primeramente a una posibilidad, a la potencialidad del lenguaje (tanto de la lengua natural como de la literaria) y que se rastrea primero por la textualidad: “La violencia de la introducción no es efectiva sólo porque contradice lo esperable según el género, sino porque esa obstrucción formal se produce con una materialidad extraña para el lector prototípico” (Benisz y Castells 10).

Sintaxis⁸⁹

⁸⁹ Sobre el nivel de la fonética y el de la fonología, puedo comentar lo siguiente. Aunque se ha recurrido mayoritariamente a la interpretación para explicar los sonidos de los párrafos finales, el análisis lingüístico permite aclararlos. Sea velar o alveolar, la vibrante en portugués corresponde a la representación universal de los rugidos; por ello, no debe sorprender que su grafía aparezca en dichas onomatopeyas. Además, aunque se recalca la cualidad gutural del *nheengatu*, la acumulación portuguesa de fonemas en el paladar retrasa el resto. Atendiendo el nivel morfosintáctico descubrí lo siguiente. Se presentan ininterrumpidamente los siguientes acortamientos nominales y verbales: *nhor* por *senhor*, *tou* por *estou*, *cê* por *mecê*, *tá* por *está* y *tava* por *estava*.

Se eliden artículos, generalmente cuando el sintagma nominal funge como sujeto o como objeto directo. No se relaciona con algún rasgo semántico, por ejemplo, dado que los núcleos nominales pueden ser animales, personas, cosas o entidades abstractas; tanto *onça*, *cavalo* y *lontra* como *preto*, *mulher*, *jiráu* y *frio* pierden su artículo definido: “*desarreia cavalo*” (Rosa 1/22), “*Jiráu é do preto*” (Rosa 1/22), “*tapa de onça pode tirar zagaia*” (Rosa 8/22), “*Mulher tinha marido*” (Rosa 15/22), “*Frio vai saindo de todo mato*” (Rosa 16/22). Existen excepciones, como “*minha é a rede*” (Rosa 1/22) o “*Vigia a lua como subiu*” (Rosa 7/22), lo cual indica que no desconoce el empleo de artículos, sino que elige prescindir de ellos.

También se elide el pronombre *se* en verbos pronominales (sentarse, llamarse y

Las respuestas ‘sí, señor’ o ‘no, señor’ aparecen con el orden usual invertido, por lo cual se encuentran numerosos *nhor sim* y *nhor não* a lo largo del texto. Similarmente, el cuantificador *ningún* y sus variantes suelen estar pospuestos al núcleo del sintagma nominal: “*casa tem nenhuma*” (Rosa 4/22), “*tenho outro amigo nenhum*” (Rosa 6/22), “*Pode ter medo nenhum*” (Rosa 7/22); quizá esta flexibilidad se debe a la cercanía con la clase adjetival de palabras, pues también hay ejemplos en que el adjetivo toma la posición posterior: “*quage o ano todo*” (Rosa 10/22), “*no mato pior*” (Rosa 12/22).

Sin duda, el trocamiento de orden más llamativo y continuo es el procedimiento de la negación, en la cual el adverbio *não* se pospone al resto de la oración, sea esta parte corta o sea larga: “*Sou fazendeiro não*” (Rosa 1/22), “*Quero ter matado onça não*” (Rosa 3/22), “*Eu vou bulir em seus trens não*” (Rosa 4/22), “*Morreram todos dois de doença não*” (Rosa 5/22), “*Capaz de caçar onça com zagaia não*” (Rosa 7/22), “*Mas veneno de cobra pode comigo não*” (Rosa 12/22). Incluso cuando no hay operaciones lingüísticas relevantes en el texto, esta negación aparece; por ejemplo, cuando el narrador comparte las diferencias entre un jaguar y otro, la enunciación se ‘normaliza’ excepto por la oración “*mas essa gosta de travessar rio não*” (Rosa 4/22).

Si a *não* le precede *mais*, tiene sentido de parar: “*preto vem mais não*” (Rosa 1/22), “*Sal, tenho não. Tem mais não*” (Rosa 2/22), “*Agora mato mais não*” (Rosa 5/22). Esto no debe confundirse con el sentido de *tampoco*: “*Onça também come não*” (Rosa 2/22), “*eu também não sou rídico*” (Rosa 3/22), “*Eu cá também não sou sovina*” (Rosa 5/22), ni el de negación reforzada, marcada con una coma antes de *não*:

casarse): “*Mecê entra. Senta no jirau*” (Rosa 7/22), “*Mae minha chamava Mar’Iara Maria, bugra*” (Rosa 12/22), y “*queria casar com mulher branca*” (Rosa 15/22). Esto tampoco indica desconocimiento, sino que recalca el sustrato de la familia tupí guaraní, que no comparte con las lenguas romances una obsesión por la marca de afectación del sujeto. Esta conclusión proviene de la sintaxis comparada: “las dos lenguas tienen pautas de lexicalización, ‘obsesiones’ gramaticales, muy distintas: el inglés por el espacio y la locación, el español por la reflexividad y la afectación y, en efecto, en perspectiva diacrónica, la locación y la reflexividad son, respectivamente, dos grandes dominios de cambios lingüísticos para esas lenguas” (Company y Cuétara 46).

“*pintada não pula, não*” (Rosa 7/22), “*que duas mesmo iguais cê não acha, não*” (Rosa 9/22).

Ninguna de estas posibilidades implica que no conoce la negación en el orden usual: “*cê não acha?*” (Rosa 2/22), “*Mecê não tá costumado, nem não vê, não é capaz, resvala*” (Rosa 7/22), “*Cê não sabe adonde que é*” (Rosa 15/22). Empero, debe notarse que su combinación con negación en orden usual constituye una clave interpretativa entre niveles de lengua. Por ejemplo, en esta construcción: “*Eu queria ter raiva dele não, queria fazer nada não, não queria, não queria*” (Rosa 19/22), las primeras dos negaciones siguen la estructura más común del texto, por lo que cuenta como mero elemento sintáctico; las siguientes dos se configuran con la negación antepuesta para reforzar la importancia del nivel pragmático: el narrador busca convencer de que realmente no quería asesinar, por lo cual topicaliza el *não*.⁹⁰

Por otra parte, nótese que la cercanía sintáctica de antónimos demuestra la complejidad del ser humano, cuya conceptualización admite ‘contradicciones’, por ejemplo, “*muito bonita, muito feia*” (Rosa 12/22).

Por último, para describir acciones y tiempo se emplea el pensamiento analítico. En vez de explicitar que se refiere a la primavera, el narrador dice: “*Mecê vem cá no fim do frio, quando ipê tá de flor*” (Rosa 11/22); en lugar de mencionar el bostezo elige: “*já abriu a boca, abriu a boca*” (Rosa 12/22). Para describir la acción del jaguar, secciona su cuerpo para relatar individualmente: que seca su cuerpo “*Sacode uma perna, sacode outra, sacode o corpo para secar*” (Rosa 13/22) y que camina “*Onça mão –onça pé –onça rabo*” (Rosa 3/22), “*levanta um ombro, levanta o outro, cada apá, cada anca redondosa*” (Rosa 6/22). El avance también puede saberse por la consecuencia, en este caso, que ocurre en el pasto: “*Capim mexeu redondo, balançadinho, devagarim, mansim: é ela*” (Rosa 3/22).

⁹⁰ Debe mencionarse que el trocamiento no se debe a influencia del tupí, dado que la negación en nheengatu consiste en la anteposición inmediata del clítico *ti* al verbo (Cruz 406).

Léxico⁹¹

La cercanía de palabras con semántica similar ocurre con varios ítems; esto constituye una operación para el ritmo, tanto por la cuasi repetición como por la creación de una palabra derivada, generalmente la segunda del par. Aparte del dúo más citado, *bombonito* (en nheengatu *porã-poranga*) ocurre con formas verbales: “*tou olhando olholho*” (Rosa 2/22), “*Vem anda andando*” (Rosa 7/22), “*Ela me cheirou, cheiracheirando*” (Rosa 8/22), “*Dormindo e redormindo*” (Rosa 9/22).

Como mencioné previamente, los niveles de lengua se mezclan, por lo que una técnica se desarrolla con base en diversos elementos y mecanismos, que trabajan la lengua integralmente. Esto ocurre con los diminutivos, sobre los cuales hay que indicar qué bases se elige, qué morfología se emplea y cuál función pragmática desempeña. Primero, adviértase que se eligen adjetivos y sustantivos, y que en ciertos casos se utiliza el sufijo *-im* del dialecto minero (Twardwosky y Godinho 306) y en otros el *-inha/ inho* del portugués: se prefiere *devagarim* a *devagarinho* y *espelhim* a *espelho*, mientras que ciertas palabras exclusivamente se derivan en portugués: *tardinha*, *golinho*, *alecrinzinho*, entre otras. Después, nótese que casi no se presentan diminutivos referenciales, en los que el sufijo remita a la cualidad pequeña del objeto en cuestión; uno de los pocos encontrados es *pocinho* (Rosa 13/22).

En el caso de la cría de jaguar, oscila entre diminutivo referencial y operación afectiva, porque en un mismo párrafo (Rosa 10/22) llega a enlistar todas las formas de decirlo: de *filhote*, *jaguaraim* y *onçinha*, pasa a *cachorrinho-onço*, *onçinho*.

Otro pasaje importante de la obra en que los diminutivos indican una relación afectual del hablante con lo expresado es cuando presenta a la jaguar Maria-Maria: “*Cara mascarada, pequetita, bonita, toda sarapintada, assim, assim. Uma pintinha em cada canto da boca, outras atrás das orelhinhas... Dentro das orelhas, é branquinho, algodão empuxado*” (Rosa 9/22).

⁹¹ Evitaré comentar las palabras ajenas a la lengua portuguesa, dado que tal labor puede consultarse en el glosario incluido en la edición de Valquiria Wey (455-466) y en el trabajo de Twardowsky y Godinho (319-328).

Finalmente, señalo que muchos diminutivos contribuyen a fomentar una intensificación, como “*comem inteirinho, ele todo*” (Rosa 2/22), “*Boi soprou no sono, quebrou um capinzinho*” (Rosa 7/22), “*Falei baixinho*” (Rosa 9/22), “*Testa pintadinha, tiquira de arovalhinho*” (Rosa 9/22). Otros contribuyen a reducir pragmáticamente el sentido fuerte de una petición, como en “*Mecê tem aquilo – espelhim, será?*” (Rosa 7/22); otros contribuyen a congeniar afectivamente, de la misma manera que funciona en el español: *sozinho* aparece más veces que *só*.

En este apartado incluyo la autotraducción. Puede tratarse de un paso del nheengatu al portugués o una traducción cultural: “*cipriuara, homem que veio para mim*” (Rosa 1/22), “*tiquira, gota d’água*” (Rosa 2/22), “*caçador rico, jaguariara*” (Rosa 4/22), “*peixe, pássaro d’água*” (Rosa 13/22), “*é jaguaretama, terra de onças*” (Rosa 10/22).

Respecto a los verbos, ocurren dos variaciones. Se cambia la estructura argumental de *abrazar*, que se vuelve intransitivo: en “*abraçou comigo*” (Rosa 8/22) no requiere un sujeto que abrace a alguien, sino a alguien que se abraza con otra persona; y hay una construcción verbal fuera del esquema de *mirar* para conocer sobre el mundo: en “*olha demais de forte, olha para fazer medo*” (Rosa 5/22) se intercambia la medición la fuerza de la mirada con el acto de mirar.

Pragmática

En la narración se insertan descripciones que poco parecen tener que ver con el intercambio conversacional; se trata de indicaciones sobre la acción que lleva a cabo el narrador, las cuales *strictu sensu* no necesitan ser explicitadas, dado que el otro participante lo observa: “*agora eu vou ficar agachado*” (Rosa 1/22) y “*assopro o fogo*” (Rosa 1/22).

Otros enunciados dirigidos hacia la lectura son las preguntas a inicio de párrafo, a veces marcadas con *nhem?*, *nhor?* o *nhá-em?*: “*Se essa é minha, nhem?*” (Rosa 1/22), “*Donde foi que aprendi?*” (Rosa 8/22), “*Quando é que elas casam?*” (Rosa 11/22). Estas preguntas informan al lector más que al otro personaje; aunque se

aparente necesidad pragmática conversacional utilizando la expresión ‘¿qué dice?’, como si tuviese duda sobre lo que le han preguntado y quisiera estar seguro, lo que indica al lector es que de ese tópico se hablará en el párrafo correspondiente. Las peticiones sobre el revólver operan en un nivel doble, porque describen la escena al lector, quien no está enterado del manejo diegético del arma, y al mismo tiempo son performativas (para evitar una detonación); por ejemplo: “*Hu, por que é que mecê tá percurando mão no revólver?*” (Rosa 18/22) no es una pregunta directa parcial, sino una petición de cesar y un reclamo de dicha acción.

Las expresiones “*De verdade. To falando verdade!*” (Rosa 4/22) y “*De verdade. Tou falando verdade, tou brabo!*” (Rosa 7/22) forman parte de la conversación, en tanto enunciados performativos, del proceso de convencimiento de inocencia frente al otro personaje.

Efectos en la enunciación lírica

Una vez concluido el análisis formal, seleccioné por una parte las estructuras cuyo efecto principal consiste en delimitar el ritmo y por otra las que se vinculan con la conceptualización del sujeto lírico y dan cuenta del devenir animal. Las primeras se comentarán en este apartado y las segundas en la sección siguiente.

Nótese que el ritmo se forma principalmente con las repeticiones de estructuras sintácticas. La ya comentada negación pospuesta es difícil de entender al inicio de la lectura, dado que separa el *não* del resto de la proposición. No obstante, se repite tanto que paulatinamente se facilita su comprensión e incluso se anticipa si la oración en curso se negará o no.

A nivel léxicosintáctico, la ya comentada autotraducción propicia un ritmo conceptual; la anadiplosis, figura retórica en la que la última palabra de un verso es la misma que la primera del siguiente, también se encuentra en la prosa, principalmente en aposiciones: “*vim ficar **sozinho**, sozinho é ruim*” (Rosa 5/22), “*tinha **botas**, **botas** de couro de sucuriju* (Rosa 17/22), “*A gente mata **camarada**, camarada ruim*” (Rosa 21/22); también puede estar inscrita en una estructura general de repetición: “*Nem sai*

de perto, nem come direito. Quage nao sai. Sai pra beber agua” (Rosa 10/22).

Similar a la anterior, se presentan varias estructuras de espejo: “*elas tão caçando, noite clara. Noite preta, elas caçam não*” (Rosa 7/22), “*travessa boa, bom alvado*” (Rosa 7/22) y “*Posso não, não devia*” (Rosa 8/22), junto con repeticiones idénticas con sentido intensificador: “*tá rouca, tá rouca*” (Rosa 7/22), “*muitos dias, muitos dias...*” (Rosa 8/22), “*Pele que brilha, macia, macia*” (Rosa 9/22), “*Se algum macho vier, eu mato, mato, mato*” (Rosa 10/22); o repeticiones con sentido de cotidianidad, porque alargan la enunciación: “*grilo assovia, assovia*” (Rosa 15/22), “*Vem chuva, chove, chove*” (Rosa 15/22), “*Preto conversava, conversava*” (Rosa 17/22).

Por último, recuérdese que paradójicamente la ruptura del ritmo es parte del ritmo. Las estructuras que tienen un remate distinto al resto de la construcción generan dicho efecto: en “*Traz alforje para dentro, traz saco, seus dobros*” (Rosa 1/22) se rompe la secuencia singular-singular con la mención plural final; mientras tanto, en “*Te carne, tem mandioca. Eh, oh, paçoca*” (Rosa 2/22) se nombraron objetos iguales y finalmente la suma de ambos.

DEVENIR ANIMAL

Definición: la filiación y el aspecto imperfectivo

En este capítulo de tesis me he referido a las latencias y posibilidades. Dentro de las condiciones de corporalidad y fisicalidad, para el tránsito entre seres, las del habla destacan porque la novela se conforma únicamente por el lenguaje, por la narración monológica.

El devenir animal tiene una dimensión performática, como indica la emisión de rugidos y la mirada felina, la visión nocturna, un buen olfato, y la sensación de un frío o de un calambre. Respecto al pensamiento, el sujeto lírico difiere; por ejemplo, comenta que la *onça* piensa que todo es *bom-bonito*, pero él piensa que todo es feo, triste, y solitario. Si se empleara el concepto transformación o metamorfosis, esta y otras disparidades serían inaceptables. En cambio, el devenir animal tratado por

Deleuze y Guattari me resulta claro:

Un devenir no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza, una imitación y, en última instancia, una identificación... Y, sobre todo, devenir no se produce en la imaginación, incluso cuando ésta alcanza el nivel cósmico o dinámico. Los devenires animales no son sueños ni fantasmas. Son perfectamente reales. Pero, ¿de qué realidad se trata? Pues si devenir animal no consiste en hacer el animal o en imitarlo, también es evidente que el hombre no deviene “realmente” animal, como tampoco el animal deviene realmente otra cosa (Deleuze y Guattari 245).

De esta cita se concluye que los términos de entrada y de salida de un devenir animal no son bloques fijos en los que hay que transmutar; por lo tanto, el narrador no tiene por qué necesariamente “ser” totalmente un jaguar para que el lector acepte el pacto de ficción sobre el devenir animal. Aunque ruja y hable al mismo tiempo, el devenir es real, es un evento que el sujeto lírico experimenta y enuncia.

Una vez apartado de la sociedad humana, el protagonista establece una nueva comunidad con la heterogénea especie del jaguar. Deleuze y Guattari también afirman que “El devenir siempre es de otro orden que el de la filiación. El devenir es del orden de la alianza” (Deleuze y Guattari 245). Con los machos tiene el pacto de proveerles carne humana para su sustento y con María-María se reúne para jugar; el amor es la última y más fuerte razón que tiene para integrarse en la animalidad, justamente porque “Bancos, bandas, rebaños no son formas sociales inferiores, son *afectos* y *potencias*” (Deleuze y Guattari 247).

Meu tio... muestra en la dimensión lingüística la errancia, la del narrador y sujeto lírico que se ha exiliado de la comunidad humana y trata de integrarse a la animal. Indiqué anteriormente que la lírica interfiere con el modo narrativo de la confesión, con el cual comparte la producción de subjetividad y difiere por el establecimiento de una temporalidad. Aparte de aceptar su responsabilidad por los asesinatos, la confesión es la de la filiación. Aunque se puede rastrear diegéticamente el inicio de esta, la enunciación lírica del narrador instauro en la novela el devenir animal: es la muestra material, presente y totalizadora de la conceptualización del sujeto.

La filiación hacia los jaguares condiciona el devenir animal, pero se ha visto más el elemento lingüístico como performance de la transformación que como muestra enunciativa, ocasionando lecturas de tipo realismo maravilloso:

La transfiguración se da isomórficamente, en el momento en que el lenguaje se desarticula, se quiebra en residuos fónicos, que suenan como un rugido y como un estertor (pues en ese preciso momento se advierte que el interlocutor virtual también se da cuenta de la metamorfosis y [...] dispara contra el hombre-jaguar el revolver que suspicazmente mantuvo engatillado durante toda la plática).⁹²

A continuación, resumiré las explicaciones extraíbles de la diégesis, una especie de historización o búsqueda de motivos de la filiación animal. Después señalaré cuales elementos provenientes del análisis lingüístico anterior indican su conceptualización y el subsecuente devenir.

La filiación en la diégesis

Para empezar, deben analizarse los asesinatos narrados en la novela. Todos comparten algo: la causa. Del negro Bijibo, el narrador censura la gula, le da rabia; del jababora Gugué le enfada su pereza; el jababora Antunías no le daba nada, pues era envidioso; don Rauremiro le negaba la comida y hasta la plática, por su soberbia; María Quirinea lo enfada cuando lo incita lujuriosamente; y con el negro Tiodoro tiene varios desacuerdos por la convivencia. Todos son justificados por la soledad, por un fallo en el intercambio de compañía, de alimento, de trabajo y de conversación, y por el descontento prácticamente cristiano del narrador, que castiga con pena de muerte los mandamientos transgredidos. Salvo el asesinato de las hijas y el niño pequeño de Rauremiro y Quirinea, la motivación es constante, aunque el *modus operandi* cambie y evolucione, así que el narrador podría estar consolidándose en un asesino serial. Para seguir, considérese el rito iniciático, cuando pasó una noche dormido a la

⁹² “A transfiguração se dá isomorficamente, no momento em que a linguagem se desarticula, se quebra em resíduos fônicos, que soam como um rugido e como um estertor (pois nesse exato instante se percebe que o interlocutor virtual também toma consciência da metamorfose e, para escapar de virar pasto de onça, estão disparando contra o homem-jaguetê o revólver que sua suspicácia mantivera engatilhado durante toda a conversa)” (Campos 61-62).

intemperie y al día siguiente empezó con el devenir-animal y los asesinatos. El narrador pide un espejo al interlocutor silente, porque únicamente cuando no está solo (y puede reflejar su rostro en el de otro) puede darse cuenta de quién es, de si es hombre o jaguar. Por otra parte, el rito iniciático establece el lazo familiar, y luego amoroso por María-María, con los jaguares, que deriva luego en la matanza de humanos, ya no de animales.

La filiación en su conceptualización y enunciación

En la novela, el devenir animal está ocurriendo, además de formar parte de la diégesis porque se relatan episodios previos en los cuales el narrador devino jaguar. La lengua configura el devenir animal porque formaliza la filiación mediante la enunciación lírica del sujeto y así se muestra la ‘nueva’ conceptualización que este ha adquirido y asimilado. Debido a esto considerarlo únicamente un narrador de prosa resulta insuficiente.

En este apartado comentaré una selección las estructuras lingüísticas previamente analizadas, aquellas que denotan el devenir animal. En el anterior elegí las que instauran el ritmo.

Dentro de las operaciones morfológicas y el léxico, los diminutivos indican la filiación porque conceptualizan la relación afectual con la jaguar Maria-Maria, especialmente cuando relata su primer encuentro. Vinculado a esto, dentro de las operaciones sintácticas, nótese que los trocamientos de orden no son arbitrarios, sino que permiten la topicalización, es decir, recalcar el tema que importa al hablante. Por ejemplo, en “*Maria-Maria eu falo adonde ela mora não*” (Rosa 11/22) y “*onça Maria-Maria eu vou trazer pra cá,*” (Rosa 12/22) se coloca a Maria-Maria en la privilegiada posición inicial, que muestra su gran valía en la conceptualización del narrador.

Dentro de las operaciones sintácticas, sobresalen la negación pospuesta y el pensamiento analítico. La primera, que como ya mencioné es la más notoria, tiene un correlato diegético sumamente revelador, además de constituir una técnica consistente:

así como inicialmente la proposición se toma por verdadera, antes de descubrir con la negación pospuesta que era falsa, en esta novela el narrador relata varios acontecimientos que, al final, resultan falsos y que lo implican radicalmente. Hay en este velar la información una clara división entre amigos y enemigos: el hombre se ha vuelto para él alguien en quien no se puede confiar pero la comunidad jaguar ha ganado su atención y su estima. Mientras que a unos les miente durante casi toda la conversación, a otros los defenderá y loará.

La segunda brinda un indicio importante del devenir animal. Cuando el narrador describe cómo asesinó a Guegué, lo relata de la misma forma en que relata las acciones del jaguar (su caminar, específicamente). Al decir “*Amarrei ligeiro, amarrei perna, amarrei braço*” (Rosa 19/22), se entiende que ha logrado conceptualizar sus acciones de la misma manera en la que un jaguar obra.

Dentro de las operaciones léxicas, sobresalen la alta codificación de las crías de jaguar, la profusión de detalles y la repetición de *sozinho*. La primera se explica porque cuando se tienen muchas maneras de expresar algo, se indica que dentro de esa comunidad de lengua, o para ese hablante, dicho tema tiene una importancia radical. El exceso de código para la cría de jaguar funciona a nivel de lectura para advertir el fuerte lazo del narrador con la comunidad animal.

La segunda se advierte en los largos tramos del relato en que el narrador presta atención a cada jaguar. Esto muestra que no generaliza a los animales, sino que los considera individualizados, por lo que puede distinguirlos por sus hábitos o características particulares: “*mas essa gosta de travessar rio não*” (Rosa 4/22), “*mas não era preta feito carvão preto: era preta cor de café*” (Rosa 4/22). La extensión de dichos tramos y la profusión de detalle es un exceso de código que la descripción de los humanos no propicia, dato importante para rastrear la filiación del narrador con la comunidad animal.⁹³

⁹³ Incluso si la mención de los defectos morales de las personas fuera tan larga como la de los jaguares, difiere justamente en que el narrador los critica y condena, mientras que a los jaguares los loa.

La tercera es una predilección en absoluto fortuita, que se vincula primero con la necesidad comunicativa que con un artificio literario. El sufijo -zinho se emplea con la palabra *so* para formar un aumentativo (“*muito só*”, *solito* en español), proceso que en el habla se erosiona por su gran uso, así que en el texto se duplica como *sozinhozinho*. Esta secuencia de reforzamiento es algo usual, como se advierte en el paso del latín al español del adverbio *unde* a *adonde*, pasando por *deunde*, *adeunde*, e incluso *a adeunde*. Se ejemplifica una necesidad de comunicación específica, la de aclarar el significado emotivo para el oyente por medio del reanálisis, que surge de la búsqueda por la comprensión propia de la experiencia. Esta consistió, durante mucho tiempo y antes de que el devenir animal iniciara, en una percepción de soledad.

CONCLUSIONES: CONCEPTUALIZACIÓN, FILIACIÓN Y LÍRICA

En este capítulo, se consideró el devenir animal de *Meu tio O Jaguarê* con base en la enunciación del narrador, sujeto a la vez lírico, diegético y estructural. Esto permitió entender el devenir no como una acción, un tránsito y menos como un estado alterno, sino como una experiencia individualizadora que indica la filiación codificada en la conceptualización, formalizada en todos los niveles de lengua (natural).

Demosté que las tensiones entre lengua literaria y lengua natural, entre el animal y el humano y entre lírica y prosa se determinan recíprocamente. Las tres surgen del escepticismo, sea este en el momento de producción literaria o en el diegético. Además, que el movimiento filológico es doble, dado que en su *telos* de actualización estética de las posibilidades de la lengua se incluye su *arkhé*, es decir, el panorama sincrónico del portugués y el nheengatu.

Dentro de la posguardia brasileña, Rosa se muestra escéptico de las consideraciones metafísicas comunes sobre el devenir y los afectos. Dado que se ha enfatizado la renovación lingüística contenida en sus obras, se cree que “La gran novedad de las novelas de Guimarães Rosa procede de una alteración profunda en la forma de enfrentar la palabra, dirigiendo el interés hacia las potencialidades del lenguaje, borrando intencionadamente las fronteras entre narrativa y lírica para incluir

y revitalizar recursos de la expresión poética como aliteraciones, onomatopeyas, elipsis, desviaciones sintácticas, metáforas, anáforas, metonimias” (Álvarez 85). Aunque coincido en la primera parte, he mostrado que los *recursos de la expresión poética* no se limitan a figuras retóricas, a las cuales la lírica no es reductible: la forma verbal que adopta la conceptualización de la filiación depende del manejo poético de varios niveles de lengua, desde el morfológico hasta el pragmático.

IV. Lírica escéptica: investigación enunciativa en Amanda Berenguer

*Nous appelons douceur d'un fruit une certaine sensation qui n'est que dans notre
palais*
Marcel Proust

Los gajos y mi lengua saben más que yo
Amanda Berenguer

En los capítulos precedentes se ha revisado la lírica frente a grandes preocupaciones, como las de la modernidad, las instituciones, el ser y el devenir. En aparente contraste, *Identidad de ciertas frutas* (1983) dirige la mirada hacia la cotidianidad a fin de rastrear las certidumbres que permiten vivirla, hablarla y recordarla; la obra trata sobre la interacción sensorial y epistémica entre los cuerpos y las frutas, pero no se conforma con retratar la experiencia del contacto.

Antes de comenzar el análisis indicaré qué rubros desarrollaré en mi hipótesis. Primero, que el escepticismo se formula sobre la tensión metodológica entre ciencia y poesía. Ambas disciplinas, en este poemario, laboran sobre lo sensible y extraen mediante la enunciación (discursiva o lírica, según corresponda) los saberes de la naturaleza y la sociedad.

Segundo, que sigo a Derrida sobre el afuera constitutivo de las cosas, porque más que un accidente aristotélico,⁹⁴ la presencia de las frutas en el mundo termina reincidiendo sobre ellas. Si se pensara solo sobre su ser, según la metafísica tradicional o no, y se relegara la dimensión interactiva de su presencia, se apreciaría solo una parte de la existencia de las frutas o, con suerte, se advertirían equivocadamente como dos partes separadas e irreconciliables. Su afuera constitutivo no solo determina la experiencia de un sujeto con las frutas, sino que también genera tensiones y límites en su identidad de objeto. De inicio, esto es escéptico sobre la tradicional separación objeto-sujeto y adentro-afuera.

⁹⁴ Henry Staten muestra el razonamiento de Derrida: si la esencia de las cosas estará siempre expuesta a los accidentes, estos se vuelven un componente necesario y posible de la esencia, y por lo tanto devienen esencia (Staten 16).

Tercero, que es por ello que las frutas tienen un valor heurístico. Lejos de la mera descripción cronística o del recuento físico exotista,⁹⁵ el poemario muestra los demás campos que orbitan la relación con la fruta: los recuerdos, las prácticas sociales. La percepción física no es lo único que ocurre cuando dos cuerpos se acercan, ni es lo único que la enunciación de ese contacto nos ofrece. Por otra parte, ese algo más no debe considerarse un residuo, elemento de catalizador impuro, sino un elemento presente en tanto afuera constitutivo.

La exposición se divide en tres grupos de investigación sobre la lírica escéptica: sobre las condiciones de creación y/o de descubrimiento del saber, sobre el proceso sensitivo de la memoria⁹⁶ y sobre la cualidad tácita o popular de determinadas creencias. He escrito *investigación* en lugar de *enunciación* porque la voz lírica del poemario es consistente en su trayecto intuitivo, además del afirmativo correspondiente al proceso de individuación.

Abordaré la obra de Berenguer desde las premisas de la generación a la cual se adscribe. Mostraré que su aportación particular consistió en romper con las certezas de las cosas que se daban por sentado, como el conocimiento (sensorial, popular o de la memoria), y en reivindicar la duda como una maniobra productiva, que da luz sobre lo que sabemos y lo que no sabemos que sabemos.

Suele agruparse a Berenguer en la Generación del 45, junto con Idea Vilariño e Ida Vitale. Esta nómina de autores uruguayos también se denomina “la generación crítica”, de acuerdo con la postura de Ángel Rama. Principalmente los escritores cumplieron una función intelectual relativa a

la contribución del saber, del arte, de las letras, al esclarecimiento de las conciencias, a la explicación de la realidad, a la formación de las nuevas promociones, al adiestramiento para el cambio, a la consecución de valores

⁹⁵ Si se considera el poemario dentro de la tradición poética iberoamericana, se advierte la carencia de *folklor*, del ansia exotista, que típicamente corresponde a la literatura (o a sus pasajes) relacionada con los productos naturales, o con las frutas específicamente. Por otra parte, no se detecta rastro de ideología verde: la riqueza natural está combinada con la cultural, mediante el señalamiento de la fusión de archivos culturales y experiencias sensoriales.

⁹⁶ Entendida en dos niveles: memoria personal y memoria del origen, vinculada con el *arkhé*.

morales indispensables para enfrentar la degradación política y económica que fue operando la oligarquía detentadora del poder (Rama 326).

Rama propone que en las obras de esta generación se encuentra tanto la imaginación creadora como la conciencia crítica; en el caso de la poesía, esta “ha funcionado como la vanguardia volante del ejército en marcha, anunciando sin cesar nuevos descubrimientos, zonas todavía desconocidas de la realidad, estados espirituales apenas entrevistos en el seno de la sociedad” (Rama 399). Menciona a Berenguer para ejemplificar que en los años cuarenta la poesía tenía un tono intimista y contrastarlo con el nuevo tipo de la segunda promoción, con influencia surrealista (Rama 399). En el adjetivo intimista hay presupuestos problemáticos, por lo que intentaré mostrar que dicha impresión se debe al tipo de enunciación, la lírica, y al objeto de interés de los poemas: las frutas, algo banal y doméstico a primera vista.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Dentro del canon hispánico, la presencia de la fruta en literatura ha denotado orientación erótica: “La apelación a la fruta, para compararla con la mujer y resaltar sus características, fue un recurso literario empleado en los textos antiguos y medievales” (Lacoste 654); el origen geocultural de “identidades de dimensiones elásticas” (Lacoste 660); las construcciones espaciales espacios de poder: “Las frutas y los frutales tienen también una función bioespacial, por la cual contribuyen a la construcción de espacios físicos, políticos, sociales y culturales, donde el prestigio, el poder y las relaciones humanas adquieren relevancia” (Lacoste 662) en “esa atmósfera refinada y distinguida que se requería como escenario para realzar la jerarquía de los personajes y el interés del relato” (Lacoste 664); operaciones sobre la memoria: “la fruta toma diversos papeles mayoritariamente en términos de reconstrucción de memoria. La intención es rescatar del olvido las costumbres antiguas, a través de la recreación de un campo que, aunque en el relato campesino muchas veces pueda ser duro” (Castro 189); metáforas religiosas: “la fruta se presenta, dentro de un ciclo virtuoso de la naturaleza, como un regalo precioso dado por la gracia divina” (Castro

194); y señal de salud fisiológica como falacia patética del estado de la revolución cubana: “Con la imagen de la fruta se desata una serie, una corona, a partir de la cual Lezama define una visión del mundo americano en el que el sujeto se encuentra en un estado de salud, lo cual implica una situación armoniosa del mismo en la isla y en el cosmos” (Montero 36).

Por un lado, el interés por la fruta en el arte se vincula con la tendencia crítica sobre la cultura material, en la cual se examina “el papel de los objetos físicos y de la vida cotidiana en la literatura de la época” (Sánchez 191). En este caso, se postula que:

las frutas, verduras y carnes se convirtieron en tema pictórico y literario, y también en bienes de consumo artístico, acumulando significados culturales. Por ejemplo, los alimentos representados en los bodegones –los de Van der Hamen o los de Lope–podían servir para la reflexión moral, pero también como campo de pruebas de las teorías de la imitación, de las ideas sobre la percepción humana y de las limitaciones de los sentidos” (Sánchez 207).

Por otro, se vincula con el exotismo. Este tema, abordado por los denominados “científicos sociales”, indica la relación del texto con la identidad y la geografía cultural que exhiben; de esta manera, se rastrea la formación discursiva de valores y representaciones, más que enlistar las características de los objetos (Gómez 298). En América Latina, dicha formación discursiva se origina tras el arribo de los colonizadores, ejemplificado en la tradición textual con las crónicas y con escritos botánicos de Humboldt. Mientras que el perfil escritural de esta producción literaria abarcaba la figura del viajero y del científico, del observador de la naturaleza, los paisajes, las plantas y las comunidades humanas, el objetivo de sus descripciones se centraba en el enriquecimiento simbólico de Europa (Gómez 305). Los recuentos exotistas de América sirvieron para revelar “la existencia de *otro* mundo, poco conocido, a pesar de una larga explotación” (Gómez 307), al tiempo que contribuían a fijar en el imaginario cultural la identidad americana.

Amanda Berenguer no es la única cuya producción poética desestabiliza la catalogación exótica de la fruta en la literatura iberoamericana. El desplazamiento desde el interés geocultural al lírico permite atender cómo se genera la enunciación

de la subjetividad. Lezama Lima, en su “Corona de frutas”, busca “otra posición del sujeto frente al lenguaje y frente a la naturaleza. Al definir lo americano, Lezama no define ni una retórica ni una geografía, sino un modo de situarse en el lenguaje. La alabanza de Lezama a la fruta criolla es una afirmación de su propia práctica en el lenguaje” (Montero 39); además, ocasiona el resurgimiento de los problemas ontológicos y epistémicos entre el sujeto y el objeto, puesto que “Al transformar la fruta en imagen poética, Lezama propone que la alabanza del objeto se dé en un signo que no se aparte de su referente, que no lo apunte, sino que lo encarne; propone un sujeto que reconoce su dispersión y se reconoce también en todo lo que lo rodea, en el sabor de la fruta, en su esencia que es también su nombre” (Montero 41). Sin proponer con ello un lazo de filiación literaria, mostraré cómo se presentan dichos elementos en *Identidad de ciertas frutas*.

En “Apuntes para una lectura de la poesía uruguaya”, se afirma que “La obra de Berenguer ha mantenido una actitud experimental digna de ser subrayada en su coherencia capaz de responder al llamado de una nueva sensibilidad” (Pellegrino 831). Por otra parte, en “Oltre il confine. L’opera e la vita di Marosa Di Giorgio” se menciona que en *Identidad de ciertas frutas* hay una aproximación científica (Grillo 185).⁹⁷ Dicha sensibilidad configura una sensorialidad otra por parte de la textualidad de las obras y la requiere al lector, por lo que el rasgo científico, específicamente de la botánica, se fundamenta en ella.

Por textualidad me refiero a la inclusión de elementos estéticos prototípicamente pensados como fuera del ámbito poético literario. En “Los ojos de Amanda Berenguer y de Marosa di Giorgio”, Antonella Cancellier dice:

Como en las páginas de Marosa y con el mismo imaginario fantástico, también allí, la búsqueda del placer de los frutos, especialmente de las fresas, cerezas, moras y frambuesas, es constante y frenética: dos figuras danzantes están ornadas de cerezas y una, enorme, es transportada por una mujer sobre su

⁹⁷ “È interessante confrontare ad esempio *Identidad de ciertas frutas* con tutta l’opera di Marosa: malgrado la grande differenza tra l’approccio scientifico di Amanda e quello pasional-onirico di Marosa, le due poetesse coincidono nell’aspirazione alla identificazione con la natura (molto più ironica in Amanda, più sofferta in Marosa)” (Grillo 185).

cabeza; un grupo numeroso de seres desnudos están sentados en círculo y entre todos sostienen un fresón gigantesco. Un caballero con cola de delfín navega sobre un pez alado, sosteniendo un bastón del que cuelga una cereza; dos hombres alados transportan un pez y una cereza. En primer plano, unos hombres minúsculos, apoyados en ánades enormes u otros volátiles mastodónticos, están dominados por flores y frutos inmensos; ciertas figuras están prisioneras en burbujas de agua o en el interior de fresas y frambuesas, mientras que otras, desnudas y en grupos, se nutren de enormes frutos de significado evidente. [...] Es un topos también en Marosa di Giorgio: comer y dar de comer, pero a su vez comer y ser comidos (Cancellier 251).

El procedimiento/ género de la exégesis, o de la cercana écfrasis, se estudia en dicho artículo, pero en relación con obras de las autoras uruguayas dentro de las cuales no se incluye *Identidad de ciertas frutas*. El título del artículo indica que se referirá a la formación de imágenes, de elementos visuales, algo que en el poemario en cuestión se excede: la investigación y enunciación se refiere igualmente a sabores y texturas.

Por otra parte, la inquietud científica no causa que la obra literaria devenga reporte de laboratorio. La experiencia sensorial es irreductible al recuento cronológico, sea analítico o sintético. Esto se debe a que el sujeto lírico investigador no puede evitar volver en sus memorias y verse anclado en cultura popular, por lo cual estos elementos sobrepasan la frontera institucional del momento científico. Se gesta *diferencia* porque se advierte la injerencia de todas esas partes en la experiencia de vida, irreductibles a una partición institucional.⁹⁸

Otra posibilidad se dibuja en el artículo “Naturalezas muertas”, desde el título, aunque los autores no desarrollan esa idea, y solo afirman que la inserción de imágenes en el libro recuerda la estructura enciclopédica. Mencionan que las frutas abren “desde el gusto el imperio de la música y de la enunciación, de la inmediatez sensual de la forma y del rigor que secciona la magia, cortándola con precisión para dar sentido” (Álvez y Haro 1/1). Retomo esta constatación porque debe tenerse en cuenta que no se accede a la experiencia sino a una representación de la experiencia,

⁹⁸ Ello conlleva como correlato, aunque no en *Identidad de ciertas frutas*, un rompimiento de otras instituciones, como la literaria, la del poema, o de las artes visuales.

mediada por el lenguaje y la técnica escritural en el cuerpo de poema, sobre el cual se incide para cincelar la fruta en cuestión.

Finalmente comentaré “Entre el gajo y la lengua: Berenguer y los límites del sujeto”, un ensayo exclusivo sobre *Identidad de ciertas frutas*. Sebastián Urli afirma que en esta obra hay “quizás como un gesto de sospecha ante el predominio mencionado, [...] una experimentación constante con los límites del sujeto enunciante” (Urli 135). Se refiere al predominio del sujeto (nivel ontológico, epistémico y gramatical, mas no lírico), según él inestable al grado de propiciar la dialéctica entre sujeto y objeto (Urli 136). Debe aclararse que la dialéctica no ocurre como un devenir-objeto por parte del sujeto lírico, sino porque se pone en duda la capacidad abarcadora del sujeto. Deja de ser capaz de acceder al objeto, que como es irreductible a la interacción que tiene con el sujeto no puede ser proyectado por completo, sino únicamente en la parte relacional (Urli 138).

Por otra parte, tampoco es suficiente la “filosofía orientada al objeto” (Urli 142). En “el damasco”, por ejemplo:

El damasco es todo damasco:
su color piel su textura
su terso carozo de damasco
Tiene gustos sucesivos
 circulares
 a damasco fresco
 a damasco seco
 a damasco brillantado

El árbol de damasco
se sueña a sí mismo. (Berenguer 2002: 451)

“el poema intenta hablar y concebir la fruta desde una perspectiva diferente a la de una mera percepción o fenómeno mediado por un sujeto que percibe” (Urli 142). El damasco se contiene a sí mismo desde que está en el árbol, lo cual señala la contención, los límites de la especie, en su estado árbol y en su estado fruta. En mi opinión, sin embargo, este poema muestra que los objetos no poseen un más allá que sobre sí mismos. Lo que está más allá de las frutas solo puede ser cognoscible por un sujeto,

sin que por ello abandone la reflexión orientada al objeto.⁹⁹

Urli propone que Berenguer encuentra el punto exacto para evitar que se reduzca el objeto a sus elementos constitutivos o que se analice solo mediante su relación con otros (Urli 143). En “la naranja”,

Yace un sol poniente
en la fuente donde brilla
la naranja del postre.

Los gajos encendidos
y la ceniza de lo oscuro
dan pasos en mi boca:
se encuentran en un bosque a medianoche
con los salteadores del placer
y una ácida aparición
y un terror que los sigue desde lejos.

Los gajos y mi lengua saben más que yo. (Berenguer 2002: 421)

se advierte “la relación entre el sujeto que enuncia y que come con la naranja percibida y que es comida, pero también un límite a la sensación que es un límite a la posibilidad del sujeto de figurarse como una entidad plenamente consciente y coherente y totalmente asimilada” (Urli 147). De esta forma, ambas identidades deben repensarse y rearticularse, dado que “la presencia del otro y del resto (en tanto que otro y del sí-mismo-como-otro que esa presencia inaugura) les impone un límite al sujeto y al objeto que, paradójicamente, des-cubren y posibilitan un des-cubrimiento siempre parcial y en constante tensión” (Urli 153).

Cabe resaltar que otros estudios se han dedicado a *Composición del lugar* (1976), por ejemplo, sobre la poesía visual (Kuzminskaité 2014) o la poesía cinética (Puppo 2014); a *Materia prima* (1966), por el elemento de la cinta de Moebius y la tensión interior-exterior (Puppo 2016) o a varios poemarios simultáneamente para abordar el autorretrato (Puppo 2018).

⁹⁹ Por más allá no me refiero a una metafísica (platónica), sino a los campos culturales, científicos, o populares que determinan, inadvertidamente varias veces, nuestro contacto con el mundo.

Antes de iniciar con el análisis, delimitaré qué entiendo por subjetivación. He establecido como criterio metodológico en esta tesis que el proceso de individuación propio de la enunciación lírica inicia con una etapa de escepticismo. En relación con lo propuesto por Urli, una parte del escepticismo que determina la producción literaria se vincula con el discernimiento entre sujeto y objeto. Rancière explica sobre la subjetivación que “no es el acto de una identidad, ni tampoco la demostración de los valores específicos de un grupo. Es un proceso de subjetivación. ¿Qué es un proceso de subjetivación? Es la formación de un «uno» que no es un yo sino la relación de un yo con otro” (Rancière, 2000: 148).

En *Identidad de ciertas frutas* más que la búsqueda científicista por marcar los límites entre seres vivos, se entrelaza un proceso de subjetivación con la duda de que dicho proceso se lleve a cabo. Las frutas son en tanto la relación que establecen con el cuerpo del experimentante, relación que paulatinamente se advierte rebasada por la injerencia de otros campos. Además del escepticismo por temas, como el de la pregunta por el ser y la verdad o en el acceso al pasado o al origen mediante la memoria, se encuentra un escepticismo que motiva todo el poemario: la no bastedad de la experiencia vivida, incapaz de comprender tanto al sujeto y al objeto, que se desborda hacia la creación poética.

ESCEPTICISMO Y CONOCIMIENTO

Cuando se pregunta sobre algo, en ocasiones la indagación se problematiza o se complejiza, y termina por redirigir la interrogante hacia las directrices metodológicas adoptadas, hacia los límites de la investigación o hacia los fundamentos que posibilitan el conocimiento en general.

Una manzana color manzana
otra manzana sin cáscara
color de otra manzana
otra manzana desaparecida
saboreada:
de las tres ¿cuál la manzana verdadera? (Berenguer 2002: 417)

Una primera lectura de “la manzana”, el poema precedente, basta para interpretar su

sentido reivindicador de la experiencia, porque frente a la apariencia física y las pruebas visuales de esta se opta por la experiencia gustativa, más individual, más subjetiva y menos manipulable que la visual, y menos compartida, al igual que la táctil.

Una segunda lectura, esta vez crítica, debe resaltar la naturaleza del juicio en cuestión, sobre la verdad de determinada proposición, y cuestionarlo, de manera que la verdad termina siendo un criterio más, ya no el juicio por excelencia, y se vuelve susceptible a objeciones. Para esto, inicialmente debe identificarse qué criterios básicos proporciona el poema. Después, deben examinarse según la forma en que se presentan, sin olvidar que como el mundo del poema es un mundo creado, no necesariamente sigue las reglas del mundo referencial al priorizar las de su enunciación.

El primer criterio se basa en la propiedad física de la manzana que le permite desplegar su color. El segundo es ambiguo en dos niveles, propiciado por la estructura bimembre de sus versos; en uno hay que discernir si se trata de una manzana pelada o si se metaforiza el cambio de color; en otro, si ocurre por ajenidad o por alteridad. Es posible, sin embargo, una lectura que contenga las dos sensaciones, es decir, que el segundo criterio puede englobar a la visión y al tacto, junto con la manipulación para descascarar. En el tercero, bimembre también, los participios pasados indican procesos perfectivos ya concluidos, que enfatizan la experiencia del gusto.

El primer criterio se enuncia con el sintagma *color manzana*. Se dificulta catalogarlo porque no parece plenamente adjetival, como se espera de una frase que describe las cualidades de una frase nominal. Se parece al caso de “chispas sabor chocolate”, en que *sabor chocolate* funciona como modificador. Así como este sintagma no es formalmente idéntico a uno adjetival, su sentido tampoco equivale formalmente a “rojo” o “amarillo” o “verde”, glosas posibles de *color manzana*. Si lo fuese, podría trocarse por *Una manzana color sandía* o *color piña* o *color pepino*. De esto se desprende que la aparente repetición manzana-manzana del primer verso, que ciertamente no permite dilucidar dentro del mundo del poema su identidad física, responde a otra motivación que la descriptiva y referencial. Como se explicará más

adelante, no es fortuito que se emplee su nombre (manzana), responde a algo más allá de contribuir a la repetición y el ritmo propios de la poesía.

Para saber a qué corresponde *color manzana*, debe atenderse al espectro del *continuum*, porque utilizar el nombre genérico *color manzana* sin necesidad de otro modificador indica que el color de esa manzana genérica es el prototípico de todo tipo de manzanas. Aunque en mi *continuum* significara rojo y presuponga que la manzana prototípica es esta, el lugar central varía. Para fijar la identidad de la primera manzana, antes de fijar las otras dos y decidir cuál es la verdadera, resulta entonces que el color no es ya un criterio objetivo, cualidad que se espera dicotómicamente de lo verdadero. El color no funciona, por lo tanto, en el poema como una propiedad física de la manzana que propicie una sensación visual en el observador, sino como una noción cultural de estandarización que se ha aceptado socialmente, aunque se sepa que puede tener varios colores; la injerencia de valores y procesos de sociabilización acercan al primer criterio, el de color, al reino de lo subjetivo, por lo que se explica cómo esta primera manzana se descarta en una primera lectura como la verdadera.¹⁰⁰

En este punto puede preguntarse si es posible saber cuál es el *color manzana*, o si siempre es relativo, o sea, si depende de las relaciones que dicha fruta establezca con las demás o con otros objetos dentro de una sociedad; lo anterior remite a una pregunta más amplia, aplicable a otras entidades, respecto a quién pone los parámetros de los saberes graduados en *continuum*, qué institución los valida y cómo y con qué criterios se transmiten. En cambio, se puede contestar desde el poema que la primera manzana tiene el color no de ella misma, sino del ser que lleva su mismo nombre, aunque resulte difícil decidir si fue primero el ser de la *Una manzana* o de la manzana de *color manzana*. La primera precisión es importante si se considera el título del poemario, dado que la identidad en muchos casos se ancla en el nombre o en el acto de nombrar, y dado que la identidad y el ser se articulan en el campo de la indagación

¹⁰⁰ Además de la idea del engaño de los sentidos. De hecho, hay una salida platónica: otra opción es que se presuponga una manzana preexistente a la mención de la primera, casi una manzana primigenia, ideal, con todas las características de las manzanas.

filosófica.¹⁰¹ Así, hay una transferencia del problema planteado por la obra lírica hacia otro ámbito; el color es un primer indicio de que hay escepticismo respecto al conocimiento, pues no sabemos si estamos conociendo y examinando al objeto o a las cosas, incluida la propiedad física del color, que llevan su nombre.

El segundo criterio radica en la semejanza con otra manzana (ajenidad), de quien adopta una propiedad, o en la estructura que comienza a formarse con la aparición de la alteridad, de un ser otro. Si se piensa que las manzanas peladas son amarillas, en los siguientes dos versos se podría hablar o de una manzana amarilla o de una manzana sin cáscara y por lo tanto de color amarillo (“color manzana amarilla”). La estructura, en el segundo caso, sería tripartita. Por otra parte, si las manzanas amarillas no existiesen, *color de otra manzana* podría glosarse como “color de manzana sin cáscara”, porque ha de recordarse que el mundo del poema establece sus propios parámetros. Recuérdese que, al igual que en el caso de criterio previo, la noción de ajenidad y alteridad se inscribe en el tema de la identidad.

Cabe resaltar que para continuar en los versos 2 y 3, debió asumirse previamente que la roja es la prototípica. Dado que se está formando una estructura de alteridades complementarias ya no puede mantenerse fuera el conocimiento extralingüístico: forzosamente un color ha de ser igual al color de la manzana pelada, aunque se elija el púrpura, el café y el gris, por ejemplo. Como dicta el principio universal de las vocales, que en toda lengua natural se presenta en un sistema ternario mínimamente (Company y Cuétara 41), en este poema deben presentarse colores en relación estable.

El tercer criterio está menos desarrollado que los anteriores, por lo que puede pasarse a la revisión de la pregunta lírica y abordarlo a partir de esta. O ninguna manzana es verdadera porque estrictamente el lenguaje refiere, así que sus menciones son mero signo, o todas lo son porque se ha usado el nombre *una/ otra manzana*, porque las tres se enumeraron por igual y porque las tres configuran el mundo del

¹⁰¹ Este problema es compartido entre la filosofía, la literatura y la lingüística porque el nombre es asunto verbal.

poema. Como se mencionó en párrafos precedentes, el juicio de verdad incluye a la experiencia física y cultural de la vista, a la experiencia interfrutal estructurante de ajenidad o alteridad y a la experiencia de ingestión y del gusto.

Sin embargo, se ha optado por afirmar que “paradójicamente” la verdadera es la faltante, la desaparecida, argumentando que la experiencia física del sabor es más relevante que la visión, por ejemplo, porque se infiere el proceso de ingestión, el de digestión y el del sentido papilar. Aunque comprendo que los procesos mediante los cuales un cuerpo capta, disfruta y asimila a otro cuerpo para su propia recreación y sobrevivencia parecen más atractivos, estas consideraciones muestran que hay otro *continuum*, como el de los colores de manzana, de los sentidos. Suele ponderarse, por ejemplo, la importancia de la visión en Occidente, contrastada con la atención del tacto en Oriente. Esto, no obstante, de nuevo es una condición permanente de los procesos de conocimiento, pues nos habla de cómo el cuerpo y sus funciones están ancladas, conceptualizadas y percibidas en la cultura, más que de las operaciones particulares de los sentidos.

Puede contestarse, desde el poema, que un cuerpo ingerido continúa siendo cuerpo, aunque haya perdido presencia visual. Se trata de una transformación química y fisiológica, más compleja que la de la visión, pero especialmente una transformación en experiencia corporal y luego lírica. Aquí no es necesario hacer la inferencia del gusto, de qué percibió la persona que comió la manzana, porque, primero, el verbo saborear se utiliza con complementos cuyo gusto se califica como positivo y porque, luego, lo que importa es que las transformaciones terminaron. Como mencioné, estos hechos extralingüísticamente son más complejos que el de la visión, aunque su enunciación se presente con sencillez.

La proposición exige que no sean verdaderas las tres. Debe arribarse a una respuesta como “La manzana verdadera es ... y no las otras dos”. Distintas posibilidades habría si la pregunta fuese “¿cuál manzana verdadera?”; esto muestra que el determinante subrayado *¿cuál la manzana verdadera?* juega un papel preciso e incide en la lógica del planteamiento. Piénsese, para ilustrar esto, que otra opción

sobre la identidad de las manzanas es que se trata de una misma, la cual es primero vista, luego pelada y finalmente comida; el poema recortaría y proyectaría, como editor del proceso, tres imágenes representativas. Esta interpretación está restringida, sintácticamente, por el determinante (y cuantificador y artículo indefinido) *una*, que cambia al determinante *otra* e implica un trueque de entidad, y está favorecida semánticamente porque “sin cáscara” no equivale a “pelada”,¹⁰² dado que una manzana a medio comer tiene dicha media parte de superficie sin cáscara e irregularmente cóncava. Si es la misma manzana, la respuesta estrictamente no puede ser “las tres”, dado que se trata de una sola en distintos cortes temporales, y ¿cómo elegir qué fase preferir frente a las demás?

Entonces no solo la proposición, en nivel lógico, sino la sintaxis exige que no sean verdaderas las tres. Frente a esta elección, como ya mencioné, se ha optado por la tercera, argumentando además que se advierte un incremento paulatino en la experiencia de contacto: de algo distanciado (la vista) con que se interactúa (pérdida de cáscara) y al cual se afecta definitivamente. No se había advertido, hasta el presente análisis, que esta gradación es jerárquica y dicotómica. El juicio de lo verdadero obliga a permanecer en planteamientos insuperables, propios de la modernidad, de la racionalidad negadora, de la escisión de la experiencia. Problematizar este juicio y convertirlo en un criterio más, propio de cuestionamiento es una producción de *diferencia*, que se manifiesta en este poema lírico mediante la enunciación simultáneamente digna por igual y restringida de las tres posibilidades.

No creo que el poema fuerce a elegir una manzana para titularla verdadera porque esa sea su exigencia, sino porque eso es lo que, en términos de conocimiento, de lógica y de experiencia, solemos hacer. Las restricciones son sintácticas y lógicas, mas no líricas, y como no hay continuación tras la pregunta, como el mundo poético queda abierto, se habilita libre elección. Dentro de esta, existe la de renegar del juicio de verdad, la de considerar tramposa o falsa la pregunta. Piénsese, finalmente que si

¹⁰² Esto sirve para las personas que no pelen las manzanas antes de comerlas.

se trata de una reivindicación de la experiencia, resultaría fallido preferir una (la del gusto); por el contrario, si se analiza el poema desde su producción de diferencia, desde una lectura crítica de sus aristas escépticas, lo que falla es el acercamiento a la experiencia a través de la pura lógica o del parámetro de verdad dicotómico. Pese a que he atendido prioritariamente el discurso filosófico y lingüístico, su forma similar a un juego de palabras, a una adivinanza, nos coloca en el linde del conocimiento popular: un despliegue de saberes aceptados y transmitidos, en cuya profundidad latente puede accederse mediante el estudio de las palabras, siempre siguiendo las reglas enunciativas de ese mundo lúdico.

ESCEPTICISMO, MEMORIA Y ORIGEN

Además de indagar sobre el conocimiento de los objetos, la voz lírica elabora sobre el relativo al pasado. La memoria es un mecanismo al que se recurre por varias razones; entre ellas, para buscar el origen de algo, y a su vez para buscar algo en ese mismo origen. Esta distinción semeja la existente entre la historiografía y la historia.

Analizaré tres poemas en que la memoria articula la investigación lírica. Su tratamiento incorpora una conceptualización de la memoria como vía de acceso al origen, más que como recuerdo o reactivación sensorial. Para ello comienzo con “las castañas”, que contiene las tres vertientes:

Suponiendo que el árbol del sabor
fuera una aparición o un sueño
—ese árbol asombraría indefinidos paisajes—

Las castañas están a la altura del recuerdo
madurando entre el misterioso chocolate
la femenina batata
y un toque suspicaz a nueces
en una calle de París
humildemente.

Sobre un suave hornillo se asan
los oscuros encerados frutos medievales.
Y hace frío. (Berenguer 2017: 1)

Las suposiciones operan a nivel del *irrealis*. Este mundo es propio de determinadas culturas, como la hispánica, en la cual su lengua conceptualiza el tiempo futuro y el modo subjuntivo. La primera estrofa del poema formula en subjuntivo una posibilidad no existente, mas operante: el de un árbol del sabor. Existe, al menos en la mítica religiosa y en la cultura, el árbol del saber. El árbol del *irrealis* constituye una vía de acceso a los recuerdos, *una aparición o un sueño*, tres accidentes anímicos¹⁰³ caracterizadores de la humanidad frente a otras especies. Probablemente la distancia temporal entre lo sucedido y el momento de recordar dota de imprecisión a los *indefinidos paisajes*.

Aunque uno sabe (*saber*) sus recuerdos, la voz lírica enuncia un recuerdo sobre las castañas al saborearlas (*sabor*). Este, contrastado con el saber mental, se obtiene cuando se experimenta físicamente, en las papilas gustativas. La enunciación lírica se individualiza, hasta este momento, colectivamente por una existencia del *irrealis* y por una constancia en el ejercicio de experiencias sensoriales.

Por la *altura del recuerdo* se entiende que la experiencia gustativa actualizada enlaza efectivamente al sujeto con los hechos pasados, además de que refiere simultáneamente a la posición elevada de las castañas en el árbol y junto con los otros frutos, quizá en una alacena.¹⁰⁴ Los otros frutos se caracterizan con prosopopeyas, al igual que el lugar *una calle de París*, pues *humildemente* es una cualidad humana de moralidad; dicho adverbio termina de construir una atmósfera hogareña, junto con la mención de los frutos, que pudo alterarse con la mención de París, nombre que posee y arrastra consigo prestigio en detrimento a la humildad. Probablemente la prosopopeyización contribuya a la atmósfera hogareña porque puebla de seres familiares al recuerdo, pese a que no se menciona algún ser humano.

¹⁰³ Nomenclatura antigua procedente de tratados médicos antiguos, como el valenciano Lluís Alcayís, *circa* 1490, quien distinguía entre calientes (ira, amor y gozo) y fríos (temor, tristeza y angustia) (Arrizabalaga 48). Posteriormente se incluyeron otras actividades, no relacionadas con la emoción, como el sueño o la memoria.

¹⁰⁴ Nótese esta predilección autoral de bisagra entre el primer verso de una estrofa hacia la anterior.

El asunto del hogar continua en la siguiente estrofa, porque entraña el calor como lugar de reunión, que existe en el poema mediante *un suave hornillo*. Por supuesto que el artefacto se compone de metal y se caracteriza por su resistencia y dureza, así que el adjetivo *suave* remite a la conceptualización subjetiva afectiva del calor y del hogar que se recuerda. Mencioné que la individuación de la voz lírica también es colectiva, por lo que el recuerdo debe albergar la idea de familia en una dimensión más general. Caracterizar las castañas como medievales permite la filiación europea, territorialización romance de la hispanidad, hoy presente en todo el mundo, además de que sirve para señalar que el asado de castañas es una acción habitual, una tradición centenaria y por lo tanto querida. La mención del frío completa la atmósfera, pues el recuerdo se ubica temporalmente en una estación fría.

Ahora vuélvase a la primera estrofa. El recuerdo se suscita bajo la sombra del árbol del sabor, mas no se requiere explicitar cómo es el gusto de las castañas. Es este sentido el que habilita la construcción de la atmósfera del recuerdo y con ello la del poema. Esta carencia se ha justificado desde el inicio porque el paisaje de los accidentes anímicos es indefinido. En efecto, en el poema no hay precisión en las descripciones, y estas fueron inductivas, lo cual requiere obviamente decrementar la precisión de lo observado y ganar en amplitud (y en profundidad histórica).

En “las castañas” se acepta la limitación imprecisa del recuerdo. Para una memoria afectual se precisa un medio sensorial. El escepticismo se palia mediante individuaciones colectivas, que engloban el origen de alguna tradición y que representan, la parte por el todo, el origen de un pueblo y la formalización de su cosmovisión en la lengua.¹⁰⁵

Otro tipo de origen se aborda en “el limón”:
Una docena de tigres caben en un limón.
Se pueden domar los tigres:

¹⁰⁵ “Las frutas pueden introducir la memoria, otro tiempo, otro lugar lejano o imaginado. De este modo, las castañas son medievales y parisinas, son invierno y el árbol de su idea, son encerrado misterio que pertenece al fuego. Sorprenden en ese estado de detención: existen sin consumirse, en recuerdo o en chocolate, mudas y quietas, anunciando un decir, siendo siempre otra cosa” (Álvez y Haro 2017, 1/1).

en el limón sólo cabe
recordar el azahar. (Berenguer 2011: 111)

La literal metonimia de los tigres en el limón permite comparar ambos seres.¹⁰⁶ Para hallar la base de comparación ha de recurrirse al segundo verso. *Domar* refiere a una característica de comportamiento; sin embargo, el limón no puede comportarse. Así al menos se puede descartar que sea una comparación física, por color, textura, tamaño, entre otros parámetros. Puede pensarse que se refiere al comportamiento que desata en las papilas gustativas de quien lo come, o sea el gusto ácido o agrio. El limón puede serlo en extremo, y seguir siendo un ejemplar prototípico de dicho sabor, al igual que un animal en extremo peligroso prototípico es el león. Como se advierte, en la base misma de la comparación opera ya una metáfora, sobre la “peligrosidad” hacia la gente o hacia las papilas gustativas.

La peligrosidad del león en su menor nivel es en un circo, donde se les doma. Eso arrastra al león fuera de la prototipicidad de peligro, junto con el león de zoológico en segundo grado. El uso de la partícula *se* en construcción pasiva refleja, en vez de impersonal, extrema el ocultamiento del agente, pues lo elide.

La repetición del verbo *caber*, además de desplazar la acepción hacia otra, defectiva además, habilita otra estructura argumental, ya lexicalizada. Su sujeto es una frase verbal, rasgo de no prototipicidad. Por la operación anterior de comparación metonímica, podría esperarse que el azahar, la flor del naranjo y el limón, domara metafóricamente al limón, o a su comportamiento en el gusto. Esto pasa si se piensa que las flores aportan culturalmente rasgos de liviandad, cuidado y sensibilidad, y más si se trata de una flor pequeña y blanca. El azahar, tan disímil del limón, proviene del mismo árbol, de la misma rama que él. *Recordar* este vínculo en efecto doma el gusto, temporalmente, al redirigir a una experiencia distinta pero vinculada. De hecho, el

¹⁰⁶ Tras preguntarme por qué importa tan poco la cantidad exacta, al grado de ofrecer una oración agramatical (**Una docena caben*), Giovine me ha informado que se trata de una concordancia semántica o de sentido. Probablemente se prefiere esta y no la concordancia gramatical para efectos poéticos.

azahar es empleado en cocina para recetas prototípicamente agradables,¹⁰⁷ así que se vincula por su parte con otras sensaciones del gusto.

La experiencia con el león es distinta si está domesticado o no, pero el león es salvaje desde su origen; desde cachorro tiene los instintos animales. Sin embargo, su cambio tiene un agente, aunque se intente elidir lingüísticamente, mientras que el “cambio” del limón tiene un experimentante de gusto, de visualización y de recuerdo. He puesto *cambio* entre comillas porque lo considero más un desplazamiento: el gusto no puede domarse, lo que es ácido lo será siempre, y dependerá del umbral que cada persona tenga. Como las memorias, no pueden cambiarse, el experimentante no puede acudir a su pasado mentalmente y recrearse en él, salvo cuando se utiliza la imaginación (pero entonces ya no es un recuerdo, sino una construcción).

Frente al escepticismo de no poder superar una experiencia negativa, recurrir a la “memoria” del origen, donde hay cosas positivas, es una vía de la imaginación y por ende del mundo creado por el poema. Primero analizaré “la almendra”:

Si las almendras fueran ojos
Montevideo sería un gran almendro
derribado
 sobre la peninsular Cuchilla Grande.
Un río morado y lento
 limpia los bordes de la espada
cuando parto una almendra
 parto los ojos abiertos
 de un muerto querido
 o los ojos de mármol de un Apolo arcaico.

La almendra y la ceguera se confunden
como “la ardiente” y nefasta Sirio
y su propio Can Mayor.
Abrimos la almendra
 la constelación muda
 caída.
Nos comemos las pepitas de lecho y oro
 sus estrellas blancas crepitantes.

¹⁰⁷ El limón es agradable en sí mismo, pero recuérdese que hablo del *continuum* de peligrosidad.

puede ya verse: recuérdese que (no) se veía con los ojos de almendra del primer verso, esto es, ciegos.

Dado que han perdido su función de comunicar, es decir, transmitir información a la persona mediante la vista, dejan de ser un instrumento. Este proceso implica una pasivización, a nivel semántico, de ser un complemento de instrumento portado por el agente se convierte en paciente. A nivel sintáctico, en cambio, se eleva a objeto directo de *comemos*.¹⁰⁸

El primer verso de la tercera estrofa, de nuevo, se enlaza con la primera estrofa. Así como el cadáver y la estatua “van a ciegas”, el sujeto lírico y sus congéneres caminan *por las calles*; esta indicación, al igual que el caso de Cuchilla Grande y *la espada* puede ser menos anafórica y más existencial.

La frase *palpando apenas* permite dos interpretaciones. Al igual que los invidentes, los sujetos tendrían que guiarse en el camino basados en otro sentido, en este caso, en el tacto. Sin embargo, las *duras cáscaras partidas* que representan *nuestros párpados* podrían ser el objeto directo del gerundio; en esta segunda posibilidad, se lleva al extremo, en gesto desesperado, la pérdida del órgano y su función primaria. Casi como muertos en vida, viven sin explotar la capacidad de su cuerpo y sus sentidos.

Las cáscaras partidas de las pepitas previamente peladas semejan a los párpados por su forma cóncava; no obstante, también podrían constituir un objeto directo de lo que encuentran y palpan en su recorrido por las calles: las envolturas de las cosas, rotas, sin contenido.

Nuestros párpados sin sueño indica que tienen abiertos los ojos, al igual que el muerto querido y los así tallados en el rostro de la deidad. Se puede indagar por qué no pueden observar estos dos, más solo con las reglas del mundo poético puede aceptarse que la causa de ceguera en los transeúntes se deba a la filiación corpórea de

¹⁰⁸ Cabe resaltar que se compara cromáticamente con *estrellas blancas crepitantes* tanto por el ya mencionado tono claro de las almendras como porque Sirio es una estrella azul (o blanca, según la denominación empleada), contrario a las estrellas rojas.

sus ojos almendra con el *pater familias* fenecido.

Concluyo que hay escepticismo sobre lo que se puede hacer y no hacer, ver y no ver, una vez que el origen se ha derrumbado. Aparentemente el decremento de la fisicalidad sí afecta la experiencia y disminuye la vida al nivel de la muerte, entendida como cambio de estado desde la vida o falta desde el inicio de esta. El poema no brinda respuesta: hay tono solemne, indicios de sapiencia, pero solo resta comer las almendras peladas; si se retoma la imagen de Montevideo, el árbol originario, muerto por derrumbamiento, puede compararse con el acto de comulgar: la ingesta de una parte del cuerpo divino permite recordar su pasión y refrendar la vida actual.

“las uvas” trata sobre una distinta relación de origen:

Cuando están sobre la mesa
los racimos cortados
son incitantes palabras moradas
 o palabras rojo bosque
 o palabras ebrias
como luzbel
 o salamandra
 o serpentario.

Se bebe entonces el discurso:
deletreamos en el licor
 imperiosas delicias.
Nosotros sabemos que están cerca.
Nos desnudan
 y no sentimos vergüenza.
Las uvas se encienden como pomelos:
queda su luz verde
 su mirada de gato
titilando en el comedor. (Berenguer 2017: 1)

Contra la creencia de que el desnudo literal y metafórico provienen de ligereza moral, el poema lo ancla en el vino, e incluso más, desde la uva. La propiedad de seducción, por ejemplo, se halla en los racimos desde que *están sobre la mesa*. En posición sedante, yacen en espera, en descanso, por lo cual se les considera *incitantes*. También Luzbel es incitante, junto con su símbolo serpiente, aunque por atribuciones teoculturales como la invitación al pecado. La salamandra, por su parte, remite al

fuego. Se aumenta la “tentación” una vez ingerido el vino, porque se emplea el adjetivo *imperioso*. Al final, se añade el gato, animal con características culturales de astucia y maldad.

Antes de que el ebrio las pronuncie o las piense siquiera, las palabras ya están en la fruta, vínculo estrictamente físico y material que se refuerza con la descripción de color de tales palabras. Eventualmente devienen algo nuevo, un verdadero discurso, articulado y enunciado, pero que se bebió porque ya estaba presente en el licor. Se invierte la experiencia de producción de palabras aunque no la experiencia posterior, es decir, de igual forma el bebedor termina desnudo.

La restitución de la experiencia no está peleada con la indagación del origen. El poema no se titula “el vino”. La *mirada de gato* del origen, o sea las uvas, posee además de una función voyeurística una de deleite por lo que propició. El origen del ebrio es la maldad, de Luzbel, del gato, prácticamente inoculada en el medio uva.

ESCEPTICISMO Y CONOCIMIENTO POPULAR

Esta relación se encuentra presente en varios poemas, pero en esta sección señalaré los que tienen tradición discursiva (de juego, relato, mito, etc.). Por ejemplo, el poema “la manzana”, comentado en el primer apartado, explica el conocimiento literal y literariamente usando dicha fruta, lo cual está vinculado con el dicho común “te lo explico con manzanas”. Además, por los títulos de los poemas semeja una lotería, juego durante el cual típicamente se anuncia la fruta, en este caso, precedida por un par de versos que la describen o refieren a ella; aunque no se trate de una adivinanza, es importante la implicación de que todos los jugadores conocen tanto la fruta como lo que se dice de esta. Frente a tanta certeza compartida, ¿para qué escribir sobre ellas?

En el caso de “el membrillo”,

Al membrillo lo quiero y no lo quiero.
Como a una flor paralizada de pánico
pregunto a la fruta
—que tiene además el color de los celos—

Cae una respuesta: la locura.

para desviar la sensación interna. La emoción previa continúa, por lo que la voz lírica ve en todas partes alucinaciones. De vuelta a los humores, que sirve para describir el sabor del membrillo amargo y para reforzar el vínculo de los celos y la locura. En varias disciplinas y en distintos momentos históricoinstitucionales, las alucinaciones han sido síntoma de esquizofrenia. Particularmente en estado de celos, la gente se imagina “cosas que no son”, que como resultan tortuosas para el amante se califican también *insoportables*.

Si se considera que usualmente el membrillo se consume cocido, preparado en dulce para evitar su amargura, puede argumentarse que morderlo fresco es intempestivo e imprudente; dicha acción explica por qué los dientes *devastan* en lucha aparentemente imposible la *pulpa impenetrable*. Sintácticamente, esta estrofa se compone de una oración muy larga que no deja al lector respirar mientras la recita. Al igual que esta reacción inoportuna, los celos carecen, como ya dije, de fundamento y de lógica, y sus causas “quedan por los aires”, justo como los jugos.

El poema es una forma que le da otra forma a la locura. Un cuerpo lírico que localiza la locura de cierto cuerpo en su interacción con otros cuerpos, en este caso, con la flor y el membrillo, de los cuales no es capaz de extraer más que respuestas, sustancias y consecuencias “negativas”. La parte positiva, que se puede obtener del membrillo en repostería, es lo mismo que falta en la situación amorosa: dulzura y tiempo.

Finalmente, notese que el membrillo en tanto fruta de la fertilidad puede desplazarse hacia fruta de la seducción, como se desarrolla en el cuento de la mexicana Inés Arrendondo “Membrillo”.

“los higos” empieza con una descripción metafórica del color:

Tiene sangre el fruto de la higuera
y destila su néctar tenaz
su culposo jarabe
sigilosamente.

Ha habido un crimen
una violación

bajo las grandes hojas.

Yo observaba
 embebida
 a través de las ramas.
Los higos cuelgan maduros
 amoratados
 remordimientos.
 Los higos
cuelgan del árbol
 como murciélagos de melaza
 como ahorcados
por robar un manojito de lujuria. (Berenguer 2011: 112)

Además de estar motivada por esta metáfora, la mención de la *sangre* se debe a la historia del origen que el sujeto lírico proporcionará; los adjetivos *tenaz* y *culposo* y el adverbio *sigilosamente* construyen el retrato moral de algún criminal.

Reconocer al agente no importa tanto. El hecho delictivo, el *crimen*, la *violación* es lo central; así que, por ejemplo, *bajo las grandes hojas* sirve para ubicar la escena del crimen.¹⁰⁹ Dichas hojas además pudieron servir para ocultar lo que sucedía, duda que se resuelve en la siguiente estrofa. Una prueba del crimen es el acto secreto de la voz lírica al observar *embebida*. La otra se debe al rastro que dejó en el fruto, contagiado del posible remordimiento del agente.

Además de descubrir la identidad del agente, carece de importancia las causas y el modo del crimen. Solo hay un rasgo de fascinación, en el adjetivo *embebida*, por algo que no es concretamente el efecto desplegado en la higuera. Los frutos de esta, cuando maduros, cobran coloración morada, palabra semejante acústicamente a *remordimientos*. En la contemplación física del higo se redescubre el hecho, continuamente, movimiento mental que se replica en la estructura cíclica del poema.

El verbo *colgar*, dentro del ambiente criminal que se ha construido, adquiere otra significación, redondeada en la frase *como ahorcados*. Al comparar los higos con murciélagos, animales nocturnos, cercanos culturalmente al mal, se les dota a los

¹⁰⁹ La higuera no tiene hojas tan grandes como las del plátano, i.e.

frutos de agentividad¹¹⁰ que no tenían. Hasta los versos finales, eran pacientes o experimentantes de la absorción de la sangre por contigüidad física, y por contigüidad moral de la culpa (el remordimiento).

La adición de agentividad es correlato de la cualidad humana de todo crimen. Los rasgos morales no aplican a seres animales y herbales. El murciélago no puede robar, y tampoco estar motivado por lujuria, así que la sanción de ahorcamiento no debería aplicarse al higo, más que por contigüidad.

Así ocurre en los casos de envenenamiento con higos. En la historia han servido para disfrazar el veneno, aunque carecen de toxicidad propia. Por metonimia han causado decesos, por ser el medio físico.

Un análisis lingüístico se requiere para “los dátiles”, puesto que su ritmo se compone prioritariamente de repeticiones sintácticas:

Se dirían escarabajos de caramelo ritual.
Se dirían cobrizos melosos relicarios
de breves tallas en madera.
Se dirían adorables fragmentos
supersticiosos golpes de azúcar
dorando mis dedos.
Si los muerdo
los dátiles huyen.
–volátil esencia de la familia de las confitadas–
y dejan en la boca
un espejismo casi doloroso
vibrando –cabalístico–
su miel ensordecedora. (Berenguer 2017:1)

Las cuatro oraciones de “los dátiles” pertenecen lingüísticamente al mundo del *irrealis*, al tener tres verbos en subjuntivo y una construcción condicional. En el primer mundo del *irrealis*, cambian de especie a escarabajo por su forma y tamaño, además de que su sabor se inscribe en el ámbito sagrado. En el segundo cambia por completo en objeto, cambio determinado por su color y su tamaño; se inserta al ámbito del cuidado, de apartado para guardarse, y solo así, por extensión, en el ámbito

¹¹⁰ Agentividad pretérita, que culmina con el participio ahorcados.

sagrado. En el tercer mundo se convierte en sus partes integrantes: los dátiles sí serían la suma de sus fragmentos. En tanto *supersticiosos golpes de azúcar* o de suerte, se insertan de nuevo en el ámbito sagrado, mediante la magia. De acuerdo con los tres panoramas, las cualidades físicas del dátil activan mediante la sensorialidad un ámbito privilegiado del sentimiento humano.

Strictu sensu los objetos no pueden huir al ser mordidos; al contrario, morder permite retener algo, además de infligir sobre él cierto efecto. A lo que se refiere es al fin del mundo del *irrealis*, condicionado por una interacción de aprehensión más concreta que la únicamente sensorial. La siguiente oración coordinada (en indicativo y presente, aunque con interpretación de posterioridad) trata sobre su efecto en el gusto, si bien la retención física de la miel ocupa poco espacio. La descripción cede frente a la comparación cultural, orientada específicamente hacia la raíz oriental (retomada quizá de los escarabajos egipcios) y mediante la mención al espejismo doloroso (un oasis) y a la cábala.

Por último, comentaré el análisis de “la sandía” hecho por Urli.

Yo buscaba sin saber bien
qué era repartir aquella extensa fruta.
Repartir la sandía –me dije–
y sacrificamos en tajadas
su fresca encarnadura.
Quedó abierta sobre la mesa mostrando el corazón.
¿De la tarde? ¿De la casa? ¿Del silencio?
Repartir la sandía –me dije–
es repartir una siesta de verano
una estación con vidrieras rojas
y desierta
una cueva verde habitada por la sed. (Berenguer 2002: 439)

Urli explica que “Lo que motiva la duda del sujeto lírico no es la posibilidad de asimilar la identidad de la fruta sino la ignorancia del ritual apto para repartirla” (Urli 149), ritual que no se aprende mediante una institución, como la escuela, sino mediante la práctica y repetición en el entorno del hogar.

También dice que “El repartir la sandía, el dejarla sobre la mesa con el corazón

al desnudo, no implica, de parte del sujeto lírico, el haber asimilado o captado la identidad de la sandía o el haber cerrado toda relación para marcar una distancia total en la que el sujeto utiliza la sandía sin consecuencias (para su propio ser sujeto). Lo que el repartir permite es reactualizar la relación del sujeto con la sandía” (Urli 150-151). Esto recalca que el afuera constitutivo de la fruta continúa pareciendo improcesable como parte de la fruta, y que la conexión con el afuera constitutivo se acentúa en determinadas dinámicas, como su partición y repartición.

CONCLUSIONES: INVESTIGACIÓN LÍRICA, IMAGINACIÓN CREADORA Y CONCIENCIA CRÍTICA

El valor heurístico de la lírica se obtiene mediante la enunciación de un sujeto investigador. Este, a causa de su fusión poética con el dispositivo escéptico heurístico, se percata de que la experiencia sensorial no basta. En la filosofía, se había concluido lo mismo, debido a trabajos de Bertrand Russell. Él “intentó resolver el problema sobre el mundo externo demostrando cómo los objetos cotidianos, como los árboles y los libros, están contruidos en la lógica con base en la información sensorial. Nuestro conocimiento sobre aquel estaría asegurado por nuestro conocimiento no problemático sobre esta”.¹¹¹ En la literatura, Berenguer se enfoca en el afuera constitutivo de las cosas, más que en la construcción lógica de Russell, a fin de dar luz sobre la injerencia del conocimiento, de la memoria y de las creencias populares en la interacción con la materia.

En la vida cotidiana esta injerencia evita que la duda metódica frustre nuestras actividades, porque gesta y propicia el estado aséptico necesario tanto para tareas habituales como para operaciones epistemológicas. Empero, en la lírica se revaloran los mecanismos que sostienen, perceptible o inadvertidamente, la vida en el mundo. Este redescubrimiento del misterio forma parte del proceso de individuación de la voz

¹¹¹ “[He] attempted to solve the problem of the external world by showing how everyday objects, like trees and books, are logically constructed out of sense-data. Our knowledge of the former is supposed to be secured in virtue of our unproblematic knowledge of the latter” (Machuca y Reed 277).

poética.

La obra de Berenguer enuncia una investigación que media las inquietudes sobre el ser, el conocimiento y el origen y problematiza las sensaciones físicas. Aporta una mirada nueva de desautomatización sobre lo que se cree, además de llamar la atención sobre los ejes o temas que usualmente se relegan tildándolos de intimistas, hogareños o cotidianos. Considero que sin una disposición escéptica hacia lo que le da estabilidad a la vida no se podría salir de un pensamiento viciado y poco interesado, atento y curioso. Aunque *Identidad de ciertas frutas* se redactó y publicó cuando el ciclo de la generación del 45, o generación crítica, había terminado, Berenguer continuó con la imaginación creadora y la conciencia crítica que los caracterizaron. Sin limitarse al enfoque nacionalista,¹¹² en auge debido a la dictadura de 1973 a 1985 y las represalias de dicho estado contra ciertos escritores uruguayos, la lírica invita al despertar de la conciencia crítica propia de la forma poética del escepticismo.

¹¹² Presente en la lamentación del poema “las almendras”.

Conclusiones

*Elles font des cerfs-volants, elles écrivent des livres
Parfois elles sont ouvertes, parfois elles sont courantes
Y a des gens qui les ferment et des gens qui les tendent*
Claudio Capéo

Para concluir, se retomarán los problemas planteados en la introducción para indicar cómo se abordaron, se distinguirán las formas poéticas del escepticismo que se analizaron y se sugerirán líneas de investigación posteriores. Empezaré por responder una pregunta metodológica que no había considerado sino hasta el final de la investigación: además de presentar formas poéticas del escepticismo, ¿cuál es la relación entre las obras que conforman el corpus abordado? Tras los análisis puedo concluir que elegí estas obras y no otras porque tienen en común la raigambre moderna, de la cual se deriva una inquietud crítica; la mirada atenta sobre la materia, primordialmente hacia el cuerpo humano y de otros seres vivos; la clara división en fases de la enunciación lírica: el inicio con la duda o desconfianza, después un apartado de queja o crítica y al final una resolución poética o postulación de la certeza, división que generalmente se presenta en este orden, aunque no aparecen todas sistemáticamente; y el establecimiento de un diálogo singular de cada obra con el panorama iberoamericano.

Continuaré por repetir parte de mi hipótesis inicial: el escepticismo ha propiciado la producción científica y cultural en general. Su forma poética en los ejemplos revisados de la lírica iberoamericana parte de la posibilidad de enunciar inquietudes en un medio textual. En tanto dispositivo heurístico, se cohesionan con el dispositivo cultural de la obra literaria. Su carácter poético, en los casos revisados proveniente del proceso de individuación del sujeto lírico, se niega a la reductibilidad disciplinar o institucional.

Se advirtió el carácter dialéctico del escepticismo, que motiva a elaborar construcciones que respondan o remedien las dudas y desencadena de nuevo escepticismo sobre lo gestado debido a la duda metódica. La crítica ilustra este ciclo:

Flores, Thénon y Berenguer, en menor medida, desconfían de los sustentos sociales de las producciones discursivas y culturales, se preguntan por la manera en que se forma y se estabiliza el conocimiento en las manifestaciones artísticas y para aportar en este debate diseñan a su vez dispositivos poéticos.

De tal forma reingresa el escepticismo a ser productivo y se evita que la normalización se extienda. Aunque esta se evita con la producción literaria de la *diferencia*, no me interesaba promover una jerarquía entre obras más o menos normalizadoras, sino rastrear por qué la forma poética del escepticismo es productiva. Asimismo, me permitió detectar que existe una desconfianza de las formulaciones y los proyectos dicotómicos; desconfianza total en Thénon, por cierto, porque dado que esa misma distinción termina por ser dicotómica, los poemas brindan una porción de ejemplo de estas.

Como se sugirió en la introducción, la *diferencia* permite rebasar las particiones dicotómicas. La confluencia textual del reservorio o *carrusel mimético* en la obra de Thénon rompe por completo con la idea tradicional de la diferencia,¹¹³ de un objeto que se produce para responder a otro frente al cual es desemejante; esto ocurre mediante un doble movimiento de aceptación y de rechazo al discurso que parodia. *Ova completa* ilustra la teoría de la *diferencia* deleuziana: “pensar en términos de diferencia-en-sí-mismo significa dejar el concepto de lado y enfocarse en las singulares y únicas circunstancias de su producción. Estar consciente de dichas circunstancias específicas significa que la noción de una ‘cosa en general’ puede relegarse para favorecer la experiencia que cada uno tiene de *esta* cosa, aquí y ahora”.¹¹⁴ Un estudio sobre la risa en la recepción de lectura de *Ova completa*

¹¹³ Stagoll contrasta la teoría tradicional con la deleuziana: “Deleuze’s theory of difference also challenges the traditional theory of representation, by which we tend to consider each individual as representing (‘presenting again’) something as just another instance of a category or original” (Stagoll 76).

¹¹⁴ “To think in terms of difference- in- itself means to set the concept aside and focus instead on the singular, and the unique circumstances of its production. Awareness of such specific circumstances means that the notion of some ‘thing in general’ can be set aside in favour of one’s experience of *this* thing, here and now” (Stagoll 76).

reforzaría el último punto.

Menos radicalmente, pero no por ello menos desafiante, se presenta la *diferencia* en el resto del corpus elegido. Aunque se crea que las limitantes binarias se engendraron en el estructuralismo, esta carga conceptual y estética proviene de la racionalidad fría de la modernidad. Flores desafió dicho esquematismo y abogó por hermanar actividades binarias, como pensar y amar o la religiosa y la carnal, Rosa desestabilizó la frontera entre humano y animal y Berenguer señaló la nebulosidad entre conocimiento popular y conocimiento científico. Si estas tres *diferencias* no fueran lo que articuló sus obras o sus proyectos escriturales, podrían ser susceptibles a la cooptación institucional: la reducción hedonista, la cosmovisión mítica idealizada y la bifurcación entre tipos de empiricismo.

En el primer capítulo, señalé cómo el escepticismo acerca de la corriente positivista se vincula con la rebelión romántica. La reivindicación de la experiencia, los sentidos y las pasiones dentro del esquema de la modernidad resultó productiva, como se advierte en la obra lírica de Flores. El carácter heurístico de la forma poética escéptica dio luz sobre las experiencias del cuerpo, su papel en las instituciones y su presencia en el poema, demostrando que la lírica erótico-amorosa es un lugar de conjunción física y filosófica del hombre, la divinidad y la sociedad. La escenificación del acto carnal, aparte de restituir la experiencia sensorial, facilita la toma de conciencia de la capacidad crítica del sujeto.

Encontrar el Absoluto y conseguir la completud del hombre, independientemente de si resultan posibles o no, son caminos que la voz lírica sigue y proporciona en su enunciación mediante la fusión amorosa de los individuos. El poema formaliza la conjunción de actividades comúnmente enemistadas, como pensar y amar, y la admiración por capacidades en apariencia alejadas, como razonar y gozar, ya sea con base en residuos humanistas, idealistas o religiosos o ya sea para propugnar una nueva consideración sobre la naturaleza humana y un nuevo sistema de

conocimiento que parta de lo subjetivo y lo relativo.

El segundo capítulo abordó el proyecto escritural de Thénon, que inicia con la postulación del texto como crítico y verdugo de la institución literaria, de las funciones de la lengua, de los discursos y de los valores. Así se ejemplifica la potencia del escepticismo para articular algo más extenso, congruente y consistente que una sola o episódica enunciación lírica. La forma poética del escepticismo, que resulta de la fusión entre duda metódica y queja o parodia, proyecta una errancia con el lenguaje, en la cual la búsqueda de sentido mediante la crítica desarrolla una subjetividad lírica.

Reitero que la poesía crítica no se halla continuamente acogida por un marco ideológico ni requiere postular un cambio en el estado de cosas contra el que reacciona, y que incluso más que rebelión podría parecer un juego paródico y disfrutarse como tal. De acuerdo con la técnica que se utilice, el cuerpo del poema albergará en un reservorio la parte del mundo que está criticando. El dispositivo heurístico escéptico se mantiene activo, como anticuerpos que cercan un virus, evitando que el contenido del reservorio parezca ser apologizado.

En el capítulo tercero, dedicado a Guimarães Rosa se distinguió la injerencia del escepticismo en la producción literaria de su guía en la interpretación. Por un lado, la tensión entre prosa y poesía permite el despliegue creativo de una lengua literaria, basada en la potencialidad de dos lenguas naturales. El dispositivo escéptico no es heurístico en este caso, sino lingüístico, y sin él el devenir animal podría no haberse conceptualizado ni formalizado: la lengua configura el devenir animal y este, a su vez, reincide en la lengua. Por otro, las razones escépticas que motivan dicho tránsito se encuentran en la diégesis; sin embargo, dado que el devenir irrumpe en primer plano mediante la muestra lingüística de la filiación, incluso la separación entre forma y contenido se desequilibra, como advirtió Campos.

Señalé que la confesión no consiste en la enumeración de asesinatos, sino la continua muestra de la filiación animal durante la conversación. Esto implica que metodológicamente habrá que considerar cada nivel de la obra, el diegético, el lingüístico y el genológico, para estudiar cómo se adquiere y se asimila el devenir en

tanto experiencia de vida comunicable.

El cuarto capítulo ilustró cómo un texto literario es el resultado de una desconfianza sobre el conocimiento del mundo. El carácter heurístico de la poesía lírica proviene en gran medida del dispositivo escéptico, pero requiere de una voz que enuncie la investigación subsecuente. Además de reivindicar los fenómenos y las experiencias sensoriales, se revelan saberes tácitos, recuerdos, reminiscencias del origen y demás elementos que configuran el afuera constitutivo de los objetos.

En la indagación sobre las certidumbres que permiten vivir, recordar y hablar la vida, sale a flote la tensión metodológica entre ciencia y poesía. Dado que su materia es lo sensible y su resultado es la enunciación, podría creerse que los saberes que obtienen son iguales. Sin embargo, Berenguer muestra que la experiencia de interacción es lo suficientemente vasta como para desbordar los límites del sujeto investigador y del objeto examinado: este “exceso” es la revaloración de los mecanismos que mantienen la vida en el mundo, el redescubrimiento de misterios que se creían resueltos. Al respecto, la ciencia ha puesto un punto final, pero la literatura insiste en formular con ello otra pieza poética.

Vistas desde la filosofía, las obras líricas que componen mi corpus enuncian, median y problematizan una tradición filosófica antiquísima. Vistas desde los estudios literarios, permiten la postulación de nuevas teorías poéticas, marcan rumbos de investigación en el rubro formal, el estilístico y el interpretativo, exigen el desarrollo de metodologías y de perspectivas críticas multidisciplinares y habilitan una lectura con nexos hacia la política, la ciencia y la vida cotidiana. Entre la literatura y la filosofía hay puentes y abismos, particularmente sobre la distinción entre tipos de lenguaje o de discurso y entre funciones epistémicas y estéticas. Hay también historia, como ilustra su colaboración durante el romanticismo o la continuidad que ha tenido el movimiento respecto a la duda metódica, desde Pirrón de Elis.

El principio de afirmación, que evita que la obra literaria devenga nihilista y corrosiva (Balso 15), no impide que al poema ingresen dudas, incertidumbres y vacíos. La filosofía ha sistematizado el manejo de estos elementos, mientras que la literatura

permite el desarrollo de ciclos dialécticos, devenires y errancias. Por ello, sus textos pueden brindar una luz otra sobre el escepticismo y ofrecer a los lectores dispositivos culturales en formas poéticas. En el poema se reflexiona siempre mediado por el lenguaje literario, del cual depende, en muchas ocasiones, el nivel y el grado en que se formula el escepticismo y su resolución.

Demosté que la obra lírica es susceptible de colaborar con el dispositivo heurístico del escepticismo, al cual le dota voz a cambio de su forma, porque la poesía tiene un carácter heurístico garantizado por la presencia de un sujeto enunciató. Este no es mero producto lingüístico de una subjetividad extratextual, sino el resultado de un constante y consistente proceso de individuación, pese a las aparentes contradicciones. Puesto que “La paradoja específica de la obra lírica, la subjetividad que se transmuta en objetividad, está ligada a esa prioridad de la figura lingüística en la poesía lírica” (Adorno 55), el saber que extrae el dispositivo heurístico escéptico, después de su unión con el poema, posee universalidad y su certeza es vigente para la sociedad en cuya duda metódica inicial se enraizó.

Aunque para el desarrollo de esta tesis no consideré los siguientes rubros de investigación, pueden vincularse directamente con lo que he expuesto. Mencione en la introducción que elegir obras según el vínculo del su tema con el escepticismo es una opción metodológica. Propongo que los siguientes temas y eventos poéticos¹¹⁵ sean leídos y pensados de la manera que he propuesto abordar los trabajos líricos analizados; por lo tanto, ¿qué pasaría si pensamos así otras parcelas de la lírica (iberoamericana o de un contexto más amplio o particularizado), de otros géneros y de otros momentos?¹¹⁶

¹¹⁵ “Events of thought whose site is comprised of one or several poems, or better still a poetic configuration constituted by the works of several poets” (Balso 16).

¹¹⁶ Cabe mencionar que si se sigue con atención el eje poético en obras de otros medios (visuales o sonoras, por ejemplo), se puede configurar una propuesta de lectura y una metodología analítica. Mencione en la introducción que una selección miscelánea permite a la investigación aumentar nuestro conocimiento sobre las formas poéticas, por lo que con las herramientas teóricas y analíticas precisas se puede reflexionar sobre cualquier tipo de producción cultural.

Por un lado, queda abierta a investigación la forma poética del escepticismo ligada a los temas sobre la infancia, el pasado, el sueño, los padecimientos mentales; por otro, el muy productivo evento poético, tanto en la creación como en la crítica, referente a la violencia en América Latina. Ante el entorno de crueldad y muerte, de fuente estatal o delictiva, se han reactivado procesos culturales que apuestan a ciclos de acompañamiento y duelo colectivos. La forma poética del escepticismo, aunque no se haya conceptualizado de esa forma, ha ocupado un lugar central en dichas dinámicas porque el lazo material entre lo perdido y lo que resta perdura latente en la lectura corporal.¹¹⁷ Tras el desencanto de los procedimientos de búsqueda y de justicia por parte del estado, surge un momento de escepticismo doble: respecto a las instituciones y la vigencia de los derechos y respecto a la viabilidad de culminar con su lucha presente. A fin de reivindicar tales derechos y en general a fin de reivindicar la vida en el mundo, se recurre a mecanismos artísticos, textuales y performáticos que mantengan latente a los desaparecidos o que restauren el camino hacia los despojados a través de la memoria. Hay en esto una gran muestra de afirmación y de confianza en el vínculo afectivo de las obras, que fungen como mediadoras escépticas, más que como formas poéticas del escepticismo.¹¹⁸

Mi aportación ha consistido en señalar algunas de las estrategias líricas con las que el escepticismo adopta una forma poética. Delimité teóricamente la enunciación lírica para postular que mediante ella el dispositivo escéptico inserta en la literatura la duda metódica y desencadena una respuesta dialéctica. Con base en los resultados

¹¹⁷ También se requiere reflexionar sobre el desarrollo del escepticismo en el momento de lectura, rastrear su injerencia en el consumo, el comentario y la experiencia estética propiciada por las obras literarias, y notar cómo logra producir, además de las publicaciones, circuitos afectivos y comunidades de cobijo.

¹¹⁸ Esta vertiente interpretativa puede defenderse respecto a las obras analizadas en esta tesis, si se evita forzar o subordinar el texto a tal postura política. Por ejemplo, en determinados poemas de *Habitante de la nada* hay, mediante la crítica a la sociabilidad patriarcal, una búsqueda de las mujeres agredidas mediante la visibilización de la violencia ejercida sobre ellas; en *Meu Tio o Iauaretê*, se prueba la falibilidad de las consideraciones jurídicas y éticas de la pena de muerte, mientras que en su lectura etnográfica, dado que se explicitan los componentes colonialistas de dominación y poder de la cultura blanca, se intenta restaurar la dignidad históricamente oprimida.

puedo afirmar que el escepticismo en la lírica iberoamericana ocupa un espacio de singularidades: aunque continuamente aparecen los mismos ejes conductores, como las sensaciones, la crítica, las instituciones y el conocimiento, no hay relación formal suficiente ni necesaria. La relación entre las estrategias que descubrí escapa también de una modalidad de intervenir en la tradición a la que se adscriben los poetas; mientras que Flores ejemplifica la apuesta completa del proyecto rebelde romántico y Thénon aviva la consciencia crítica de la poesía, Rosa y Berenguer problematizan lo que se da por sentado.

El diálogo de los autores con sus contemporáneos, en sus contextos y en el panorama general de la lírica iberoamericana se establece en múltiples niveles porque es independiente de la forma con la que el escepticismo se combine. Sin embargo, todas coinciden en el modo poético de las palabras, que igualmente facilitan hablar sobre el mundo como lo dificultan al ponerlo en tensión. Maillard afirma que “Con el uso, las palabras tienen tendencia a perder su relación con lo que significan y, cuando esto ocurre, se convierten en ideas que trasladan ilegítimamente al ámbito moral el uso que de ellas hacíamos legítimamente en el ámbito práctico. Cargadas de valor, entonces, su solidez es aplastante” (Maillard 10). El poema, que ella extiende hacia cualquier tipo de obra de arte, ejecuta una operación de palabras diferente.

Dado que las palabras del *ámbito práctico* nos permiten comunicarnos y habitar el mundo, Henri Bergson indica que, siguiendo la intuición, “el poeta se vale de la palabra para dejarnos entrever el mundo que él ha visto [...] La realidad hiere directamente sus sentidos. Su fantasía recorta en el espacio y en el tiempo cuadros inimitables que nuestra vida material y utilitaria solo alcanza a percibir confusamente” (Lida 92).¹¹⁹ La poesía mueve las palabras y a nosotros para hacernos reentrar por otra parte.

Mencioné anteriormente que según Russell los objetos cotidianos están anclados en nuestra lógica de acuerdo con información sensorial que no

¹¹⁹ Debo y agradezco esta referencia a Rafael Mondragón.

problematizamos.¹²⁰ En el caso de Berenguer, se revela que esta información sensorial pertenece a las palabras del ámbito práctico que nos facilitan el tránsito por la vida; por lo tanto, el escepticismo tiene su oportunidad para insertar la duda metódica mediante las palabras de la poesía. Flores hizo lo mismo respecto al amor: de ser despreciado por el esquema positivista a comenzar a fosilizarse por las obras románticas amorosas, fue reivindicado en todo su potencial tras un excursus escéptico sobre la no bastancia del pensamiento; Thénon respecto a los discursos que dictan qué puede o no hacerse, sentirse, decirse y exigirse en dentro de sus marcos institucionales; y Rosa respecto al devenir, porque la novela corta analizada muestra que la renovación lingüística o verbal de la posvanguardia conlleva una metafísica o existencial sobre los sujetos: si se afirma que “liberando la palabra del lastre de la tradición [se] libera también el pensamiento” (Álvarez 82), *Meu Tio o Iauaretê* eximió al devenir animal de la carga mágica, milagrosa y maravillosa para resaltar su dimensión afectiva. En todas las obras analizadas, el valor y la solidez se desmembraron, cediendo ante el juego lírico de la enunciación que adoptan las formas poéticas del escepticismo.

FFYL-UNAM

¹²⁰ La definición que Popkin ofrece del escepticismo resulta útil aquí: “a philosophical view that raises doubts about the adequacy or reliability of the evidence that could be offered to justify any proposition” (Popkin XXI).

Bibliografía

OBRAS ANALIZADAS

- BERENGUER, Amanda, *Identidad de ciertas frutas*, en *Antología de la poesía hispanoamericana actual*. 8ª ed. Julio Ortega ed. México, Siglo Veintiuno Editores, 2001 [1987].
- , *Identidad de ciertas frutas*, en *Constelación del navío. Poesía 1950-2002*. Montevideo, H editores, 2002.
- , *Identidad de ciertas frutas*, en *El Río y otros poemas*. Montevideo, Ministerio de Educación y Cultura/ Biblioteca Artigas (Colección de Clásicos Uruguayos, 188), 2011.
- , “las uvas”, “las castañas”, “los dátiles”, en Francisco Álvez Francese y Gastón Haro, *Revista Sotobosque*, no. 5, 17 de julio, 2017. Consultado el 18 de octubre, 2018. <<https://www.sotobosque.uy/single-post/Poesia-Naturalezas>>.
- FLORES, Manuel María, *Pasionarias*. 2a. edición. Barcelona, Toribo Taberner, 1874.
- THÉNON, Susana, *La morada imposible. Tomos I y II*. Ana Barrenechea y María Negroni comps. Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2001.
- ROSA, João Guimarães, “Meu tio o Iauaretê”, en *Estas Estórias*. Rio de Janeiro, José Olympio Ediciones, 1962. Versión digital, 22 pp. Consultado el 19 de octubre de 2018. <<http://www.biolingagem.com/inuma/ROSA%201961%20meu%20tio%20iauarete.pdf>>

BIBLIOGRAFÍA SOBRE LOS AUTORES

- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, *João Guimarães Rosa. Travesías por la ficción y la palabra*. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2007.
- ÁLVEZ Francese, Francisco y Gastón Haro, “Naturalezas muertas”, *Revista Sotobosque*, no. 5, 17 de julio, 2017. Consultado el 18 de octubre, 2018. <<https://www.sotobosque.uy/single-post/Poesia-Naturalezas>>.
- ÁVALOS, Édson, “La otredad y la mismidad como resultado de la perspectiva del lector en *Meu tio o iauaretê*, de João Guimarães Rosa”, 12 pp.
- CANCELLIER, Antonella, “Los ojos de Amanda Berenguer y de Marosa di Giorgio para una exégesis de ‘El Jardín de las delicias’ de El Bosco”, *Confluenze*, Università di Bologna, vol. 7, no. 1, 2015, pp. 247-259.
- BENISZ, Carla y Mario Castells, “Relatos de frontera: ‘Arribeño del Norte’ de Carlos Villagra Marsal y ‘Meu tio o Iauaretê’, de João Guimarães Rosa”, *Badebec. Revista del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 21 pp.
- CAMPOS, Haroldo de, “A Linguagem do Iauaretê”, pp. 57-64, *Metalinguagem &*

- outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. 4ª ed. São Paulo, Perspectiva (Debates, 247), 2006 [1992].
- CIÓ, Mariana di, “La ‘quebrada geometría’ de *Edad sin tregua* de Susana Thénon”, *Espéculo. Revista de estudios literarios*, Universidad Complutense de Madrid, año IX, marzo-junio 2004, no. 26. Consultado el 18 de octubre, 2018. 12 pp. «<http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/thenon.html>».
- CRUZ, Aline da, *Fonología e Gramática do Nheengatú. A língua geral falada pelos povos Baré, Warekena e Baniwa*. Tesis. Utrecht, Vrije Universiteit, 2011.
- GAMBOA SUAREZ, Julieta, *Los márgenes de la lírica. Ironía y subversión poética en Susana Thénon y Roque Dalton*. Tesis (maestría). México, UNAM, 2014.
- GRILLO, Rosa Maria, “Oltre il confine. L’opera e la vita di Marosa di Giorgio”, *Oltreoceano*, vol. 3, 2009, pp. 181-190.
- HERNÁNDEZ, Biviana, “¿Por qué grita esa mujer? Tres propuestas poéticas para una subjetividad diferenciada”, *Acta Literaria*, 49, segundo semestre, 2014, pp. 59-85.
- HERRERA, Ricardo, “Asesinato del espíritu santo”, *Hablar de poesía*, vol. II, no. 6, pp. 202-208.
- KUZMINSKAITÉ, Dovilė, “Amanda Berenguer: géneros entretreídos”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 43, 2014, pp. 47-55.
- LORENZ, Günter, “Diálogo con Guimarães Rosa”, *Mundo Nuevo*, no. 45, 1970, pp. 27-47.
- LYON LARRAIN, María Josefina, *En el margen: Melancolía en la poesía de Susana Thénon*. Tesis (maestría). Universidad de Chile, 2010.
- MARQUES, Oswaldinho, “Canto e plumagem das palavras”, en *Ensaaios escolhidos*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.
- MCGUIRK, Bernard, “De volta à sutura: o discurso patriarcal e a *Ova Completa* de Susana Thénon”, trad. Walter Carlos Costa, *Revista USP*, no. 23, nov. 1994, pp. 140-151.
- MORRONE, Manuela, “Susana Thénon, una voz fuera del canon”, *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados*, no. 17, 2017, pp. 225-235.
- PELLEGRINO, Carlos, “Apuntes para una lectura de la poesía uruguaya contemporánea”, *Revista Iberoamericana*, vol. 58, no. 160, julio-diciembre, 1992, pp. 827-839.
- PUPPO, María Lucía, “Teoría y práctica de la poesía cinética en *Composición del luar* (1976) de Amanda Berenguer”, *Letras*, no. 69-70, 2014, pp. 79-100.
- , “Interior = exterior: la cinta de Moebius en la poesía de Amanda Berenguer”, pp. 419-427, *Hispanismos del mundo: diálogos y debates en (y desde) el sur*.

- Leonardo Funes coord.. Miño y Dávila, 2016.
- , “Entre la mirada fotográfica y la imagen fantasma: tres autorretratos de Amanda Berenguer”, *Perífrasis. Revista literaria de teoría crítica*, vol. 9, no. 18, enero-junio, 2018, pp. 65-79.
- QUIJANO, Margarita, *Manuel M. Flores. Su vida y su obra*. México, UNAM, 1946.
- REISZ de Rivarola, Susana, “Las mil y una voces de Susana Thénon”, pp. 143-165, *Voces sexuadas: género y poesía en Hispanoamérica*. Lérida, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos/ Universitat de Lleida, 1996.
- URLI, Sebastián, “Entre el gajo y la lengua: Berenguer y los límites del sujeto”, *Revista Iberoamericana*, vol. 83, no. 258, enero-marzo 2017, pp. 135-153.
- WEEKS, Grace E., *Manuel María Flores. El artista y el hombre*. México, Costa-Amic, 1969.
- YELIN, Julieta, “Viajes a ninguna parte. Sobre la representación de la animalidad en ‘Meu tio o iauaretê’ y ‘A Paixão Segundo G.H.’ ”, en *Itinerarios*, Vol. 8, 2008. Pp. 223-233.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AGAMBEN, Giorgio, “El país de los juguetes”, pp. 93-128, en *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. 2ª ed. Silvio Mattoni trad. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2007.
- ADORNO, Theodor W., “Discurso sobre poesía lírica y sociedad”, pp. 49-67, en *Notas sobre literatura*. Madrid, Akal (Obra completa, 11), 2003 [1974].
- ARGULLOL, Rafael, “Héroes románticos”, pp. 269-314, en *El Héroe y el Único. El espíritu trágico del Romanticismo*. Madrid, Taurus, 1999 [1982].
- ARRIZABALAGA, Juan, “Lluís Alcanyís y su *Regiment de la pestilencia*”, *Acta Hispánica ad Medicinae Scientiarumque Historiam Illustrandam*, vol. 3, 1983, pp. 29-54.
- BALSO, Judith, *Affirmation of Poetry*. Drew S. Burk trad. Minneapolis: Univocal Publishing, 2014 [2011].
- BERLIN, Isaiah, *Las raíces del Romanticismo*. Madrid, Taurus, 2015.
- BOUWSMA, William, “XII. La búsqueda de la certeza: del escepticismo a la ciencia”. El otoño del Renacimiento. Barcelona, Crítica, 2001, pp. 239-262. Hessen, *Teoría del conocimiento*.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando y María do Cebreiro Rábade Villar, “Narratividad y relato literario”, pp. 171-256, en *Manual de teoría de la literatura*. Madrid, Castalia, 2006.
- CASTRO, Amalia, Alejandra León, Sebastián Shoennenbeck y Felipe Cussen,

- “Apreciación de la fruta en obras literarias (III): la fruta del Campo Lindo”, *Literatura y Lingüística*, no. 29, 2013, pp. 189-210.
- COMPANY Company, Concepción y Javier Cuétara Priede, *Manual de gramática histórica*, 3ª ed. México, UNAM, 2014 [2008].
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari, “Devenir-intenso, devenir-animal, devenir-imperceptible”, pp. 239-316, en *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. 5ª ed. José Vázquez Pérez trad. Valencia, Pre-textos, 2002 [1988].
- DERRIDA, Jacques, “Primera sesión. 12 de diciembre de 2001”, pp. 21-54, en *Seminario. La bestia y el soberano. Volumen I (2001-2002)*. Buenos Aires, Manantial, 2010 [2008]
- GUILLÉN, Claudio, “Los géneros: genología”, en *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica, 1985.
- GÓMEZ ACOSTA, Enrique, “Humboldt y el exotismo”, *Revista Geográfica Venezolana*, Universidad de los Andes, vol. 51, no. 2, julio-diciembre 2010, pp. 297-309.
- HEIDEGGER, Martin, *Carta sobre el Humanismo*. Madrid, Alianza Editorial, 2000 [1976]
- HESSEN, Johannes, *Teoría del conocimiento*, 22ª ed. Madrid: Espasa-Calpe (Austral, 107), 1989 [1932]. 149 pp.
- HUTCHEON, Linda, “Codificação e descodificação: os códigos comuns da paródia”, pp. 107-126, en *Uma teoria da paródia. Ensinaamentos das formas de arte do século XX*. Teresa Louro trad. Lisboa, Edições 70, 1989 [1985].
- LACOSTE, Pablo, Amalia Castro y José Antonio Yuri, “Construcción de la cultura de la apreciación de la fruta. Aporte de *Las mil y una noches*”, *Varia Historia*, Universidade Federal de Minas Gerais, vol. 28, no. 48, julio-diciembre 2012, pp. 647-668.
- LIDA, Raimundo, “Bergson, filósofo del lenguaje” en *Letras hispánicas: estudios, esquemas*. México, El Colegio de México, 1981, pp. 45-99.
- LÖWY, Michel y Robert Sayre, *Rebelión y melancolía. El romanticismo a contracorriente de la modernidad*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2008 [1992].
- MACHUCA, Diego E. y Baron Reed, eds., *Skepticism. From Antiquity to the Present*. Nueva York, Bloomsbury Academic, 2018.
- MAILLARD, Chantal, *La baba del caracol*. Madrid, Vaso Roto Ediciones, 2014.
- MASIELLO, Francine, *El cuerpo de la voz: poesía, ética y cultura*. Rosario, Universidad Nacional de Rosario, 2013.
- MONTERO, Óscar, “El ‘compromiso’ del escritor cubano en el 1959 y la ‘Corona de las frutas’ de Lezama”, *Revista Iberoamericana*, vol. 62, no. 154, enero-marzo

- 1991, pp. 33-42.
- NICOL, Eduardo, *Formas de hablar sublimes. Poesía y filosofía*. 2ª ed. Josu Landa ed. México, UNAM, IIF, 2007 [1990].
- POPKIN, Richard H., “Introduction”, en *The History of Scepticism. From Savonarola to Bayle*. Nueva York, Oxford University Press, 2003 [1960], pp. XVI-XIV.
- RAMA, Ángel, “La generación crítica 1939-1969”, en *Uruguay hoy. IV Parte*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1971, pp. 325-402.
- RANCIÈRE, Jacques “Política, identificación y subjetivación”, pp. 145-152, en Benjamin Arditi ed., *El reverso de la diferencia: identidad y política*. Caracas, Nueva Sociedad, 2000.
- , “Diez tesis sobre la política”, pp. 59-79, en Iván Trujillo ed., *Política, policía, democracia*. Santiago, LOM Ediciones, 2006.
- , “The Thinking of Dissensus: Politics and Aesthetics”, pp. 1-17, en Paul Bowman y Richard Stamp eds., *Reading Rancière*. Londres-Nueva York, Continuum, 2011.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, “Bodegones poéticos: pintura, fruta y hortalizas como bienes de consumo moral y literario en Lope de Vega y Luis de Góngora”, pp. 191-210, en *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea*. Enrique García Santo-Tomás ed. Madrid-Frankfurt, Iberoamericana, Vervuert, 2009.
- STAGOLL, Cliff, “Difference”, pp. 74-76, en *The Deleuze Dictionary*. Adrian Parr ed. Edimburgo, Edinburgh University Press, 2010 [2005].
- STATEN, Henry, “Introduction: From Form to *Differance*”, pp. 1-29, en *Wittgenstein and Derrida*. Lincoln, University of Nebraska Press, 1986.
- WASSER, Audrey, *The work of difference: modernism, romanticism, and the production of literary form*. Nueva York, Fordham University Press, 2016.
- YLLERA, Alicia y Claude Benoit, *Literatura del Renacimiento y del Barroco en Francia*. Madrid, Síntesis, 2007.
- YOUNG, Eugene B., *The Deleuze and Guattari Dictionary*. Londres, Bloomsbury Academic, 2013.
- ZEA, Leopoldo, *El positivismo en México*. México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

Anexo

Pasionarias, Manuel María Flores ¹²¹

Primera parte

“Pensar, amar”

Pensar. Decidme ¿qué nombre
se puede dar en la tierra
al infinito que encierra
el pensamiento del hombre?

El relámpago que prende
su centella en el vacío,
para seguir es tardío
el vuelo que el alma tiende.

El alma, el soplo divino,
cual átomo sideral,
se pierde en el torbellino
de la vida universal.

Ya, de lo inmenso sedienta,
abarca las soledades
y entre las nubes se asienta,
al tronar las tempestades.

Ya, raudal de inspiración
que deja fulgentes rastros,
navega como los astros
entre Dios y la creación.

Y en sus vuelos vagabundos
del ideal único en pos,
rasga el velo de los mundos
para llegar a Dios.

Para ella es ese mensaje
de sagrada inspiración
que en misterioso lenguaje
murmura la creación;

desde ese trueno que airado
retumba en el firmamento,
hasta el suspiro del viento
en una flor apagado.

Para ella escribe la aurora
letras de luz en el cielo,

para ella se borda el velo
de la noche inspiradora;

para ella esa voz que nombra
al Ser que el misterio esconde
a quien escucha y responde
entre el silencio y la sombra.

¿Qué importa que sola viva?
¿Qué importa que sola vaya?
Es una ola fugitiva
del mar que no tiene playa.

¿Qué importa la niebla densa
a su vuelo vagabundo,
si altiva, creadora, inmensa
lleva en sí misma su mundo?

El alma la luz encierra,
el soplo de Dios la enciende,
y es la lámpara que prende
para su altar en la tierra.

Tras un destierro maldito
levanta libre su vuelo,
águila del infinito,
para perderse en el cielo.

*

¡Amar! Duplicar la vida,
escalar el firmamento,
llevar en el pensamiento
toda la gloria escondida.

¡Amar! Perder anhelante
de la existencia la calma
por el inefable instante
de dar un alma a su alma.

Beber con loca pasión
de unos ojos celestiales
las lágrimas virginales
que brotan del corazón.

Adormirse dulcemente

¹²¹ Contrasté la publicación de *Pasionarias. Poésías*. por F. Granada y Cía. Editores (sin año) con la digitalización disponible en Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, basada en la edición de Casa Editorial Maucci (1906).

bajo unos labios encesos
sintiendo sobre la frente
una corona de besos.

Dentro del alma sentir
otra alma, de que se es dueño;
soñar... y adorar un sueño,
morir de amor y vivir.

¡Amar! Destellar el día
como el sol en la creación,
hacer de luz y armonía
un ambiente al corazón.

¡Amar! ¿Quién puede decir
lo que es la vida de amar...?

Tener el cielo... y sufrir...

¡Vivir llorando... y gozar!

¡Pensar! ¡Amar! Y siempre, y sin
medida,

el dominio, ensanchar del sentimiento
más allá de la tierra y de la vida...

esta es la ropa de que estoy sediento.

¿Sufrir? ¿Qué importa...! El llanto
derramado

es purificación, es el bautismo
que necesita el corazón manchado
para alzarse a la fe del idealismo.

Sufram... Dios lo quiere; pero
amando;

Dios está allí donde el dolor empieza,
do él alma atribulada está apurando
su cáliz desbordado de tristeza...

Espíritu de luz y de consuelo,
inspiración que por mí sien resbalas,
cuando mi alma levantas hasta el cielo,
pensamiento, y amor ¿no son tus alas?

“En el baño”

Alegre y sola en el recodo blando
que forma entre los árboles el río,
al fresco abrigo del ramaje umbrío
se está la niña de mi amor bañando.

Traviesa con las ondas jugueteando
el busto saca del remanso frío,
y ríe y salpica de glacial rocío

el blanco seno, de rubor temblando.

Al verla tan hermosa, entre el follaje
el viento apenas susurrando gira,
salta trinando el pájaro salvaje,

el sol más poco a poco se retira;
todo calla... y Amor, entre el ramaje,
a escondidas mirándola, suspira.

Segunda parte

“Rosa”

Dulce cantora de Atoyac, levanta,
al suave ritmo de tu lira de oro,
de tu almo verso el revolver canoro
y como el ave en la enramada, canta.

Voz de pasión, en femenino garganta,
ya que tiemble feliz en un *te adoro*,
ya que so moje en escondido lloro,
al son de un arpa cual la tuya, canta.

Así como la aurora entre las flores
va esparciendo sus gotas cristalinas,
de esa tu arpa derrama los primores
en tantos corazones que fascinas
y olvida entre aplauso, y sus loores
que eres *Rosa* y te cercan las espinas.

Tercera parte

“A los que estudian”

¡Atrás quedad los viejos horizontes
que en círculo mezquino
cercáis la inteligencia
y sublime volar del pensamiento!
¡Atrás quedad! El campo de la Ciencia
tiene la inmensidad del firmamento.

El espíritu es luz. ¡Dejad que brille
disipando la sombra que rodea
a la sacra Verdad! ¡Dejad que vuele
en su ala de relámpago la idea!

¿Quién encadena a estúpido sosiego
a lánguido desmayo
las águilas del trópico, que tienen
para mirar el sol ojos de fuego
y alas que cruzan la región del rayo...?

¿Y es águila del alma el pensamiento
que el sol de la verdad busca anhelante,
y que quiere en sus giros vagabundos,
chispa de Dios flamígera y errante,
perderse en lo infinito de los mundos!

¿A dónde llegará?

Naturaleza

es un libro sellado de misterio,
cuyas profundas páginas empieza
el hombre a deletrear. De su camino
en el rápido paso
cada generación descifra apenas
algunas letras, de misterio llenas,
y se hunde de la tumba en el ocaso.

Mas la conquista de la edad que
muere

es el tesoro de la edad que nace.

No es la ciencia relámpago que hiere
un instante la vista y se deshace;
sino el astro inmortal, la estrella fija
que en la serena frente de los siglos
inapagable encienden

mil ráfagas de luz que se condensan,
ráfagas que alumbrando se desprenden
de los grandes espíritus que piensan.

¡La gloria allí! Constelación fulgente
que deja en su trascurso fugitivo,
de cada edad el alma inteligente,
única aureola con que puede altivo
un siglo coronar su frente.

Tras esa aureola camináis, hermanos
vosotros, los cerebros en que bulle,
mariposa de luz, la fantasía,
ansiosa de tender sus alas de oro
en campos inundados por el día.
Vosotros, operarios impacientes
que secáis a la hoguera del estudio
el frescor juvenil de vuestras frentes;
obreros del saber, cuya faena
comienza con la aurora,
sembradores ahora
del generoso grano de la Ciencia,
segadores mañana

de los frutos de la alma inteligencia...

Sois nuestra juventud, arca sagrada
do con amor guardamos
la fe del porvenir idolatrada.

Sois en este momento
de la Patria a los lauros inmortales
las flores luminosas del talento.

Sois el alma dormida en el regazo
de la casta ilusión, nido de flores,
soñando en el abrazo

de la virgen ideal de los amores.

Sois el ardiente corazón mecido
del ensueño en la nube transitoria
¡sed también el espíritu encendido
en la ambición sublime de la gloria!

¡Alentad nuestra fe! ¡Rasgad el velo
que el horizonte patrio descolora;
alzad en el oriente de su cielo
vuestra frente de aurora!

Y no sintáis vuestros felices días
del fatigoso estudio
ir consumiendo en la vigilia quieta...
Acaso valen más vuestros desvelos
que los sueños febriles del poeta.

Los sueños del poeta son estrellas
de tan remoto cielo, que se apagan
apenas cuando nacen;
efímeras centellas
que de la vida entre la niebla vagan
y que, al soplo, del mundo se deshacen.

¡No desmayéis! Sus páginas benditas
os abren la Creación: buscad en ellas
la luz de la verdad. Están escritas
en el oro inmortal de las estrellas,
del volcán en las lavas seculares,
en el pórvido oculto de la roca,
en el abismo ignoto de los mares,
del vapor comprimido en la potencia,
en la centella eléctrica del rayo,
y en el cáliz de esencia
de las flores purísimas de Mayo.

No descanséis en la obra del creyente,
en buscar como el pan de cada día

el pan de la verdad a vuestra mente.
Ola es la vida que a perderse corre
del sepulcro en la bruma;
el paso por el mundo es una oleada,
y los goces del mundo son espuma.
Que sea vuestro vivir linfa serena
que el campo del estudio fertilice.
Que haga brotar el fruto de la Ciencia
la paz en el hogar de la conciencia
y fama que después inmortalice.

Sois la esperanza en flor de nuestra
gloria,
el mañana feliz que ambicionamos;
dejadnos por memoria
flores de ciencia que ceñir podamos
a la serena frente de la Historia.
Obreros del saber, ¡prended la Ciencia
como un ala de luz al pensamiento,
y con ella lanzad la inteligencia
a iluminar el mundo
y titán a escalar el firmamento!

¡Hijos del porvenir, dejad que vuele
en su ala de relámpago la idea
y a su excelso fulgor ilumináos!
¡Reine la Ciencia! ¡Que el Progreso
sea...!
¡y al hacerse la luz, rásquese el caos!

Cuarta parte

“Insomnios”

. . . . Las lágrimas vertidas
del alma alivian la agonía secreta:
he aquí mis versos, lágrimas sentidas,
lágrimas melancólicas caídas
del alma solitaria del poeta.

“La noche”

A Juan B. Hajar y Haro
*L'âme du poète, âme d'ombre et
d'amour,
C'est une fleur des nuits qui s'épanouit*

aux étoiles

V. Hugo

¡Salve, noche sagrada! Cuando tiendes
desde el éter profundo
bordada con el oro de los astros
tu lóbrega cortina sobre el mundo;
cuando, vertiendo la urna de la sombra,
con el blando rocío de los beleños
vas derramando en la Creación
dormida

las negras flores de los vagos sueños,
el fúnebre silencio, y la honda calma
que a los misterios del no ser convida,
entonces, como flor de las tinieblas,
para vivir en ti, se abre mi alma.

Hermosa eres, ¡oh noche!
hermosa cuando límpida, serena,
rivalizando con el mismo día,
rueda tu luna llena,
joya de Dios, en la región vacía,
hermosa cuando opaca,
esa luna, ya triste, se reclina
en la argentada nube
que apenas, melancólica, ilumina,
tan apacible en su divina calma
que, viéndola, los ojos se humedecen,
y sin saber por qué, suspira el alma.

Hermosa cuando negra
como el seno del caos, la eterna
sombra,
insondable y desierta,
chispea de estrellas, que alumbrar
parecen
pálidos cirios, a la tierra muerta.
¡Y más hermosa aún, cuando, agitando
su densa cabellera de tinieblas
trenzadas con el rayo, la tormenta
borra los astros, y fulgura y brama,
y azotando los cielos con la llama
del relámpago lívido, revienta...!

Entonces, sólo entonces, al aliento
del huracán que ruge embravecido,

al rasgar la centella el firmamento,
al estallar el trueno, es cuando siento
latir mi corazón, latir henchido
de salvaje embriaguez... Quieren mis
ojos

su mirada cruzar fiera y sombría
con la mirada eléctrica del rayo
fatídica también... Mi pecho ansía
aspirar en tu atmósfera de fuego
tu aliento, tempestad... ¡Y que se pierda
la ardiente voz de mi agitado seno
en la explosión magnífica del trueno!

¡Quiero sentir que mi cabello azota
la ráfaga glacial; quiero en mi frente
un beso de huracán, y que la lluvia
venga a mezclar sus gotas con la gota
en que tal vez mi párpado reviente!

Noche de tempestad, noche sombría,
¿acaso tú no eres
la imagen de lo que es el alma mía?
Tempestad de dolores y placeres,
inmenso corazón en agonía...

También así, como en sereno cielo
de blanca luz y fúlgidas estrellas,
miré pasar en delicioso vuelo,
como esas nubes que argentó la luna,
fantásticas y bellas
mis quimeras de amor y de fortuna.
Y así también de pronto, la tiniebla
mis astros apagó, rasgó la nube
cárdeno rayo en explosión violenta,
y en mi alma desataron
el dolor y la duda su tormenta.

¿Quién como yo sintió? ¿Quién de
rodillas

cayó temblando de pasión ante Ella?

¿Quién sintiendo correr por sus
mejillas

el llanto del amor, en ese llanto
mojó los besos que dejó en su huella?

¿Quién como yo, mirando realizada
la ansiada dicha que alcanzó el
empeño,

al ir a disfrutar vio disiparse
en la sombra, en la nada,
la mentira de un sueño?

¿Quién de la vida al seductor banquete
llegó jamás con juventud más loca?

La copa del festín ¿quién más acerba
apartó de su boca?

¿Quién como yo ha sentido
para tanto dolor el seno estrecho,
y de tanto sollozo comprimido
dolerle el corazón dentro del pecho?

¿Quién, a despecho de su orgullo de
hombre,

ha sentido cual yo, del alma rota
brotar la acerba gota

de un escondido padecer sin nombre?

¿Quién soñador maldito,

al quemar, como yo, sus dioses vanos,
por sofocar del corazón el grito

se apretó el corazón con ambas manos?

¿Quién como yo, mintiendo
indiferencia

y hasta risas y calma,

atraviesa tan solo la existencia

con una alma tempestad dentro del
alma?

¿Quién busca, como yo, tus muertas
horas

¡oh, noche!, y tus estrellas,

fingiendo que son ellas

las lágrimas de luz con que tú lloras?

¿Quién ama como yo tú sombra muda,

tu paz de muerte, y el silencio grave

a quien la voz de los misterios diste,

y tus suspiros que las auras llevan,

y tu mirada de luceros triste?

Mi alma es la flor, la flor de las
tinieblas,

el cáliz del amor y los dolores,

y se abre ¡oh, noche! en tu regazo frío,

y espera así como las otras flores,

tu bienhechor rocío.

Hijo yo del dolor, tu negra calma

es el mejor abrigo,
para ver en la sombra, sin testigo,
una noche en el cielo, otra en el alma.

“Mis sombras”

A mi hermano Agustín
*Doux fantômes! C'est là que je rêve
dans l'ombre
Qu'ils viennent tour à tour m'entendre
et me parler*

V. Hugo

Es la hora melancólica y serena
de la alta noche. En apacible calma
brilla la luna, y a lo lejos suena
música alegre que entristece el alma.

Música de placer para el dichoso
que dulces esperanzas atesora;
música para mí como el sollozo
de un solitario corazón que llora.

¡Llegad..., llegad, tristezas de la vida!
y aunque en llanto mis párpados se
bañen,
que en la honda noche de mi fe perdida
las sombras de mis dichas me
acompañen.

En el tranquilo rayo de la luna
imágenes de amor lleguen flotantes,
bañándome al pasar, una por una,
con la serena luz de los semblantes.

Miradlas... Ya se acercan,
agrupadas,
melancólicas, vagas, doloridas,
de los que amo las sombras adoradas,
las memorias de mi alma tan queridas.

Imagen de mi madre cariñosa,
¿vienes a visitarme, madre mía...?
¿Quién te dijo, que a esta hora
silenciosa
aquí en mi triste soledad sufría...?

¿Sabes que tengo el corazón opreso?
¿Te escuchaste llamar del hijo ausente,
y vienes a dejar tu santo beso

como una bendición sobre mi frente...?
¡Compañera de infancia, hermana
mía,

tu dulce sombra con amor recoja
esta profunda lágrima sombría
que a la mejilla el corazón arroja!

Y tú, sangre del alma, mi consuelo,
flor de mi vida solitaria y triste
a quien amé con ilusión del cielo
alma del corazón... ¿también viniste...?

Y vosotras, mis ángeles perdidos,
las que adoró mi corazón creyente,
las que al pasar dejasteis suspendidos
tantos sueños de amor sobre mi frente;
mujeres de mi amor, las cariñosas
creaciones del placer y la fortuna,
llegad, llegad flotantes, siempre
hermosas
al tibio rayo de la casta luna.

Recuerdos todos de mis bellas horas,
locas memorias de mis locos días,
venid y recoged consoladoras
en vuestras alas las tristezas mías.

¡Mirad mi corazón! Le ha
consumido
esta fiebre de amar nunca saciada;
en pos de un imposible ha envejecido,
en pos de un sueño... que será la nada.
¡Venid, sombras, venid! Yo necesito
en estas horas en que sufro tanto,
algo consolador, algo bendito,
a cuyo amparo derramar mi llanto...

¿Es que ya nada el corazón alcanza
del porvenir en la estación desierta...?
¿Cayó también la flor de mi esperanza
¡ay! en la tumba de mi dicha muerta...?

Yo no sé lo que busco, lo que anhelo;
yo no comprendo lo que mi alma
quiere;
tan sólo sé que en el ingrato suelo
lleno de vida el corazón se muere...

Que hay en el alma idealidad sublime
y realidad vulgar sobre la tierra;

y que del mundo la estrechez oprime
al corazón que lo infinito encierra.

Que hasta que vaya a reposar
tranquilo
en el negro sepulcro mi cabeza,
irá conmigo a mi postrer asilo,
amiga inseparable, la Tristeza.

“María”

A Manuel de Olaguibel

De luce incoronata,

María, pronta ascendiste al mío dolore

Tasso

Del roto corazón en las ruinas
solloza mi dolor... Y a su gemido
resucitada y pálida despierta
de las cenizas de mi dicha muerta
¡ay! la memoria de mi amor perdido.

¡Trae la visión que mi dolor ansía,
insomnio del dolor...! ¡Trae el delirio
y la ventura de mi fe de un día...!
Ángel de mi pasión y mi martirio,
¿en dónde estás, María...?

Aquí estás, junto a mí. Tu forma
blanca
se dibuja en la sombra
cuando del labio trémulo se arranca
el profundo sollozo que te nombra.
Aquí estás, melancólica María,
tan pálida de amor, tan dulce y bella
como, en los cielos, al morir el día
sobre la frente de la tarde umbría,
-lágrima de oro- la primer estrella.
Aquí estás, compañera silenciosa
del alma enamorada,
como el misterio de la noche hermosa,
como la misma luz, inmaculada.

Del destino en las aras
el alma te eligió por compañera;
¿en qué mundo encontraras
quien lo infinito de mi amor te diera...?

Era el instante en que a vivir apenas

se despertaba el corazón creyente,
cuando cambia por rosas y verbenas
la Diosa Juventud en nuestra frente
de la infancia las muertas azucenas.

Era la aurora, el esplendente día
del alma en Primavera.

Sediento, ya mi corazón se abría
a ese inmenso raudal de poesía
que trae consigo la ilusión primera.
Y ya, impaciente, soñador, poeta,
con loco afán, con esperanza inquieta,
ebrio de mi ternura
y entre mis propios sueños indeciso,
buscaba la pasión y la hermosura,
la Eva gentil, enamorada y pura
del mundo en el risueño Paraíso.

¡Era la vida! La embriaguez celeste
de aire, de luz y libertad que lanza
al ave joven de su nido agreste.
La aparición primer de la Esperanza
en los senderos mágicos de flores
de la alma juventud con su diadema
de ardientes resplandores
¡Era la vida! ¡La encantada copa
rebosando promesas y delicias,
conquistas y placeres,
torrentes de suspiros, de caricias
y de trémulos besos de mujeres...!

¡Hora de bendición! En ese instante,
hija suprema de la luz del día
y del sueño de mi alma delirante.
¡A mí llegaste, celestial María...!
¡Y conmovido, deslumbrado, ciego
puse a tus pies mi corazón de fuego
mi juventud de vida palpitante
y la inmensa pasión del alma mía!

Y de mi corazón sobre mi lira
desbordó sus raudales de ternura
la inspiración en que encendió mi
pecho

el sereno esplendor de tu hermosura.

Eras tan bella que al mirar tus ojos
temblaba el corazón y se sentía

algo... yo no sé qué... como si el alma
se arrodillara y te adorase muda
en éxtasis de amor... ¡Eras tan bella
que al verte parecía
que asomaba una estrella
y que esa estrella derramaba el día!
¡Con qué pasión te amé! ¡Con qué
delirio

tomaba entre mis manos
tu frente melancólica de lirio
para besar tus ojos soberanos!
¡Cómo te idolatré! ¡Mi vida entonces
era un perpetuo abrazo
de mi alma con la dicha
en el nido de amor de tu regazo!

Jamás, jamás en el ingrato suelo
tal dicha tuvo nombre...
¿Te acuerdas de esas noches en que el
cielo

miraba un ángel adorar a un hombre?
Temblaba mi alma en tu divina boca,
entre mis brazos te llamaba mía,
y muriendo de amor, llorando loca,
yo besaba tus lágrimas, ¡María!
¡Y de ventura y de pasión perdidos,
en un abrazo delirante presos,
ocultamos los rostros confundidos
empapados en lágrimas y besos...!

¡A tu grito de amor, grito sublime,
nuestras férvidas almas desposamos...!
¡Ah! ¿qué se hicieron nuestras
dichas...? dime...

Para siempre, después, nos separamos.

Pero yo te llamaba, te esperaba,
porque mi corazón se me moría...
¡Con qué inmensa ternura sollozaba
este nombre de arcángeles: María!
Y luego de los céfiros errantes
yo le escuchaba en los volubles giros,
y respiraba en ellos,
el ámbar de tu aliento y tus cabellos
con el vago rumor de tus suspiros.
Y demandaba a la Creación entera

la inmortal compañera de mi suerte...
Me sentía morir... Porque la muerte
no era perder la vida pasajera,
no era dejar el mundo: ¡era no verte...!

Hoy en la triste calma
de mis insomnes noches, silenciosa
siento venir tu imagen cariñosa
a la callada soledad de mi alma.
Conmigo estás aquí porque has oído
la voz de mi dolor... ¡Oh! ¡si supieras
cuánto... cuánto, mira bien, he
padecido!

Como náufraga tabla destrozada
va mi existencia, sola,
al viento del dolor abandonada
del mundo ingrato en la funesta ola.

Marchitas ya las flores de mi vida,
ya deshojadas por el llanto mío,
heme aquí con el alma descreída,
con la esperanza del amor perdida
viendo avanzar el porvenir sombrío.
Murió con mi esperanza mi deseo,
los Dioses que adoré me abandonaron,
y en el hogar del corazón ateo
ni las cenizas de mi fe quedaron.

Ha mucho tiempo que mi vida es
triste,
que busco el aislamiento,
que de luto se viste
en la sombra de mi alma el
pensamiento;
que llevo oculto en mentirosa calma
un corazón en ruinas,
y un alma... ¡pobre alma!
coronada de lúgubres espinas.

Temprano ¡ay! encontraron
mis creencias en el mundo
el Gólgota, la cruz en que expiraron
entre escarnio y baldón... Ansia
sublime
sintiendo de lo grande y de lo bueno,
¡Tengo sed! -gritó el alma, ¡y le
llevaron

cáliz de hiel hasta los bordes lleno...!

Mi espíritu ha cruzado por desiertos
sin camino ni luz, mudos, sombríos
como los campos en que están los
muertos,
como la noche de los duelos míos.

Tú, mi ángel, no caminas a mi lado;
estoy solo, tan solo que me espanta
la senda pavorosa
por donde va mi fatigada planta.
Nada en mi derredor; ante mis ojos
la inmensa soledad del mundo triste,
y dentro el corazón, como un gemido,
que no calla jamás, el dolorido
acento de tu adiós cuando partiste.

¿Por qué dejarme en la espantosa
calma
de un mundo para mí yerto y vacío?
¿Por qué, divino corazón de mi alma,
tu espíritu de amor no asiste al mío?
¿Por qué me desamparas, mi María?
¿Que muera loco de sufrir deseas?
Pues, ven a sonreírme en mi agonía,
y te diré al morir: ¡bendita seas!

Ámame, y moriré... Mas, ¡ven
conmigo!
Pondré, al morir, mi espíritu en tus
ojos...
Mas, ¿por qué me abandonas, si te sigo
miserable arrastrándome de hinojos...?

Palidece mi lámpara. Es de día.
He soñado el delirio de mi amor;
la noche se refugia al alma mía,
con su sombra la imagen de María...

Volvamos a la vida y al dolor.

“Orgía”

Al Sr. Ignacio M. Altamirano
*Oh! que n'ai-je aussi, moi, des baissers
qui dévorent*

Des caresses qui font mourir!

V. Hugo

¡Ven, cortesana...! ¡Abrásame en
delicias!

Quiero las tempestades del placer,
tropicales, frenéticas caricias
con que reanime mi cansado ser.

El fuego del deleite reverbera
en tu pupila brilladora... ¡ven!
En la férvida llama de esa hoguera
quiero quemarme el corazón también.

¡Prendan el fuego del deseo tus ojos,
alumbren tus miradas el festín,
mis labios beban en tus labios rojos
ansia perpetua de placer sin fin!

Del bacanal en el discorde ruido
pase el mañana con el triste ayer...
¿Qué importa al corazón lo que hayas
sido...?

Eres hermosa... ¡bésame, mujer!

Beldad de los festines, en tu seno
quizá mi corazón olvidaré,
mi corazón de tempestades lleno,
el corazón imbécil con que amé.

Sí, ¡bésame, mujer...! Dame el olvido
que busco en la demencia del festín...
entre besos y copas, aturdido...
¿Qué me importa la dicha que perdí?

¡Llenad las copas, que desborde el
vino!

¡Hay algo aquí que necesito ahogar;
que pase por el alma un torbellino
y barra en ella cuanto en ella hay!

¡Miserable de mí! ¿Cómo no puedo
ahogarte con mis manos, corazón...?
Venid, bebamos, porque tengo miedo
de volver a eso... que llamáis razón.

¡Bebed, amigos! La existencia es
sueño,

y mentira de un sueño es la mujer,
de sus caricias al letal beleño
soñemos la mentira del placer.

¡Bebed, amigos! Si al vivir soñamos,
¿despertaremos al morir quizá...?
¿Qué será despertar...? Y bien...
¡bebamos...!
¡Qué importa lo que traiga el más
allá...!

Arde mi frente -es un volcán- ¡me
abraso!
¡Oh si llegara de mi vida el fin...!
¡Dame un beso, mujer...! ¡Llenad mi
vaso...!
¡Qué grato es el arrullo de un festín...!

Llena, Mercedes, la apurada copa;
bebamos... hasta el fin... así... vacía.
Y ahora... desgarrar la importuna ropa,
desnuda el seno al beso de la orgía.

Mitiga de esa lámpara, la llama,
porque quiere un crepúsculo el placer,
el misterio nupcial que se derrama
del velo de la sombra en la mujer.

Destrenza tu magnífico cabello
sobre la desnudez de tus hechizos;
¡cómo seducen en contraste bello
tan blancos hombros y tan negros rizos!

¡Qué bella estás, Mercedes! ¡Me
sofoca
el vértigo letal de las delicias,
tus besos de mujer queman mi boca,
la angustia del placer son tus caricias!

¡Mujer, mujer...! Hay fiebre en tus
abrazos,
fiebre en tus labios con furor

impresos...
¡Hurra... la orgía...! ¡El choque de los
vasos
sea la música ardiente de los besos!

Basta... pasó. Tu frenesí y el mío
apaga el tedio con su mano helada;
fantasma del placer, en el hastío
escondes la vergüenza de tu nada.

Siempre en la copa del placer el tedio,
siempre en la copa del amor el duelo;
para el alma ya enferma no hay
remedio,
para un maldito corazón no hay cielo.

Y en vano el llanto con la pena
crece...

¿De qué sirven las lágrimas mezquinas
si el recuerdo verdugo se guarece
del roto corazón en las ruinas...?

¿De qué sirve el amor, chispa que el
cielo
prende en el alma y lo ilumina todo,
si en vez de alzarse se rebaja el suelo
como reptil para arrastrarse en lodo?

¡El amor..., el amor! ¡Ah! Hubo un día
en que su llama enardeció mi ser;
en que se alzó dentro del alma mía,
rival del mismo Dios, una mujer.

Y a Dios negué mi culto, mi creencia,
y ante ella -¡miserable!- me postré...
Disfrazada de un ángel de inocencia
era una meretriz la que adoré...

¿Conoces la embriaguez de una
sonrisa?

¿De un suspiro el deleite
sobrehumano?

Como la hoja al aliento de la brisa,
¿has temblado al contacto de una
mano?

Lleno de turbación ¿has recogido
tu sentir, tu pensar y tu alma entera
para ponerlo todo en el oído
y oír de un paso la armonía ligera...?

¿Has escuchado al corazón violento
cómo en cada latir a su Dios nombra...?
¿Te ha desvelado el eco de un acento?
¿Besaste el muro, en que pasó una
sombra...?

¿Y presentiste el cielo en todo eso,
y de rodillas, pálido, caíste,
sobre tus labios al sentir un beso...?
Dime, ¿has amado así... y
aborreciste...?

Así amé y hoy detesto... Y roto
hubiera
el corazón mezquino tanto duelo,
si el vino de la orgía no escupiera
a esa memoria del perdido cielo...

¡Oh! la vida... la vida es una orgía;
de llanto y hiel ante la copa llena,
siéntese en el festín de la alegría
espectro el corazón, ebrio de pena.

¡Suene el laúd y desparramen
flores...!
Y, agonizando del placer en brazos,
escupamos la cara a los dolores
con la sangre del alma hecha pedazos.

No es mejor levantar a los placeres
un insolente altar, a pleno día,
y llamar... por su nombre a las mujeres
y saber lo que son en una orgía;

que envilecer el alma y estrecharla
a un pobre culto que jamás la encierra,
y a todo su pesar, arrodillarla
ante mezquinos ídolos de tierra...?

¡Oh! si el alma es la luz, la llama
santa
que al soplo del Señor queda
encendida,
por qué no de este fango se levanta
en que yace tan ruin y envilecida?

¿Dónde está el Dios que enalteció su
hechura
y vio su imagen, complacido, en ella...?
Empapada de infamia y amargura
está la tierra que el humano huella.

¡Dios... el Señor...! Su maldición
escrita
está en mi frente doblegada al suelo...
Desde esta tierra de pasión maldita
no alcanzo a verle en su dichoso cielo.

Incomprensible Ser, cuando te
invoco,
¿es que te busco...? ¿que tus iras
temo...?
Yo no lo sé... Perdóname si loco
en el delirio del sufrir blasfemo.

Dios de mi madre en quien, ayer
creía,
¿no eres ya tú mi Dios...?
¡Mi labio calla,
y al frenético trueno de la orgía
mi carcajada de dolor estalla...!

¡Oh! yo bien sé que si dijera al mundo
lo que el dolor desesperado calla,
si dejara escapar el ¡ay! profundo

del tempestuoso corazón que estalla;

sí, yo bien sé que réprobo y blasfemo
la *austera* sociedad me llamaría,
y del llanto de fuego en que me quemo
el corazón, la sociedad reiría.

La sociedad... la sociedad... Perdida
meretriz que de diosa se disfraza...
Al través de mi copa enardecida
la veo pasar con su risible traza,

con su rico tesoro de pobreza,
con el llanto y dolor de sus placeres:
fealdad, al través de su belleza;
al través de sus ángeles..., mujeres.

Los hombres con su honor y su
decoro,
con su virtud las púdicas doncellas...
Ellos no tienen más honor que el oro,
oro que compra la virtud de aquellas.

¿En dónde está el Poeta, sacerdote
implacable y severo de la idea,
que en tu carne crujir haga el azote?,
¡oh, sociedad hipócrita y atea!

El poeta para ti sólo es un paria;
pero -ignorado Prometeo del suelo-
en su alma lleva inmensa y solitaria
la sacra lumbre que robara al cielo.

El poeta, el soñador, el rey proscrito,
hijo del pensamiento y la visión,
cruza la tierra y marcha al infinito,
a solas con su ideal en la Creación.

En alas de sus sueños vagabundos,
espíritu de amor va de él en pos,
y, rota la cortina de los mundos,
le busca allí donde se busca a Dios.

¡Hurra...! ¡bebed...! En la imposible
senda
de la vida, tocamos con la nada;
levantemos, viajeros, nuestra tienda,
y pongamos ya fin a la jornada.

¡Hurra...! ¡bebed! En deliciosos lazos
el importuno día nos halle presos...
¡Hurra...! ¡bebed...! ¡El choque de los
vasos
sea la música ardiente de los besos!

¡Vino...! ¡más vino aún...!
¡Aquí está
el día...
Sol que la tierra miserable alegras,
al opacar las luces de la orgía
tomas las horas de mi vida negras!

“Las estrellas”

A D. Antonio Fernández Merino
¿Sois pupilas de Dios, blancas estrellas?

Amo la noche
El corazón ansía
sus sombras y su calma.
Para el mundo y los hombres es el día,
la noche y su misterio para el alma,
Cubrir parece el tenebroso velo
un mundo que no existe,
el pensamiento se levanta al cielo
profundamente religioso y triste.
Errante vaga y se dilata y sube
hasta el dosel inmenso,
como en los templos del Señor la nube
aromática y pura del incienso.
Que templo es la Creación, templo
bendito
del Dios de los mortales;
llena su inmensidad el infinito,
y se sienta el Misterio en sus umbrales.
¿Dónde está Dios? -pregúntase
burlando

el hombre miserable
del torpe mundo en el turbión nefando-
¿Dónde está Dios? ¡Que se revele y
hable!

Y es verdad, es verdad... A la
impureza
y al orgullo del hombre
esconde, al parecer, Naturaleza

la presencia de Dios y hasta su nombre.
¿Dónde está Dios? -Dejad vuestros
salones

do alumbraba esa bujía,
que parece que ve nuestras pasiones
y tiembla y se avergüenza ante la orgía.

Dejad la cárcel y el estrecho muro
de la ciudad ruidosa,
y la vista tendad al cielo oscuro
donde reina la noche silenciosa.

¡Allí su trono está...! Dulces y bellas,
cual flores de topacio,
cintilan temblorosas las estrellas
en los oscuros campos del espacio.

Mundos de oro y de luz ruedan sin
nombre
en aparente calma,
como los sueños del amor del hombre
en la infinita soledad de su alma.

Pero Dios está allí... Yo le he buscado
al pie de los altares,
yo su nombre magnífico he escuchado
en el ronco retumbo de los mares.

Yo, cuando aurora sus celajes tiende
del cielo americano
en el diáfano azul, quien los enciende
creo que es de Dios la luminosa mano.

Está en la soledad, cuando Natura,
al parecer inerme,
bajo las alas de la niebla oscura
en el regazo de la Noche duerme.

Yo he sentido pasar cual de su aliento
la llama abrasadora,
en la tormenta que dispersa al viento
la legión de las nubes voladora.

Y cuando tempestad en lo infinito
flamígera pasea,
páreceme leer su nombre escrito
del rayo en el zig-zag que centellea...

Pero nunca te vi, nunca, Dios mío,
como al tender su velo
la noche en las llanuras del vacío:
la tierra olvido y me remonto al cielo.

Ante él, entre la sombra, solitario
siento que espero y creo;
el cielo de la noche es el santuario,
mi Dios, mi eterno Dios, donde te veo.

Cada astro, de tu nombre es una letra,
cada rumor te nombra;
allí me hablas, Señor, allí penetra
tu incomprensible espíritu mi sombra.

Alondra de lo inmenso, tiende el alma
sus velos vagabundos,
y se pierde, y se pierde en la honda
calma

del eterno silencio de los mundos.

¿Dónde entonces están la tierra triste,
el hombre, y su delito?

El mundo de los hombres ya no existe...
¡Estoy solo con Dios en lo infinito...!

Solemnes van las horas y tranquilas;
y en tanto que así velo,
me miran cintilando esas pupilas
que llamamos, estrellas, desde el cielo...