

Ricardo Pallares

Letras de proximidad

Ensayos sobre poesía uruguaya contemporánea

BOTELLA AL MAR
Con el auspicio de la Academia Nacional del Letras
Montevideo 2010

Nota introductoria

Este conjunto de estudios y ensayos críticos, ahora sobre poesía uruguaya contemporánea y actual, pretende continuar con los aportes de “Narradores y poetas contemporáneos”¹. Algunos de los trabajos ya publicados en revistas especializadas o en obras colectivas, fueron revisitados y objeto de desarrollo o reescritura; los otros se publican por primera vez.

Situados en el escenario dinámico de la crítica de las últimas décadas del siglo pasado y primera del presente, sin seguir expresamente ninguna de sus orientaciones sucesivas, estos trabajos utilizan un variado dispositivo metodológico que integra diversas herramientas, perspectivas y enfoques sin dejar de lado las contribuciones insoslayables de la deriva post estructuralista, semiótica, hermenéutica e intercultural.

El propósito es enriquecer y flexibilizar el instrumento descriptivo-interpretativo sin utilizar un sistema particular, reconocer su carácter necesariamente multicéntrico, hacerlo más adecuado a las intersecciones que se verifican y a la polifonía casi autónoma que “se escucha” en los textos.

En cierta forma se procura diseñar y adecuar el modo de observación, concebido como un *constructo*, a la peculiaridad de los textos seleccionados para aprehender su carácter, su funcionamiento, sus propósitos, y contemplar la diversidad incoercible que tienen. Sin desalojar el placer de la lectura como parte constitutiva del hecho literario, se proponen contribuir con la producción crítica sobre el corpus de nuestra poesía contemporánea y actual.

En los estudios literarios es fácil advertir que se llega a un punto en que por lo común casi toda escritura se vuelve inapresable. No solo por la polisemia que eventualmente poliniza sino además porque la producción autoral del sentido y la construcción lectora del mismo, se dan en redes y situaciones complejas. Los lectores tenemos formaciones y estrategias muy diversas, según cada momento suscribimos o no ciertos valores y hacemos remisiones a ciertos marcos, conceptos o imaginarios teóricos, participamos con grados y compromisos diferentes y con diversas expectativas. Como quedó dicho, somos productores de sentido y procedemos a “apropiarnos” de las obras. Por tanto sería impropia la propuesta de un criterio excluyente de otros o que tuviera estricta formalización. Más aun cuando accedemos a los textos desde diferentes zonas de la cultura y ellos se instalan en la intersección de las libertades del creador y de sus lectores, quienes siempre son sujetos situados en la contingencia y están en la deriva de la historicidad.

Es así que se encontrarán descripciones, interpretaciones, simples opiniones, análisis de significantes (según sus formas o la organización de los contenidos), observaciones lexicográficas y gramaticales atentas a las funciones expresivas, elaboraciones y desarrollos teóricos, algunos estudios comparativos, cotejos, dos semblanzas y consideraciones -centradas en las texturas- acerca de los contextos, las referencias, los marcos culturales y generacionales.

1

Ediciones Aldebarán – Academia Nacional de Letras. Montevideo, 2000.

A veces se trata de enfoques y desarrollos fragmentarios, en otras oportunidades son aproximaciones a determinadas certidumbres con relación a un libro y sus adyacencias con el fin de dejar abierta la posibilidad de nuevos desarrollos o discusiones.

La actitud referida supone hacerse cargo del carácter representativo que tienen las obras, de la naturaleza artística más o menos lograda que poseen los pasajes que se estudian y adelantar algunas consideraciones, opiniones y reflexiones.

Estos trabajos se corresponden en general con el momento de la tarea crítico-valorativa que, a grandes rasgos, equidista entre la apreciación semiótica y la producción hermenéutica sin dejar de lado la observación del modo de constitución de los discursos. Consecuentemente la intención es la de no extenuar la escritura ni interferir las posibles opciones de los lectores por otros pasajes, obras o criterios, ni interrumpir el posible cruce de varios otros discursos ni de otros procesos de resignificación.

En razón de su propia heterogeneidad los trabajos se adecuan a una intercambiabilidad que procura hacer aportes sin sofocar las expectativas y visiones de los lectores. También son conectores entre las diversas prácticas textuales que se dan en las obras comentadas y las estrategias que se emplean para identificarlas y seguir tanto su funcionamiento como las huellas de su producción.

Dependiendo del texto y del momento a veces es preferible que señoree lo provisorio o la serenidad de lo inmóvil.

De algún modo la poesía siempre revela el cauce, las claves e inflexiones de su sentido y al mismo tiempo siembra abismos. Nunca es sencilla pero además siempre es portadora de misterio. En consecuencia la elaboración subjetiva de la interpretación, ya que casi siempre se trata de eso, debe considerarse partícipe en la creación renovadora de nuevos mundos en el inabarcable universo líquido de las palabras.

Con motivo de *Los árboles de piedra*, de Andrés Echevarría

Este libro² es la construcción de una historia particular del proceso de los inmigrantes vascos venidos a mediados del s.XIX desde la localidad de Ispour, del país vaco francés, hasta el Departamento de Cerro Largo, al noreste de Uruguay.

El asunto tiene componentes históricos que en una segunda lectura del libro resultan ser más bien antropológicos, memorialistas y artísticos. Dichos rasgos enriquecen notablemente a la simbolización que se desarrolla en el texto.

Más que aporte historiográfico se trata de una obra que apela a una intertextualidad singular por cuanto yuxtapone y organiza secuencialmente relatos, documentos históricos, actas, poesía tradicional vasca y otras formas narrativas sin perder algunos rasgos del bricolage. El conjunto instala un tiempo lineal no obstante sus interrupciones y sus distintas capas o estratos que recomponen fácilmente la continuidad de su devenir en el pasado. Esos diversos estratos recomponen tanto el pasado histórico del que se trata como gestan otro pasado "propio", desde el presente de la enunciación, el aspecto de los verbos, los conectores, etc. Si por momentos recuerda en general algunas técnicas del bricolage -como ya se dijo- y del video-clip su discursividad instala una sucesión que fluye en el marco de una temporalidad de referencia y ocurrencia textual.

Ciertas aproximaciones metonímicas entre el narrador y el protagonista con motivo de la pragmática autoral y textual, otorgan al conjunto narrado y a la historia una impronta de tiempo existencial, ya que el acontecimiento y el hecho discursivo están fuertemente adheridos a sujetos entrañables y a sus historias de vida. El conjunto y la textura aseguran un campo compositivo con fuerte mimesis que tiene el reaseguro de ser asunto relativo a los ancestros de los "yo" puestos en juego.

En este sentido el complemento fotográfico que hay al final del libro, tanto como las piezas documentales que se transcriben, coinciden con rasgos realistas que están presentes en el imaginario colectivo nacional, especialmente en lo atinente al pasado colonial de la región y del lugar.

Como sabemos fue zona de aproximación litigiosa, de fronteras de líneas imaginarias o "móviles" entre los reinos de España y Portugal. Tanto fue así que en dicha zona se conservan algunos marcos, hechos en mármol, correspondientes a la línea del Tratado de Tordesillas de 1494.

De manera que el contexto y los paratextos, entre los que se incluyen las piezas iconográficas y documentales, también "narran" y refuerzan una atmósfera de veracidad y pertinencia que otorga rasgos isotópicos a los escenarios en tanto lugares abiertos, de piedra y cantería.

Consideramos que se trata de una producción que excede al tipo de la narrativa histórica que parecería afirmarse desde hace ya algunas décadas, en nuestro medio, con ciertos rasgos canónicos. (A modo de ejemplo referimos las

² Echevarría, Andrés. *Los árboles de piedra*. Ediciones Orbe Libros. Montevideo, 2008.

obras de: Tomás De Mattos, Napoleón Baccino, Alejandro Paternain, Mario Delgado Aparain y Omar Moreira).

El libro excede al que sería el macrotexto de referencia porque se instala en sus brechas y porque sus propósitos y centralidad son diferentes al relato histórico y a otros modelos de microtexto.

En esta producción narrativa de carácter "histórico", más allá de lo atractivo, de la curiosidad por lo oculto en las capas arcaicas y profundas del pasado, y más allá de lo eventualmente evasivo, porque el narrador suelta ciertas amarras con el autor, hay una búsqueda de los orígenes o, al menos, un intento de re-crearlos con una práctica escrituraria situada en las intersecciones de cuanto señalamos.

También hay una exploración interpretativa de valores fundantes, de causas y de marcas legendarias que se complementan con la recuperación de lo visionario y heroico propio de las acciones pioneras.

Pero el texto de Andrés Echevarría más bien sería un aporte, desde los márgenes o bordes del tipo, tendiente a una reconfiguración de la orientación canónica referida. Si dicha orientación y tendencia efectivamente existen, la semántica de la obra también va en la dirección de restituir la pertenencia cultural de origen y la memoria de experiencias de vida de algunos antepasados.

El aporte consistiría en una escritura que sin ser de dominancia estética o de creación narrativa propiamente dicha, instala una pragmática enunciativa y la contingencia del enunciador en procura de un tiempo casi anterior al histórico y de sucesos que brindan claves referenciales muy apreciadas en la actual deriva disolvente posmoderna.

Por tanto nos parece que se trata de una actitud o gesto escriturario y de una funcionalidad comunicativa con propósitos restauradores pero sin conservadurismo. Por el contrario: se sitúa en la hibridación de varios géneros literarios y, como ya se dijo, en la intersección de varios planos de carácter literario-cultural. Se trataría de una recuperación de la memoria más que de una ficcionalidad, sin que falten enteramente los rasgos de una poética de la identidad ni una realización original y creadora. Con todo, el libro tiene zonas de fuerte apego histórico con vistas a una re-creación de vivencias, de experiencias de vida recuperadas desde las fuentes y las marcas en los relatos de familiares y de connacionales.

El volumen se completa con un apéndice ilustrativo como ya se dijo, compuesto por tres reproducciones facsimilares de documentos históricos y familiares y por seis fotografías de la Posta del Chuy, que pertenecen a épocas diferentes.

De modo que con relación a los géneros y tipos narrativos la obra presenta una indiferenciación rica y matizada. En esa libertad y en las opciones testimoniales que son resignificadas por la propia contextualidad, hay un coeficiente estimable de originalidad, creación y compromiso.

En el texto se distinguen tres planos principales. El primero corresponde a la voz del narrador. El segundo a Bertrand Etcheverry, un adolescente protagonista que luego pasará a ser Beltrán Etcheverry quien, hacia 1849, se

aplica al aprendizaje de la cantería, guiado por su padre, un constructor-instructor que ha hecho algunas de las principales casas de Ispoure.³

Jean Etcheverry, el proto-emigrante en la historia, será un pionero en el lugar de destino (Cerro Largo, Uruguay). Es quien traza con el estilo de un patriarca los derroteros familiares, aunque en esta historia lo hace a partir de la emigración forzosa que lo arranca del suelo vasco francés.

En este segundo plano a veces se transcriben actas, cartas, decretos gubernamentales -siempre significativos porque son atinentes a la historia o son dinamizadores-, y otras veces enunciados del mencionado Beltrán que pasa a ser el relator.

El tercer plano corresponde al de otros textos, generalmente composiciones poéticas vascas con claves étnicas, populares, legendarias, que son significantes “extradiegticos” funcionales a la historia. En varias oportunidades aparecen con rango de comentarios épico-líricos que aseguran su reinscripción simbólica en la discursividad de trámite.

En otras ocasiones se siente que uno de estos textos es un comentario melódico de la acción que se acaba de “narrar” y que aporta alrededores de otra época o de otra sensibilidad.

El Cap. III se titula “Salto al vacío” para nombrar seguramente la vivencia del protagonista con relación al viaje hacia lo desconocido y referir al traslado de Bertrán Etcheverry hasta el puerto, al embarque y travesía hacia América.

Al final hay un pasaje muy significativo en el que se transcribe en forma bilingüe un pasaje del anónimo “El cantar de Bereterretxe”, del siglo XV. Dice:

*Ama, indizüt atorra
Mentüraz sekulakoa
Bizi denak oroit ükenen dü Bazko gaiérdi ondua.*

*Heltü nintzan Ligira
Buneta erori lürrera
Buneta erori lürrera eta eskurik ezin behera.*

*Heltü nintzan Ezpeldoira,
Han haritx bati esteki,
Han haritx bati esteki eta bizia zeitan idoki.*

*Madre, dame la ropa,
tal vez la última que vista
quien siga vivo no olvidará el día siguiente de esta Pascua.*

*Llegaré a Ligira,
se me cayó el sombrero,
se me cayó el sombrero y ya no pude alargar la mano.*

*Llegué a Ezpeldoira
allí me ataron a un roble*

³ El nombre Etcheverry significa, como el del autor, “casa nueva”. La contigüidad parece expresiva de la “vida nueva” que asumen los emigrantes y que no obsta a la permanencia de las raíces.

allí me ataron a un roble y no pude salvar mi vida.

El hablante en este cantar anónimo expresa vicariamente el miedo del viajero ante lo desconocido y el riesgo de morir durante la travesía atlántica.

Asimismo connota la idea-fantasía de una salida sin retorno (“se me cayó el sombrero y ya no pude alargar la mano”) y asocia la idea de la inamovilidad del destino, si efectivamente se estuviera cumpliendo una fatalidad (“allí me ataron a un roble y no pude salvar mi vida”).

Estas composiciones del acervo cultural antiguo y colectivo transcritas en euskera, como ya se vio, aparecen seguidas por la versión en español. De forma que el pasaje se vuelve un espacio poético bilingüe que aporta ricas resonancias. También hay efectos de significación por las alternancias de poesía y prosa narrativa, de crónica y testimonio que varían según la organización y progresión del volumen.

Acontece que la materia narrada y testimoniada se vincula a un proceso vital en el que se dan los duelos y expectativas de la emigración, los desprendimientos y las nuevas posibilidades.

Así, por involucrarse lo existencial de los protagonistas y del tipo humano que representan, la temporalidad se fracciona en estratos heterogéneos aunque siempre pertenezcan al pasado. Las partes o segmentos mueven o activan un aura de evocación con entonaciones de nostalgia. Responden a diferentes construcciones de subjetividad, a diversos momentos de los hechos y realidades, a diversidad de lugares desde los que se mira, porque de miradas se trata.

No obstante la recursividad que se genera modifica el punto de vista e instala un presente -de espesor diferente al del hecho discursivo- que se corresponde con el “ahora” acarreado por los varios sujetos de la enunciación. En ese “espejo” se percibirá el presente de la lectura.

Simbólicamente el procedimiento dice que la emigración nunca es un hecho del pasado, ya ocurrido, sino que se prolonga porque su vigencia no prescribe y sigue en la actualidad del sufrimiento que acarrea; es la duración de un dolor que continúa. La emigración forzosa siempre es un hecho de violencia social real a la que se agregan adherencias simbólicas. En todo proceso migratorio está implícita una fuerza que expulsa, un modelo o configuración hegemónica que excluye, determina la salida y al mismo tiempo que atrae desde otros centros o focos. Si bien las razones más emergentes son políticas, sociales y fundamentalmente económicas, no dejan de tener consecuencias espirituales y morales permanentes y profundas.

Los tres planos que mencionamos más arriba se alternan o se configuran en secuencias en las que hay avances, pausas o digresiones a favor de una dinámica que incrementa el interés lector y crea una atmósfera sugestiva y atrayente.

Los planos aportan perspectivas que por momentos reproducen los vuelcos o altibajos del ánimo del narrador y dan lugar a cambios y matizaciones del punto de vista. Narrativamente hablando dicha alternancia también da idea del transcurso temporal y entramado con la red intertextual porque hay múltiples intersecciones y yuxtaposiciones.

A la manera de una malla -por ser textura- dicha red recoge fragmentos de memoria, huellas, voces, ecos, poesía, historias, tradición, representaciones y reapariciones que se actualizan en un presente auto gestado y auto referido.

El libro se organiza en doce capítulos cuyos títulos son indicadores del contenido o indicadores de la progresión del relato y de la historia. (v. gr.: I Destierros de Ispoure. II Las cartas que llegan. III Salto al vacío. IV Piedras en la llanura.)

Digamos que los doce títulos hacen alusión, anticipan o nombran seres y cosas al amparo de la sombra protectora de los árboles pétreos del título del libro. Dichos árboles, aunque son muchos, en verdad son como las piedras, uno solo. Si cada uno es como la piedra es porque hay una propuesta simbólica sugerente y significativa.

El título y su plural son metáfora que remite al símbolo singular y paradigmático del Árbol de Guernica, por lo cual su significación (piedra-fuerza-alma) se expande y alcanza a nombrar al espíritu del colectivo. Su sentido puede ser “las almas fuertes”, o “las almas resistentes como las piedras”.

Asimismo el título refiere a la piedra labrada por los constructores y canteros vascos, a la fortaleza que da la calidad de la talla cuando permite trabar una piedra con otra y unir las sin argamasa.

La obra de cantería que describe el relato se vincula con los antecesores más remotos y desconocidos, por ejemplo de los Pirineos, los Alpes, las montañas de toda Europa y la Cordillera de los Andes. Así el arte de labrar la piedra para configurar las cuatro columnas o pilares de la casa, de la finca, entre las que se levantan luego los muros con piedra, también trabada y complementada con arcillas o arenas calcáreas, dice relación con la identidad y arraigo, con el afincamiento y la pertenencia.

Tengamos en cuenta que la obra que se describe y que resulta estar estrechamente vinculada a la historia familiar del narrador, la Posta del Chuy, es una obra de cantería que hoy pertenece al patrimonio histórico nacional en un circuito que se integra con las famosas fortalezas del período colonial que están en el actual Departamento de Rocha.

Piedra con piedra se traban para dar lugar a paredes, arcos y ángulos a veces sin elemento unitivo. Las piedras son un símil de los individuos: unos con otros fuertemente unidos por una energía espiritual y cultural, pero en libertad. Por lo mismo todo encastrado y ajuste es resultado de una voluntad constructiva de permanencia.

La identidad en lo individual como en lo colectivo cohesiona fuertemente; la cohesión mantiene al ser en la unidad con el otro ya que, siendo diferente, es idéntico en común naturaleza, percepción, representación y valores. O al menos los hace sustancialmente homologables. La identidad ofrece superficies de contacto con el otro y cuando hay plano y perfil acabados, estatuye tanto la mismidad como la alteridad.

Este sería otro de los propósitos del libro, especialmente en su discurso de sustitución y de reificación que resulta imantado por la ficcionalidad.

El comienzo del libro se caracteriza por una asunción de la voz que también es voz de otro. De esta manera el relato y la historia avanzan a expensas de varias voces, incluida la “voz” que enuncia en los documentos, tal

como ocurre en el primero que es un fragmento de un decreto francés de la época.

Simbólicamente se trata de la intrahistoria del narrador y de otros personajes de relevo (quizá con equivalencia actancial) en quienes está impregnada la peripecia y la palabra de alguno o algunos de sus antecesores o de sus ancestros.

Veamos el comienzo: “Esta misteriosa etnia a la que pertenezco, que los celtas encontraron en las montañas, arrastra una enmarañada historia que dificulta los caminos para dilucidar su origen. Nosotros, los ‘vascos’, hombres de las cimas y de los bosques según los propios celtas, euskotarrak con su euskera, idioma decidido que golpea el viento del Atlántico y pinta el verde del pastoreo, que labra la tierra de tradiciones eternas. La estructura niega un origen indoeuropeo y parece salido de la propia heredad, de la necesidad de una supervivencia que nunca tuvo descanso.” (pág. 15)

Parece significativa la apelación al misterio del origen ya que, en rigor, está por la indeterminación de todos los orígenes humanos y abre paso a la instalación de un suplemento cultural en el cual la etnia adquiere plena legitimación.

Si bien a poco de reflexionar y de abandonar prejuicios el concepto hombre nos remite a un origen común, la pertenencia en un sentido antropológico y cultural parece exigirnos la individuación.

Si es así, el pertenecer también requiere un origen particular, diferenciado, contrastable con otros, capaz de determinarse aunque más no fuere en las narrativas culturales o imaginarios sociales.

Ahora bien, si el euskera “labra la tierra de tradiciones eternas”, se vincula con el no-tiempo del mito. Tengamos en cuenta que de la palabra nace el pensamiento y viceversa, que de él y de los sentimientos nacen los relatos que dan cuenta del ser colectivo y son parte de la cultura, al mismo tiempo que son uno de sus vehículos. La noción de “eternidad” excluye al tiempo sucesivo porque habría un no devenir, una radical invariancia.

Lo desconocido cede su lugar a lo seguro, a lo que se explica suficientemente de por sí aunque tenga por debajo un vacío metafísico.

Las “tradiciones eternas” también excluyen la circularidad del tiempo de los retornos con los ciclos naturales y equinocciales, porque lo exceden. Dicen relación con un tiempo anterior, un tiempo fundante que no necesita ser datado porque hoy es igual que siempre y que el principio: las tradiciones si son una repetición e invariancia, una continuidad imprescriptible, conducen a la ilusión de la temporalidad “detenida”.

Este aspecto aporta irracionalidad en un texto que organiza los sucesos con pauta básicamente cronológica. ¿Se tratará de una re-ideologización conservadora que proclama a la nación como unidad mínima fundamental? ¿O será por lo contrario la necesidad de afirmar toda pertenencia o identidad para fortalecer una integración global?

De manera pues que el libro de AE vincula su pertenencia y anclaje al fondo de una identidad étnico-cultural, se instala como una afirmación implícitamente contraria a la fugacidad y provisoriedad de las cosas que, en la actualidad, pretendidamente ya no tienen locus.

La disolución de las categorías y la cesación de paradigmas y modelos en las actuales contingencias y alternativas mundiales de reconfiguración hegemónica, no cuestionan ni hacen perimir a lo estructurante ni a lo idiosincrásico. Tampoco a lo identitario. En todo caso dan paso a una posible integración en la diversidad multicultural.

Por esta razón es que el idioma “parece salido de la propia heredad”. De alguna manera la identidad de la que la lengua es hacedora y representante, como toda identidad esencial, se autorrefiere y se justifica *per sé*.

En este sentido tiene parangón, a modo de ejemplo, con las lenguas de algunas naciones mesoamericanas, como la aymara o la guaraní, para las que la tierra, selva o cordillera son vinculantes, raigales, unitivas, y son una unidad indisoluble con la lengua.

Tal como lo dice el título del Cap. V, “Construcción de destinos”, la historia de los inmigrantes de todos los tiempos tiene mucho de empresa y de aventura. Así la construcción del puente y de la Posta del Chuy a cargo de los Etcheverry (Juan, el padre, primero; Bertrán-Beltrán después) tuvo sus avatares.

No obstante “Todo lo había conseguido con esfuerzo, pero en poco tiempo. Distaba mucho la realidad de esta América con la de su Europa natal; aquí existía el premio al trabajo, lo cual en su provincia ya era parte de un pasado arrebatado por las guerras” (pág. 44).

Las guerras de las que habla el narrador son las Guerras Carlistas (1833-1876), que tuvieron uno de sus escenarios en el país vasco y provocaron un firme incremento o empuje emigratorio.

De alguna manera esa realidad tenía una especie de correlato local en la Guerra Grande y las otras guerras civiles que le siguieron, las que también gravitan en la historia de AE porque su acontecer impacta en lo político-administrativo de la realidad uruguaya de entonces, y en la historia genera algunas demoras, postergaciones y cambios con relación a los proyectos y compromisos firmados por los protagonistas.

No obstante, el autor parece no estar tan atento a lo histórico como a lo vivencial y a la subjetividad. Dicha subjetividad está promovida y exacerbada por el acontecimiento del desarraigo y adaptación posterior, con la memoria de sus sacudones de cataclismo y de dolor sordo.

Si así no fuera tendría que aparecer mediante algún expediente narrativo, al menos mediante un vaso comunicante con el actual proceso de la emigración inversa: la de los jóvenes latinoamericanos a Europa, incrementada especialmente por las consecuencias del ciclo de las cruentas dictaduras latinoamericanas de los años setenta y ochenta, del siglo pasado, y sus prolongadas fracturas.

Más si pensamos en la actual asimetría caracterizada por un nuevo eurocentrismo, la explotación y expulsión de inmigrantes, la discriminación y la mengua notoria en los “premios” al trabajo.

Para ello el autor tenía a su disposición, por ejemplo, la técnica del relato de segundo grado o de “cajas chinas” y la posibilidad de ingresar en una dimensión onírica o fantasmática.

En consecuencia podemos arribar a la razonable conclusión de que a AE le importa la centralidad o focalización del asunto ya explicitado: la recuperación de la memoria del locus vasco.

Dicho asunto puede estar relacionado con cierto desacomodo que se percibe en su poesía hoy inédita (en el libro "Inexistencias"), particularmente en una composición que muestra el "distanciamiento" del hablante, una cierta ajenidad que se extiende al paisaje, como si fuera otro:

cipreses

*Uruguay lleva clavado cipreses
como estacas hundidas
que a veces son filas luctuosas
y a veces solitarias antenas
de jardines despojados*

*oscuros perpendiculares
repasan cada mirada
descarnan la tarde
con aliento a omisión*

*Uruguay tiene pasos silenciosos
que no van a ningún lado
como esos cipreses sin vuelo*

En el Cap. V ya citado se narra la ocurrencia de "un golpe fatídico": la noticia de la muerte de la esposa de Juan. Pero "el patriarca sabe que debe continuar, que no existe otra opción" (pág. 44).

Se confirma así que el momento de la salida de los emigrantes puede ser (es) un punto de no retorno, de una extranjería definitiva en el lugar de destino. Como consecuencia de ello la reflexión del protagonista, sus pensamientos acerca del destino de sus hermanos huérfanos en las montañas natales, son el escenario donde se instala el duelo.

Las obras de la Posta continúan y se aproximan a su finalización. "Mi primo se ha puesto a socavar los bordes del arroyo como le ha pedido la Junta, para evitar así que los viajeros intenten atravesarlo en los lugares más accesibles. En muy poco tiempo la Posta estará pronta y podremos comenzar con el puente del Conventos". (pág.45)

En este contexto el plano del narrador da lugar a una descripción:

"El arroyo Chuy es afluente del río Tacuarí, corta el acceso a Pueblo Artigas, luego llamado Río Branco y frontera con el Brasil. El lento andar de Juan por el camino, le hace apreciar la geografía en la que se ha establecido. Los montes buscan los numerosos cursos fluviales, todo se compone de una manera muy desordenada. Las solitarias y numerosas palmeras le agradan, expresan un paisaje muy diferente al de sus Pirineos. Entiende que esa extraña composición tiene mucho que ver con el aire tropical que se respira en verano. Quizá los sauces sean los árboles que más identifica con este Cerro Largo, con este aire un tanto melancólico. Coronillas, talas, la naturaleza es generosa con estas tierras; no concibe otra realidad que la prosperidad para estos

establecimientos. Y todo está por hacer, basta con que las guerras no mareen la ingenua voluntad de los hombres por aquí también.” (pág.45)

Si bien la descripción se hace cargo del punto de vista del personaje y recrea el pintoresquismo que lo impresiona, en el lenguaje hay una marcada figuración que se corresponde con el tamiz emocional del observador.

En efecto, los montes “buscan” los cursos fluviales, “todo se compone de una manera muy desordenada”. Como si hubiera voluntad en los elementos, las palmeras dan oportunidad al oxímoron “solitarias y numerosas”, y el lugar tiene un “aire un tanto melancólico”.

Esta particularidad remata con la afirmación “la naturaleza es generosa con estas tierras”, como si esos u otros suelos no fueran naturaleza o como si hubiera un ser o ente de rango superior o divino que distribuye realidades y configuraciones geográficas.

Resulta claro entonces que “la tierra” como la montaña, el solar, la finca, no son simple geografía sino un lugar o categoría en la cultura, un espacio del alma donde está cifrada gran parte de la identidad. Se instalan como paisajes interiores fuertemente cargados de sentimientos y valores capaces de dar a las letras del relato y a las sustancias de la historia una proximidad de signo autobiográfico esencialmente equiparable a toda situación similar.

Antonio Machado escribió:

*Mas otra España nace
la España del cincel y de la maza
con esa eterna juventud que se hace
del pasado macizo de la raza.*

Si se trata de un renacimiento o refundación de la tierra de origen o de destino, la idea y los sentimientos son iguales porque la talla con mazo y cincel es de sí mismo y ocurre en el interior rumoroso del ser.

Silvio Rodríguez, valiéndose de una imagen que se corresponde con la misma idea, dice:

*Qué cosa fuera -corazón- qué cosa fuera
qué cosa fuera la maza sin cantera.*

Alfredo Villegas: *pampeanías* semidesérticas o nostalgia y desamor al descampado

Con este título iniciamos el comentario de un libro y su escenario poético⁴ que refieren a la pampa semidesértica argentina, convertida en una isotopía de la nostalgia y del amor incompleto o perdido.

En notas previas y explícitas su autor atribuye el origen de la palabra topológica a dos poetas argentinos⁵ y dice que las *pampeanías* son en él, “territorio y tiempo; soledades compartidas entre los arenales y el viento” para terminar con esta afirmación: “Es el paisaje interior, duro y austero, como huellas extraviadas en el desierto”.

Resulta notorio que lejos de preocupaciones descriptivas o paisajistas lo que mueve la escritura es un estado estrechamente relacionado con el recuerdo y la nostalgia por algo perdido. No obstante la rotundidad de las afirmaciones citadas, para la suerte y calificación de la poesía del libro, la duda y ambigüedad persisten más allá de lo que se sugiere.

Máximo Simpson al comienzo de su prólogo da la misma interpretación a las notas previas, aunque las llama “breve prólogo”, y considera que “se trata de una fusión de espíritu y paisaje que sobrevuela a lo largo de todo el libro”⁶

El libro también impresiona como un viaje interior sin itinerario claro ni convencional, por lo que -a la manera de un andar por territorios del alma- vincula el espacio físico y afectivo con un pasado reciente y vigente en la nostalgia. Conjuga espacio y tiempo en una síntesis compleja de mucha actualidad.

Por no ser la territorialidad del referente un espacio enteramente mítico-poético se sitúa en el lugar opuesto al de algunos otros “escenarios” de la modernidad renovadora. Es un lugar poético opuesto al de T. S. Eliot de *Tierra Baldía* (1922) y su poesía extrema de la palabra de palabras, opuesto al de V. Huidobro y sus *Poemas árticos* (1918) en tanto que metáfora topológica, opuesto al de la espacio-temporalidad situada en el pasado para reconstruir el presente de J. Joyce y su *Ulyses* (1922), opuesto al de *Los éxtasis de la montaña* (1907) y al contrastante “tontovideo” de la prosa irónica y mordaz de J. Herrera y Reissig. Esta enumeración parcial de paradigmas canónicos no pretende establecer cotejos ni juicios de valor sino mostrar la pertenencia de AV a un vasto campo reactivo contra aquellas estéticas, cuya forma más notoria y próxima es la del sencillismo o coloquialismo aun en curso. Desde otra perspectiva podría tratarse sencillamente de su adscripción al tópico de la pampa desolada en la literatura argentina. Sea como fuere presenta claves más o menos explícitas del hablante que traen a los textos enunciados efusivos.

⁴ Villegas Oromí, Alfredo. *Pampeanías*. Ediciones Botella al Mar. Montevideo, 2008. 125 pág.

⁵ Los poetas son Rosa Blanca de Morán y Ricardo Nervi. En: *Algunos pensamientos*. Ibídem.

⁶ Simpson, Máximo. *Las Pampeanías de Villegas Oromí*. En: Ibídem. pág. 15 y ss.

En las primeras tres estrofas de la composición *Luz negada* se alude al riguroso frío pampeano y luego, en un segundo momento, se produce un giro apoyado en la desinencia de los verbos principales que instalan al yo. Dice:

*Pero son otras las ausencias,
Es otra la intemperie desmembrada
Ensañándose en negruras de la noche.*

Esta transcripción hace evidente, según nuestro modo de ver, que el hablante revela su dolor y fija el sentido de la decodificación.

Ahora bien, en el libro que comentamos hay una segunda parte que no está señalada formalmente aunque en ella figuran cuatro sonetos endecasílabos asonantes que hacen cierta diferencia en el conjunto. En la segunda parte cambia el tono, cambian las características de las dedicatorias y de los micro contextos de significación. En estas composiciones se canta y recrea el espacio familiar con sus relaciones más sosegadas e integradoras, al modo de la llegada a un sitio o estado.

Volvamos por un momento a las notas prologales del libro para advertir que por razones de código el autor no frena el afán comunicativo cuando, en la segunda de ellas, necesitado de proximidad, compara la dureza y austeridad de su paisaje o *pampeanía* interior con “huellas extraviadas en el desierto”.

Se trata de una localización ambigua y sugerente, cargada de señales personales y marcas líricas en un proceso de clara transubstanciación que se da entre experiencia de vida y experiencia creadora, bastante despojada de anécdota y descripción. En nuestra lectura resulta claro que el libro es la recuperación para la escritura de esas huellas perdidas en un desierto del pasado, pero están permanentes en la memoria. (“La memoria acecha con sus brasas”, dice en “Voces en el fuego”, la segunda composición. Y “Esta vez la soledad tuvo sus ojos en la pampa”, según escribe en “Contraseña”).

Lo pampeano no da lugar a lo pintoresco ni a lo nativo como estrato cultural sino más bien a lo que sería una identidad geográfica proyectiva en la que, es obvio, no puede faltar el detalle indígena y telúrico. En este sentido es un libro con características inusuales ya que su materia semántica, próxima a un “ismo” riesgoso (nativismo, criollismo, etc.), se asume con creciente autonomía estética y con propiedad creadora.

En la segunda nota mencionada más arriba, el autor dice que sus *pampeanías* son “soledades compartidas entre los arenales y el viento”. Quizá sean compartidas solamente con los arenales y el viento por lo que se acentúan.

A la manera de las serranías, las *pampeanías* -vistas en este caso como letras de proximidad- denotan un lugar cruzado por páramos, planicies áridas, pastizales y arboledas agrestes. Pasan a significar en el plano de la simbolización porque son una extensión lírica, como ya se dijo, un estado interior. Dan lugar a una contemplación que por paradójal inversión introspectiva mueve capas y estratos del yo con un movimiento de entonación intimista. Lejos de una confesión convencional el libro instala la recreación

verbal, tal como Jorge Arbeleche lo advierte y dice claramente a poco de empezar su prólogo al libro.⁷

AV escribe al final de “Desde adentro”, la primera de las composiciones:

Todo es agudo y diferente.

Sin duda

Es la aridez en mi mirada

Que sigue sin hallarme desde adentro.

En nuestra opinión la aridez o tristeza en la mirada permanece sin hallar al verdadero yo en su propia subjetividad. Señala un grado de escisión o fractura de la que deriva el malestar que se expresa, sin que llegue a configurar el asunto del doble. (Al menos en la forma en que lo vemos, por ej., en la obra de Álvaro Figueredo y de Rafael Gomensoro.)

En el que hemos llamado escenario poético los meteoros -especialmente el viento pampero, la tormenta, la noche, la piedra, la arena, la tierra reseca, el frío y la resolana- son violentos, hostiles o de vehemencia arrolladora y a veces aparecen asociados a golpes y estruendos. Por contigüidad son expresión en la que se lee el estado interior, cierto desajuste por hallarse desacomodado el sujeto consigo mismo y con un orden “natural” que le es hostil y asimétrico, que coadyuva a la sensación de extrañamiento o rareza asociada muchas veces a la expresión de lo doloroso. (“*El viento desató su golpe / Una mañana de enero en refucilos*”, dice en “*Malherida*”).

En este sentido la concepción de sujeto que se aprecia en el libro, con claras notas existenciales, con sentimientos y valores que se contradicen y a veces se excluyen, es de signo y pertenencia posmoderna. Hay un campo de realización en la poesía hispanoamericana, iniciado por los grandes renovadores del s. XX, en el cual el sujeto de la enunciación, desbordado por lo incomprendible o inexplicable, traslada a las representaciones e imágenes su desacuerdo radical y conflictivo con la realidad y con la hegemonía mimética. A veces traslada una especie de orfandad desasida que lo adscribe al dolor, al sufrimiento interior sin explicación convincente. (El ejemplo más cabal de esto último sería el de César Vallejo).

A través de este proceso la soledad adquirió un espesor diferente al que tuvo durante el neo romanticismo y el modernismo, se hizo más radicalmente sufrida e inquerida. AV precisamente en “Sombras y espadas” expresa con una inflexión casi coloquial:

Una vez más

Emerge como el fuego

Con toda incertidumbre.

Es un dolor inmóvil

De blanco previsible,

Con olores que mucho se asemejan

A esos otros

Que tanto identifiqué con la muerte.

⁷

Arbeleche Jorge. *Una lectura de “Pampeanías”*. En: *ibidem* págs. 11 a 13.

Ahora bien, se trata de un libro de diseño peculiar porque si bien sus treinta y ocho composiciones, a la manera de un cerno, son claramente visibles, aparecen muy acompañadas. Con la función de marco hay dos prólogos, dos notas prologales del autor y después del libro hay veintiún comentarios de otros tantos escritores sobre varias obras del autor.

A lo dicho hay que agregar la dedicatoria general, diez epígrafes, cinco dedicatorias puntuales, una fotografía, diecinueve ilustraciones con motivos indígenas que se alternan en las páginas pares y tienen una guarda inferior, la anotación al pie de cada poesía del lugar argentino o uruguayo donde fue compuesta, y finalmente los otros paratextos. Como si la inmensidad de las *pampeanías* sufridas requiriera una amplia compensación escrituraria y acompañamiento.

De manera que la voz del discurso está acrecida por prácticas intertextuales básicas, intensas y disímiles que por momentos constituyen una polifonía compleja ya que trabajan con una gama considerablemente extensa de poetas y escritores convocados en epígrafes y dedicatorias.

El libro propiamente dicho instala una voz inconfundible en tanto discursividad poética y en tanto registro del hablante lírico. Si bien es cierto que la singularidad del título y su referencia geográfica son insoslayables, la fuerza protagónica es de la voz poética.

Este rasgo en la obra de AV, de convocar a un caudal de otras escrituras que van con ella, tiene antecedentes en él, particularmente en el “Poema del Ama Guasú”⁸ (2004), donde se agrega un capítulo de “Notas aclaratorias y vocabulario”, por la apelación al guaraní misionero. En este libro de comienzos no solo aparece el asunto tópico aludido y la particularidad idiomática señalada, sino además la cultura fronteriza -en este caso de naciones más que de estados- y cierta “zona” argumentativa en algunos poemas. Este carácter es parte del difícil expediente de la reivindicación lírica de lo nativo y aborigen. (Al final de “Dicen los duendes”, leemos: “Apenas cinco siglos les bastaron/ Para desmembrar/ Nuestro Tiempo de Leyendas. // Ahora tendremos que juntarnos/ -El agua nos convoca-/ En la Tierra Sin Mal de nuestros padres/ Rediviva en la voz de los poetas”. Pág. 23).

Por lo dicho anteriormente el libro parece emerger de una fuerte adscripción a la defensa de la causa por la preservación de la Selva Misionera.

Donde este rasgo polifónico se sostiene con equilibrio logrado es en *Nacimientos y agonías*⁹, libro del amor y de renacimientos, de celebraciones y sentimientos que ponen las imágenes en una dinámica de los estados positivos del ánimo y hacen que el continuo discursivo sea más armónico. Si bien no faltan las originalidades el libro tiene fuerte cohesión y logra una intensidad condensada que se empapa en vivencias plenas.

Lo polifónico con la misma índole y con la misma voz principal se aprecia también en el libro que sigue a *Pampeanías*, en *El verdadero nombre de las cosas*¹⁰. Si bien es cierto que sus tres partes son heterogéneas y ligeramente diferentes, parece recoger el dolor desde la altura creadora de *Pampeanías*,

⁸ Villegas, Alfredo. *Poema del Ama Guasú*. Ediciones Botella al Mar. Punta del Este. 2004.63 pp.

⁹ ----- *Nacimientos y agonías*. Botella al mar. Montevideo. 2005.

¹⁰ ----- *El verdadero nombre de las cosas*. Fundación Victoria Ocampo. Buenos Aires. 2010. 86 Págs.

especialmente durante la primera parte donde las composiciones carecen de título a favor de mayor amplitud significativa. Es probable que un estudio pormenorizado de este nuevo libro revelara que lo confesional y lo íntimo dejan aun más lugar al vuelo simbólico, a la creación verbal, no obstante cierto arrastre metonímico que perdura.

Por de pronto en el extenso poema XXII de este libro, en el que el hablante se refiere a sí mismo a través de la distancia de la tercera persona del singular, es posible advertir cómo se ve en el pasado (en el tiempo poético de *Pampeanías*). Los verbos principales que oscilan entre los pretéritos imperfecto y perfecto o el imperfecto del subjuntivo no permiten dudar de que la mirada desde el presente histórico tenga transcurso y reflexión. Dice la segunda estrofa:

*También
perdió un desierto allá en la Pampa:
un viento preñado por la seca
y el salitre,
alguna soledad incorruptible
y otros hijos más de los que tuvo.*

Ahora bien, si volvemos al paralelismo entre *Poema del Ama Guasú* y *Pampeanías* vemos que en el segundo el discurso se realiza más ampliamente porque no apela tanto a modismos o voces nativas ni a elementos de cultura indígena.

Algunas pocas palabras como *maras*, *guanacos*, *agropiro*, *mallines*, *tehuelche* y *el Guayra*, bajo el conjuro del título de la obra, aseguran el enclave simbólico de este libro y por reflejo la pertenencia identitaria de este poeta argentino-uruguayo. Hacen un señalamiento de la topología del dolor vinculada particularmente con una inmensidad que se aproxima a otra, la inmensidad de la cordillera andina. Sería por esta razón que hay una especie de recurrencia de la imagen del horizonte, o de su ausencia, como señal o indicador de la grandiosidad del escenario que es avasallante por su propia espectacularidad.

En este mismo sentido cabe agregar que los elementos característicos del escenario también aparecen con recurrencias variables. Es el caso por ej. de las imágenes del viento, el polvo, la arena, el fuego, las tormentas, la noche, el frío y la tierra reseca. También es el caso de algunas descripciones o de imágenes de movimiento y de viaje o traslado. A modo de ejemplo: “Cruzando pastizales agridulces” ... “Desando un marzo / donde el otoño amaga una derrota” ... “No encuentro el horizonte / cuando atravieso silencios sin fronteras”... “Una antigua fortaleza de amaranto / se extiende entre la sal y los aromas / acusando la memoria de las piedras” ... “Entre un pajonal desollado en la memoria” ... “De calles de tierra enarenadas y resacas”.

¿Cuáles son las marcas de estas *pampeanías* interiores, hechas uno con el tiempo en el que hubo dicha, vuelta desdicha? Son la nostalgia, el recuerdo melancólico, la “aridez” o tristeza, la ausencia, el desamparo o “intemperie”, el despojo (con relación al yo y a lo quitado al indígena), la soledad, el misterio del dolor y del desamor, sin que falte una puntual consideración de la muerte. Como vemos están yuxtapuestas a los grandes temas de la lírica de todos los tiempos.

Así y todo el libro trasunta a un yo con un empuje y una energía extraordinaria que por momentos tiene algo de los pioneros y por momentos remite a los valores de la refundación constante de la vida:

Campo afuera están llamando los horneros (Sobre mis hombros)

Silvia Prida o los claroscuros de la identidad

La obra poética de SP se sustancia hasta el momento en cinco volúmenes breves¹¹ que aparecieron espaciados en el tiempo. A partir del segundo cada uno recoge a los anteriores y avanza en la configuración de un discurso de “proximidad” vinculado a cuestiones de género muy sentidas, sin que por ello aparezcan las vehemencias del feminismo que eventualmente podría corresponderle.

“Identidades en sombra” (2008) es una reorganización autoantológica de cincuenta y seis composiciones, nucleadas en cuatro secciones, que reúne la obra editada de la autora a la que se agregan quince nuevos textos. El procedimiento resulta equivalente al de una reescritura porque el conjunto se resignifica por el nuevo orden, el agregado de motivos, variantes, figuras y matices que mejoran el registro y logran poner de pie una discursividad con logros verificables de condensación e intensidad.

La identidad en sombra corresponde a la hablante y también a personajes circunstantes que asoman fugaces en varios textos con suaves pinceladas descriptivas, por ej.: “la vi apenas / plegada sobre sí en plena calle” (“Afuera”). La significatividad que tienen estos seres poéticos está dada por una mirada que los revela mediante focalización, por el contexto doloroso al que pertenecen y porque en el discurso están relacionados con silencios o elipsis que no ocultan un propósito o valor proyectivo.

De estos “personajes” que apenas son una breve miscelánea parece desprenderse un significado atinente al autor que, a modo de fuga hacia delante, se podría ver como estrategia del pudor, tal como en la composición “Afuera”:

*Ella era yo / yo ella
Sus ojos / mi mirada
Las dos como antes de nacer
en posición fetal
en total desamparo.*

“Identidades en sombra” en tanto nuevo conjunto está encabezado por un texto titulado “Pre-ludio” que hace las veces de introducción o preludio a la nueva orquestación. Su etimología compuesta por “ante” y “levadura” indicaría que es una preparación, un gesto introductorio, destinados al lector y a su producción de sentido.

El mencionado texto expresa ante todo una relación agónica con el mundo y con la escritura:

*Y yo me despedazo
me sirvo picadita
el pan nuestro de cada día
sirvo desde dentro de mí*

11

Prida, Silvia. *Poemas abolidos*, Ed. De Uno. Montevideo, 1988.
Donde habita la luna, Ed. Del Consejo de Educación Secundaria. Montevideo, 1991. *Poemas del haz y del envés*, Ed. Graffiti. Montevideo, 1995. *Asedio a la ternura*, Vintén Editor. Montevideo, 2003.
Identidades en sombra, Ático Ediciones. Montevideo, 2008.

.....
*Pienso en los poemas
en los que pude haber escrito si no fuera
(podría / puedo / podré)
mujer pobre / cerrense
latinoamericana
tercermundista
siempre en el umbral de la vida
como el hombre de Kafka ante la ley
-sin entrar ni salir-*

Este texto conformado por seis estrofas de endecasílabos y heptasílabos blancos progresa conforme a un desarrollo en el que la primera estrofa refiere una especie de ofertorio vallejiano (dificultad, postergación, desamparo, dolor sin radicación precisa), no obstante lo cual la hablante se prodiga. En la segunda, tercera y cuarta estrofas aparece el asunto de la poesía como posibilidad de redención, como eventual rescate del sujeto y de la probable frustración:

*Qué mierda todo
qué trampa de los días
me hizo ser latinoamericana
uruguay / montevideana
mujer / pobre cerrense
hoy
habiendo tantas tierras / tantos tiempos
ciudades / aguas / campos de cerezos*

En la quinta y sexta estrofas, donde se prolonga en general el asunto anterior, aparece una ambivalencia paradójica con relación a la autoestima y a la propia poesía porque por un lado piensa en los poemas que “podría/puedo/podré haber escrito” y, finalmente, por el otro, en “Cuál el sentido entonces de mis putas palabras”.

Lo paradójico asoma en la categórica afirmación “puedo/podré” y la interrogación acerca del sentido o razón de ser de la escritura, del tiempo que ha implotado en su linealidad sucesiva que daba algunas certezas.

En gran parte del libro hay la misma tensión, que aquí se verifica, entre lo “real” y lo deseado, entre lo que se tiene o se logra y cuanto se sueña. En nuestra opinión es una tensión propia de la existencia ya que no se habla de un eventual proyecto o plan tomado como referencia para valorar las situaciones de vida. En lo sustancial se trataría de realidades y hechos que acceden a la escritura -la palabra, en suma- que los asume y trasciende mediante formas elaboradas que, de alguna manera, cumplen con el sueño sin detener la deriva escrituraria ni clausurar la cercanía buscada. Desde este sesgo también se puede apreciar la proximidad en el libro de SP, sin que por ello dejemos de pensar en que está asociado el asunto del reconocimiento que no llega.

Asimismo se trata de una tensión con relación a la propia palabra. Una vigilancia que aporta a la atmósfera de sinceramiento resultante, sin que sea

necesario convalidar el empleo de algunas palabras malsonantes porque se integran en forma congruente al hecho discursivo.

Consideramos que en la poesía de este libro de SP hay una búsqueda cohesión de los estratos formal, léxico, sintáctico y semántico-figural, de la que nace una ética que es insoslayable para la lectura, porque hay una opción expresiva y asume sus riesgos.

Desde otro punto de vista "Pre-ludio" es un ejemplo de cómo no hay poesía hasta que se logra acendrar la índole personal e intransferible de una escritura y se elabora un lenguaje identificable.

"Pre-ludio" anuncia al conjunto valiéndose de una afirmación que hace la autora de sí misma con la que se opaca o posterga lo diacrónico y heterogéneo que hay en el libro. En él hay numerosas composiciones que son a la manera de la sombra del yo porque lo vivido, evocado, protestado, etc. son vivencias sucedáneas de lo intensamente deseado, de lo que la conciencia revela como aquello que debió ser, aunque solo se lo aluda o se lo mencione someramente.

Con frecuencia hay algo que parece tener mucho de la condición de la hablante y su "fatalidad", algo que llama o determina su circunstancia, una excusa o el azar que trampea y posterga su posible buena suerte: "En un minuto de enero vino el invierno y nos hizo replegar las velas" ("Mutaciones").

Así entre una sombra y otra o entre una silueta del yo y otra aparece una fisura, un entrelugar de difícil sutura emocional, de donde surge probablemente el discurso poético y de donde crece la identidad del ser expresado por la hablante. No sería extraño que pueda tratarse de una estrategia discursiva tendiente a preservar y fortalecer la individuación mediante un gesto que al mismo tiempo es de identificación y de diferenciación respecto de los otros personajes en sombra que hay en el libro. De lo que sí también se trata es de un sujeto posmoderno, múltiple y complejo, con malestar respecto de sí y del mundo, en el que han estallado la unidad y las representaciones convencionales.

Dicho de otra manera: las identidades dejan entrever a un ser cuyo perfil está señalado por los asuntos de la carencia, la deriva, el impedimento o el deseo.

En el título del libro el juego entre el plural de "identidades" y la expresión "en sombra" establece que lo sombrío es un estado interior, una penumbra o condición con sucesivas marcas que señalan a quien habla.

Es así como varias composiciones se instalan en los dolores del existir cotidiano, a veces en los pormenores, donde las servidumbres de género, laborales y ciudadanas pesan porque desplazan, postergan, demoran la llegada al centro irradiante que se busca y alimenta al oficio de la palabra.

No obstante lo apuntado, en esta poesía está conservada la zona primordial en la unidad del yo aunque a veces sea precaria.

Este asunto vinculable con la alienación se distancia del erotismo aherrojado y visionario, de la lírica simbólica, de la escisión profunda y de sus implícitos cuestionamientos de lo real. Más bien, según ya se dijo, hay una forma dolorida de asumir la propia realidad deseante, de la que surge una especie de protesta por la suerte personal adversa que ocupa la(s) fisura(s) en la identidad.

Dicha actitud no deja de tener referentes universales de época, (kafkianos y vallejianos, por ej.) ni rasgos de nostalgia rioplatense que también

son decisivos en la proximidad verificable de muchos de estos versos, al menos para los lectores de nuestras coordenadas.

Vale aclarar que en textos como “No”, “¿Vamos?” y “Vicaria” se prefigura el tema del doble o del yo que alberga a otra, no visible, sin duda vicaria, también en sombra. Es decir que hay pliegues nada sencillos porque no es posible vulgarizar su interpretación con apelaciones psicológicas ni dejar de reconocer que el arte, en especial la poesía, se vale del juego entre lo mostrado y lo que se oculta, entre los límites borrosos en penumbra ambigua de lo que se nombra y lo que no.

En su dimensión simbólica el libro afirmarí: “digo esto para reivindicarme en la palabra nacida de lo que me ha tocado en suerte”. Si así fuera no va en perjuicio de la expresión de solidaridad con algunas desgracias del mundo exterior, que es inequívoca en la escritura, ni en detrimento de la subjetividad profunda y necesaria al código. Lo hace con un decir ajustado en el que no faltan las anáforas ni las glosas venidas de las voces íntimas que, por sus marcas pronominales y verbales, acarrear lo autoral.

Como sabemos el o la hablante no se corresponde enteramente con el o la autora porque es una voz que, como en este caso, está en ella. Es un espacio de la interferencia, del cruce y transversalidad cultural y más específicamente de la inter-transtextualidad donde resuenan otras voces. Así lo muestran varios textos con sus referencias, citas y menciones de otros creadores. A modo de ejemplo: “Soy un oficinista de la isla desierta” (Roberto Arlt). Asimismo aparecen mencionados César Vallejo, Kafka, Flaubert, G. Castelvechi.

En efecto, en la voz creadora confluyen diversos elementos que participan o actúan a la manera de aportes: del inconsciente individual y colectivo, de los paradigmas, los imaginarios culturales, de todas las otras narrativas (incluidos los mitos y creencias), de otras obras literarias, artes y discursos.

Con todo, según ya opinamos, hay un sinceramiento que empieza por el registro léxico y termina en una moral apegada a lo austero, a lo sustantivo, ajena a lo anecdótico y a las vicisitudes. Dicha moral incluiría evitar la queja, la evidencia con relación a las causas y la necesidad de hacer un esfuerzo para enfrentar lo desfavorable.

En el sentido de lo apuntado anteriormente es necesario agregar el trabajo de SP con el endecasílabo y el heptasílabo blancos, y con las imágenes poéticas para evitar lo pictórico y sensual.

La forma de la enunciación se adecua a los contenidos y hace que se integre con el tono, aun en las composiciones más intensas o exaltadas, o en aquellas en que los giros y locuciones se refugian en las formas estándares de la comunicación oral.

La fuerza de lo cotidiano en la poesía de SP se vincula con una zona similar verificable por ej. en la poesía de Amanda Berenguer, Nancy Bacelo, Tatiana Oroño, Sylvia Riestra, Silvia Guerra y tantas otras voces. En especial en lo que se refiere a un corrimiento de la enunciación hacia las formas del habla. Rasgo de la lírica actual vinculado con el prosaísmo y la cotidianidad que se aprecia clara e indiscutiblemente si pensamos, a modo de ejemplo, en ciertas zonas de la poesía de algunos referentes rioplatenses como Juan Gelman y Mario Benedetti.

La composición "Vigilia" se organiza alrededor del tópic de las imágenes fantásticas sugeridas por las manchas de humedad en una pared. Contiene un recuerdo de infancia, activo, que se presentiza mediante el acto de la enunciación y da cuenta de una situación social a punto de partida, que deja su huella o impronta:

*Si tu casa tiene techo de chapas
y es invierno
y la gotera golpea sobre el balde
implacable
una mancha de humedad en la pared
puede mudar de pronto
en el ser más terrible:*

.....

*Y más si tenés fiebre y pocos años
tu casa balde se va llenando de agua
y no podés pisar nada seguro.*

Al final la apelación voseada al tú-lector actualiza una realidad que es traída del pasado y perdura en el ahora del texto. Muestra la indefensión o precariedad de la hablante en una infancia cuyo marco social se significa desde el macrodiscurso y queda asociado con la pobreza.

En la composición "Ventana al mar" se da cuenta de cierta desavenencia radical consigo y con realidades laborales que están vinculadas al asunto de la incomunicación, la soledad y el desajuste de los vínculos.

En efecto, en un primer momento quien enuncia es un yo docente que rumia la dificultad y fracaso en la conceptualización del surrealismo ("he masticado incansablemente la definición / frente a cientos de oídos sordos / y de ojos ciegos que miran por la ventana").

El yo en el segundo momento corresponde a un personaje oficinista, venido de Roberto Arlt. Es mutación del anterior y en él se enmascara:

*Soy un oficinista de la isla desierta
los ojos dilatados de mirar tanto el mar
si me arrojé por la gran ventana
toda de vidrio
me quebraré el cuello
nunca llegaré al mar*

Y finalmente en el tercer momento reaparece el primero, quien estaría soñando con el timbre indicador del final de la clase: "que te abre el cielo o el infierno". Resulta inquietante la expresión de una vivencia de liberación previsible, tanto si refiere a los adolescentes o al despertar de un mal sueño. En cierto sentido se podría advertir una forma de alienación vinculada con las raíces profundas del libro.

En “Dar el ser” -texto del libro “Donde habita la luna”, de 1991- ya se apreciaba que el cuerpo como metonimia del ser esencial, da lugar a una expresión de desencanto y pérdida porque el sacrificio prodigado no tiene compensación:

*Quando un cuerpo se multiplica
se quiebra
Asume su dolor
y absorbe el dolor de los otros
lo respira
lo late*

*despliega alas que se vuelven cerco
para abrigar
(aristoso por fuera
cálido adentro)
pero que no vuelan
ha dado su ser a los otros
sangra
se escinde*

*Ha querido parecerse al dios
Ha cometido hybris
y está perdido.*

Si dar el ser es perderlo, es estar “perdido”, se manifiesta un trasfondo de signo trágico ya que tutelar la vida de los otros desemboca en el absurdo de perder lo propio o aquello que se siente reservado para uno mismo.

Este texto ilustra cómo el yo siente que no crece en lo que da ni en lo que realiza por lo cual se vive como restricción. Este sentimiento sería vinculable con las problemáticas de género y en un sentido más general con las de dependencia, dominación y limitación forzosa (¿o forzada?), propia de nuestro tiempo.

Probablemente por esto es que en la poesía titulada “César Vallejo” se dice:

*Yo estoy adentro tuyo
molécula de tu inagotable adentro
esperando el ágape
mientras como mi cena miserable.*

Las fraternidades literarias, incluso la que se da en esta poesía, desde las alturas del Perú a las vecindades del Cerro de Montevideo, tienen mucho de construcción artística.

Lía Schenck y la poesía de *Entre tiempos*¹²

La hablante que enuncia en este libro expresa las vivencias provocadas por el transcurrir, sus ritmos, los entretiempos y por los núcleos de la existencia discernibles desde el presente ficcional. Un presente señalado por la falta. Tal circunstancia hace más dolorosa la carencia o pérdida ya que, por ser parte del pasado, hace que en la memoria sea una realidad irreversible, una zona cumplida y cristalizada en el espacio-tiempo de su pertenencia.

Se trata de un pasado que no se puede abandonar ni transfundir en pasado-pisado-borrado porque se engarza en la cotidianidad que lo actualiza. Es decir, se revive diariamente. Más si el dolor es por amor ya que, habiendo existido, se incumple porque no tuvo ni tiene continuidad y carece de realización presente. Así, la memoria y (re)vivencia se entretujan subjetivamente, se instalan y expresan hasta en los silencios del texto. A ese entretujido concurren la evocación, el recuerdo, la asociación, la resonancia de ciertas palabras, los entresueños y deseos que aparecen de improviso, por lo cual en el libro de LS hay una proximidad que surge ante todo por una intención comunicativa inmediata, franca y cálida.

A dicha intención se suma un conjunto de formalidades que apuntan en un mismo sentido. Así, por de pronto, un nivel sencillo y predominantemente estándar en su léxico, escasas rimas, ciertos giros expresivos y las opciones por el verso libre que permiten inflexiones coloquiales flagrantes, inmediatas y de intensa proximidad.

El sujeto verdaderamente no está en su presente de carencia porque al comienzo de la primera composición dice: “Estoy despojada de mi suela / y entonces ando por otro lado”. Pero tampoco puede desplazarse al deseo ya que la persona en la que se localizaría evidencia un imposible: “Tu nombre dado vuelta / ya ilegible / en mi sangre”. (“Ahora”)

También es posible encontrar expresiones de una desorganización interior del yo que lo lleva atrás y adelante en el tiempo a modo de suave vaivén de efectos rítmicos, determinante de los entre tiempos: “Pulsa el presente / y todo el futuro acude / como si fuera pasado”. (“Enigma”).

Al pasado se lo reconoce como categoría pero tiene diferentes capas y planos que se homologan desde la firmeza expresiva que instala la enunciación con su presente acarreado, por tal razón se vuelve un pasado-presente.

La desorganización mencionada podría leerse como típico desarreglo posmoderno que asimismo se complementa con la absolutización del presente verificada en el dolor permanente y sus enigmas: “Un puente hacia aguas que nunca vi.” (“Enigmas”)

De esta contingencia existencial que acabamos de reseñar podría haber surgido una voz desgarrada o al menos dramática. Sin embargo la actitud de la hablante es la de reconocer con pragmatismo lo cotidiano, sus alrededores, la de aceptar el entorno como forma de asumirse y reconciliarse con la propia circunstancia. El dolor que se vive genera su ética: la que obliga a promover la

¹² La primera versión de este trabajo aparece en: Schenck, Lía. *Entre tiempos*. Ed. Trilce. Montevideo, 2009.

cotidianidad como escenario, forma de tenerse y sostenerse despojada de narrativas o sustituciones idealizadoras y de atajos oníricos.

En este orden es posible encontrar una pertenencia a la línea en que se sitúan entre otros, a modo de ejemplo, los nombres ilustres de Nicanor Parra, Juan Gelman, algunos momentos de Amanda Berenguer, otros de Mario Benedetti, Nancy Bacelo y Tatiana Oroño.

Asimismo cabe señalar el marco rioplatense en el que el acontecimiento discursivo sitúa sus referencias ya que incluye al tango, algunos nombres y rasgos urbanos, locales y regionales. Este marco también determina contenidos porque la escritura en su pragmática acompasa la sensibilidad, la pertenencia y la identidad.

“Entre tiempos” de LS es un libro intenso y más grave que los anteriores¹³, ahonda y se confirma en esta centralidad temática aunque no faltan fuertes emociones en las evocaciones de infancia y los referentes familiares, en asuntos de soledad, de inmensidades vinculadas a lo nocturno y las interrupciones con el mundo. No obstante, por vía de alguna reiteración y derivación -como la serie o subconjunto de cuatro composiciones titulada “Tangués”- genera un proceso expansivo de la discursividad poética que por momentos se vuelve heterogéneo y cuestiona la necesaria condensación.

Entre tiempos” es el libro de una gran ausencia o quiebre que se recuerda, sufre y asume con lenguaje llano como el diario vivir. Lo cotidiano aparentemente sin estatuto literario llega a las texturas por aluvión de sus rasgos y elementos característicos, especialmente los de la oralidad. El conjunto de referencias casi domésticas aporta episodios, acontecimientos mínimos, servidumbres ciudadanas y de género -que se viven sin estigma- que concurren a la elaboración de un paisaje interior y recomponen un universo íntimo. Así es que ese universo resulta parecido al del común de los hombres por su flagrante referencialidad y un coloquialismo de arrolladora inmediatez: “Los martes son / de merluza y brócoli / en la feria de Malvín”. (“De feria”).

Con estas formas el libro parece plegarse a la tendencia de la poesía actual de tomar como asunto al universo del acontecer diario, los contextos domésticos y ciudadanos, donde lo “objetivo” releva con su ocurrencia y sus aristas significativas a la inspiración, donde permanentemente se corre el riesgo de lo previsible. A nivel de los títulos p. ej., hay una involuntaria enumeración: “Incertidumbres”, “Sabores”, “Conversaciones”, “Tarde”, “Ahora”, “Soledad”, “Deseo”, “Ida y vuelta”, “De jueves”, “Mujer que pide”...

A pesar del “realismo” aportado por lo cotidiano aparecen una y otra vez la espera y la esperanza. Ambas se relacionan con un destinatario potencial o virtual porque el recuerdo constante actualiza su ausencia, real o simbólica.

A través de los diferentes motivos que se suceden, se nombra una tristeza inocultable aunque no aparezcan tonos apagados: “pero mi tristeza irradia / un esplendor que ilumina / como si tuviera las pilas recién puestas”. (“Plataformas”); “¿Y si la vida es como la tarde triste y desmantelada?” (“Preguntas”).

¹³ Schenck, Lía. *Poemas operativos*. Ediciones cinco. Montevideo, 1989. *El retorno de los nómades*. Ed. Era Naciente. Buenos Aires, 1992.

La instancia formal que llamamos "tú" es un eventual interlocutor dialógico configurado por los enunciados y la continua apelación que hay en ellos. Se lo puede reconocer y verificar en 34 de las 58 composiciones que reúne el volumen. El procedimiento corresponde al uso del pronombre de la segunda persona y sus variantes (te, ti) tanto como a la desinencia de los verbos en presente de indicativo.

De lo dicho surge un tono conversacional que refuerza la atmósfera de naturalidad: "del agua / me hablaste aquella tarde" ("Conversaciones"); "El vaso te colma las tormentas / y te mueres solo". ("Hombre solo en un banco"); "No me digas adiós / no me despuebles tanto / no me muerdas el hambre / no te vayas". ("Mujer que pide"); "Pero me laten risas de tu boca". ("Tangueses 2")

Con relación a la destinación poética también se observa con frecuencia ciertas figuras como la ironía y la paradoja que se corresponden con una intimidad de pareja: "Más vale que te vayas / por donde no viniste". ("Ahora"); "deseando que dure un poco más lo que no es". ("Deseo"); "No tengo nada para darte y sin embargo es todo". ("Final de cielo")

Entre tanto la poesía redime y da cauce a las dimensiones no visibles y complejas del sujeto, el hilo sin fin del tiempo pasa, lleva y deja cosas. En esta ocasión la proximidad de la voz que crea y comunica, situada en el tiempo, nos pone en contacto con la serena percepción de que la temporalidad tiene un pulso irremediable pero absoluto en la unidad del instante.

Quizá los entre-tiempos del libro dejan en la opacidad al entretiempos implícito del otoño, casi inadvertido porque la enunciación relativa a la actualidad desamorada es enérgica. Es asunto de palabras de mujer. En un doble sentido: el de la diferencia, homologable, y el de la palabra poética que tiene una índole peculiar.

Toda sombra me es grata: profundidades en la poesía de Álvaro Ojeda

El libro de AO¹⁴ se organiza en tres secciones que tienen diferencias formales y semánticas, como lo pautan sus títulos: “Dermografismo”, “Comentarios a la ruina de la historia” y “Orquestas típicas”.

La más extensa e intensa es la segunda sección que constituye el centro o cuerpo principal del libro. El último de los versos de esta segunda parte, es el que le da título al volumen.

La profundidad compleja, reflexiva, la cotidianidad, las claves de temporalidad no lineal que pautan miradas y modos de ver, se alternan en el libro a modo de un claroscuro o continuo contraste provocado por las yuxtaposiciones que se suceden. De otro modo: se yuxtaponen o aproximan al máximo contrarios gramaticales y semánticos que parecen atraídos por el desarrollo discursivo y volverse uno con él.

Se trata de un rasgo neobarroco, más precisamente manierista, cuya presencia en nuestra poesía detectó Graciela Mántaras en 1988-89 e interpretó tempranamente como expresión de resistencia ante la crisis que irrumpe hacia 1968 y se prolonga hasta 1983-85, cuando la salida de la dictadura militar¹⁵.

En la configuración de este rasgo se destacan: cierta zona culta del registro, las referencias metapoéticas en tanto que la poesía habla de sí misma, las varias menciones de reverencia, de carácter intertextual, (por ej. Keats, Paco Ibáñez, Harrison Ford, J. Herrera y Reissig, Gardel, Carlos di Sarli), algunas alusiones relativas a la historia arcaica y la mitología clásica, a Montevideo de comienzos de la segunda mitad del XX, al tango y, finalmente, se destaca el tema metafórico de la ceguera u oscuridad.

De alguna manera también participan del manierismo, por contextualizadas, las alusiones a nombres y lugares de la infancia del poeta y el empleo de formas estróficas y versos clásicos que en la semiosis agregan contrastes y acentúan los claroscuros.

La sombra de la ruina o de la desaparición de los seres y las cosas -de lo que se habla intensamente- parece envolverlo todo en un presente absoluto desde el cual luego se destituyen y niegan las categorías del pasado y futuro.

Esta lectura que hacemos explicaría el sentido de lo que enuncia el título. El hablante escribe "Toda sombra me es grata" porque hasta la propia

¹⁴ *Toda sombra me es grata*. Editorial Artefato. Montevideo, 2006.

¹⁵ Mántaras Loedel, Graciela. *Contra el silencio*. Túpac Amaru Editorial. Montevideo, 1989. Dice la autora: *Tal como lo constaté para los narradores, la impregnación manierista alcanza a escritores de la generación de la crisis que se reconvierten a él (Benavides, Maia, Arbeleche, Achugar); a coetáneos y menores que ya se inician en él (Peri Rossi en poesía, no en su primer libro narrativo, Fierro, Milán, Migdal, Courtoisie, Cunha, Silva Rivero, Castro Vega). Pero también, a partir de su segundo libro, a una poeta del '45 por cronología vital pero cuya primera publicación es de los '60: Gladys Castelvechi. Y, lo que resulta más sorprendente, a ciertas zonas de la poesía de A. Berenguer. "El tigre alfabetario", "Conversación habilitante", "Composición de lugar".* pág. 13 y ss.

escritura puede sentirse como oscuridad del sentido y como si la tinta de la que se vale fuera la sombra de lo que se ha pensado o dicho.

Asimismo sin dejar de ser asunto adscripto al tópico (dificultad e insuficiencia de la escritura) podría tratarse de la ruina de todo cuanto está en la Historia o en sus sucedáneos, desde Julio César a nuestros días, y de todo lo que es palabra como contingencia de la cultura.

Tanto la vivencia primordial referida, como el estado de ánimo resultante, se expresan con una subjetividad rica, serena, involucrada, con una discursividad con intensa cohesión, sostenida muchas veces por convenciones del código poético ya que se remite implícitamente a otros discursos y horizontes culturales contiguos como la historia, la filosofía, la poesía de algunos cantautores y al tango como subgénero.

Un estudio pormenorizado seguramente mostraría que el conjunto de vinculaciones, que acabamos de esbozar, al articularse con los macrodiscursos poético, histórico y musical determina que el sentido, en performance intertextual, tome una dirección y fuerza vigorosa.

Estos elementos y su configuración nos sugieren la existencia de una especie de épica personal probablemente configurada en "Luz de cualquiera de los doce meses", uno de sus libros anteriores¹⁶, en el que también creemos ver el encuentro o concurrencia de una doble vertiente de estilo, que comentaremos más adelante, similar a la que aquí se da.

Pensamos en una épica en el sentido de la enorme energía vocacional puesta en juego por AO para dar cauce a una inspiración de resultancias complejas y arduas.

No significa que una opción por las formas de la oralidad resulte ser más fácil sino que la opción del libro que comentamos exige situarse en la creación enfrentando los desafíos de una organización formal exigente y de una configuración de mundo interior elaborado, singular y compartible.

Una corteza escrita

El "dermografismo" de la primera sección sería la grafía o escritura que da cuenta de la piel del mundo. Por tanto, también sería la poesía, hermosa y cruel como una escritura sobre la dermis, con su vocación por instalar una cobertura verbal recreadora, que forme parte de la "corteza" cultural del mundo.

No obstante, es claro que una y otra son "apariencias", superficies casi virtuales porque como de algún modo ya se dijo, una -la escritura- es una representación y la otra -la poesía- aunque aporta creación, no logra ser lo que nombra porque instala su ausencia desde que se vale del lenguaje. Al comienzo de la primera composición se lee:

*Campo devastado la piel
escribo: campo devastado
la piel devastada del mundo
en la piel de cada hombre
hueca en la luz vacía*

¹⁶ Ed. Civiles iletrados. Montevideo, 2003.

*del mundo
escribo: participios de la piel
la palabra reposa en la palabra
pero el mundo carece de inclinación
tabla roturada piel del mundo*

.....

Si el mundo es apariencia, la poesía también lo es aunque se considere que consiste en bucear la hondura para solo dar cuenta del fondo, sin llegar a la verdad firme ni mostrarla porque se autorrefiere y convalida ("la palabra reposa en la palabra").

Consideramos que este motivo se podría vincular con el tópico de la insuficiencia de la palabra y con el de las reflexiones metapoéticas surgidas en el post romanticismo. La poesía no sería inmanente a la escritura, no estaría verdaderamente en ella, o solamente en ella, sino en una dimensión en la cual puede igualarse a todo lo insondable, aunque carezca de expresión definitiva, y podría igualarse a cuanto está afuera y más allá de la comprensión del sujeto. Pero aun en la insuficiencia la poesía siempre está mediada o se manifiesta a través de la palabra, según dice poco más adelante en el mismo texto:

.....

*y en cada piel
un hombre
y en cada hombre
la palabra
aquí y ahora para qué
fragancia mínima del alma
cuello de cisne
la piel en la palabra piel
y en aquella veta roturada
el poeta*

.....

Como registros de Plutón

El "dermografismo" es la sensibilidad atenta que está a flor del verso, en la superficie de la escritura y de los signos como intento de comunicación. Es una conciencia exasperada del oficio poético y de sus abismos. Tal como dice en la primera composición es una piel que está "hueca en la luz vacía/ del mundo".

Los versos citados vinculan a este asunto de comienzos del libro, con la interrogación del hablante acerca del sentido primordial y último del hacer poético, del ser y de las cosas.

La afirmación "la palabra reposa en la palabra" ya anticipaba el tópico como si los signos solo encontrarán su razón de ser en otros signos, generando una cadena vacía o de apariencias porque el logos resulta una luz hueca. El hecho de que sea hueca (sin contenido, sin imagen) y no una luz sin

sombra, por ejemplo, como correspondería a una escritura visionaria, revela no obstante la inquietud y profundidad de lo que aquí se expresa.

De hecho se trata de una luz que por estar vacía es el vacío, o es una racionalidad que conduce a lo inefable o metafísico por lo cual el texto al considerar lo inmanifestable se eleva a planos ontológicos.

En la tercera composición del libro, un soneto endecasílabo sobre el amor, las metáforas se vinculan fuertemente con una imagen-idea: la razón de amor y el propio amor son "Imposible color, negra retina":

.....
*aunque el amor acude en solitario
rumbo de rosaleda diminuta.
Imposible color, negra retina,
si esto es amor a Lope preguntemos,
y en los yermos de amor desviviremos,
de ciego socavón, de oscura mina:
quien escruta carbón, diamante escruta.*

Ahora bien, si la palabra viene de sí misma, es natural que en el tercer verso del primer terceto haya asomado la afirmación conclusiva que remite al famoso soneto de Lope sobre el amor humano: "si esto es amor a Lope preguntemos".

Ahora podemos pensar que el "dermografismo" supone concebir un registro de superficie tanto como en el interior, que no se oye ni se ve pero se intuye y manifiesta.

Así concebida la poesía es una escritura sobre la piel, una impregnación de la letra o la palabra por lo que es necesario pensar que, como registro de contingencia, aunque fuere en la superficie, es un arte que requiere oficio y oficiante.

Tanto es así que quien escriba sobre epidermis (en papeles, folios, en pantalla, etc.) creará (siempre debería crear) niveles profundos sin nombrarlos.

Entonces el oficio de epidermis es de doble responsabilidad. Justamente en la quinta composición aparece la imagen de la mano de quien lo ejerce, de la mano actora de la enunciación como prolongación del maquinista que es quien gesta el sentido:

*Registro de Plutón la piel enuncia
sopor o abrevadero
el resuello del maquinista
y su mano aceitosa
que intenta dar caricias y fracasa
azul negra y azul y al fracasar
intenta una vez más:*

.....
La mano que escribe se vale de la tinta que es sentida como sombra (una de las sombras del título del libro). Eventualmente también es sentida como la sombra del "príncipe absurdo", según el hablante diría de sí, con aire

baudelairiano. Solo que la escritura -en el sentido de la sinécdoque "tinta"- sustituye al aire por el papel como lugar del vuelo privilegiado.

Una ruina paradigmática

La segunda sección "Comentarios a la ruina de la historia" es un extenso poema en el que alternan, más que en la primera sección, dos planos líricos.

Uno, preponderantemente en verso libre, relativo al tiempo, a la cotidianidad en el pasado y por tanto es relativo a la evocación, que lo dinamiza.

El otro plano, en el que aparecen décimas octosílabas, otra endecasílabas y cuartetos, tiene una mayor esencialidad y condensación. Es un plano relativo a lo personal y lo lírico.

En correspondencia con lo descrito varían los registros léxicos, los valores fónicos y rítmicos, aunque se mantienen varios giros, hipérbatos, circunloquios y construcciones de clara filiación neobarroca.

En ambos planos y dimensiones aparece referida la infancia del hablante. Dicha infancia sería el lugar de la memoria vivencial donde está la raíz de una congoja: "es la memoria y su cuita", dice.

Dicha congoja parece inundar progresivamente a todo "lo sucedido/ en la perpetua presencia del presente", tal como dice en el segundo verso de la primera de sus composiciones.

Parece oportuno señalar que en la medida en que en nuestro medio las duras condiciones de la época autoritaria impidieron la cadena de las generaciones y de los procesos culturales, todo se afincaría para el hablante en un presente que no es absoluto porque en él puede comentar la ruina de la historia, la percepción de diversos acabamientos y reconstrucciones.

Sin duda alguna la idea comentada también dice relación con "el fin de la historia" del discurso posmoderno y los desarrollos conceptuales correspondientes.

Asimismo en ambos planos líricos hay muchos elementos indicadores de época y se aprecia la existencia de niveles y pliegues oscuros como corresponde al doble fondo de toda memoria en la que "la lágrima es el dato: el hecho es la lágrima seca".

De este modo la memoria es más un relevo de la vida que un revivir o recordar (re-cordis o nuevo pasaje de algo que conmueve). Este aherrojamiento o distorsión es congruente con las formas complejas de ardua elaboración que AO sortea con acierto; también es congruente con la probable existencia de soledad pertinaz y angustia metafísica.

El pasado personal del poeta es, según nuestra opinión y lectura, una expresión minimalista, posmoderna y casi simbólica del pasado histórico, de sus actualizadores y de la propia época de pertenencia. Aparece como puntos o conglomerados en la disolución de la línea del tiempo.

Dice en la estrofa dieciocho de esta sección:

*así mezclando tiempos verbales se hace la historia
y se la escribe
y yo*

*que no soy César de seguro
intento entender
poner orden
establecer una secuencia posible de hechos
fracturando mis manos sobre un papel blanquísimo
y por ahora es éste el único acto certero:
el pozo artesiano fluye
confundiendo ruina con agua clara*

La vocación poética se manifiesta tan firme y natural como el fluir del manantial pero, no obstante permanecer expresada, el poeta también dirá "la intrépida inutilidad/ del canto". De esta manera señala el escenario agónico y contradictorio de la ocurrencia lírica. Un escenario donde los contrarios parecen ser la misma cosa; un escenario manierista, tenso, problemático y complejo.

En esta segunda sección los viajes en ómnibus urbanos por avenidas de Montevideo, pautan un itinerario interior según recorridos cuyos números de línea parecen cifrar una cabalística de pequeños destinos y circunstancias previsibles de clase media.

Las referencias y alguna mención recuerdan a las limitaciones entrevistas por Julio Herrera y Reissig en la "aldea". (Se confirmaría así la destitución del tiempo lineal porque entre el poeta de La Torre de los Panoramas y este de los ómnibus y las calles montevideanas de ahora, solo habría un mismo presente. Dicho de otro modo: hay cosas en la historia y en la vida (no solo en las aldeas) que no tienen tiempo ni cambian.

Esos lugares y calles son muy queridos no obstante el aura nostálgica y de opresión que al mismo tiempo parece dominarlos. También son espacios de ocurrencia de la vida que ahora, convocados por la memoria, vienen a un primer plano.

Aparecen con recurrencia y con contradicciones propias de lo subjetivo de toda memoria. Así, por ejemplo, están vinculados a la aparición de la enfermedad, a la intensidad de un presente situado en el pasado personal que impregna al futuro como si se tratara de un destino, a la manera de unidad o absoluto en la temporalidad. También están vinculados a muchas rutinas de la vida de clase media urbana con horizontes de medianías ligeramente acotados. El acápite de la sección transcribe una línea de Juan José Castelli con fecha 1813, por demás sugestiva: "Si ves al futuro, dile que no venga".

El pasado personal promueve la reaparición del pasado histórico y su presentización. Como en tiempos de sacudida, de crisis, todo otro tiempo pasado parece prolongación del propio y parece estar fuertemente impregnado de la sensibilidad personal.

Esta sería una de las claves del volumen de AO que se presenta como "comentario" acerca de ruinas históricas incorporadas al universo de las sombras metafóricas del título.

Entonces si lo que se comenta en la segunda sección es la ruina de la historia así vista, también se implica o involucra la propia o al menos, la que se vive como tal.

Dice en la estrofa diecinueve:

*me es esquivada sin embargo la intrépida inutilidad
del canto
giro como un planeta alrededor de una sombra
dulcísima
trato de no desmoronar la certidumbre que tengo
de la noche
que vendrá seguramente*

El tema de la sombra y su asociación con la oscuridad y la ceguera tiene vinculación manierista relacionada con la condición humana y particularmente con el desconocimiento del futuro y del más allá de la muerte.

El tema se relaciona además con la problemática de la identidad, con la consecuente incertidumbre personal, tal como se estudia en otros capítulos, por ejemplo en la poesía de Silvia Prida y en la de Álvaro Figueredo.

Si la oscuridad es impedimento para ver "afuera" del sujeto, queda implícita la imposibilidad de ver o tener una imagen cabal de sí mismo, dadora de un perfil singular.

No es extraño entonces que en la poesía los hablantes que se acercan a este asunto recaigan en las ambigüedades de interrogarse acerca de quiénes son, cómo y para qué.

Tres por cuatro

La tercera sección, "Orquestas típicas", aporta una perspectiva lírica con notas venidas del tango. Es una mirada que surge nuevamente de la evocación del hablante y trae desde esta otra fuente sus propias "sombras" existenciales y ciudadanas.

Entre las sombras referidas están, con su tanguez, la nostalgia, el olvido, la pena, las historias de vida señaladas por la falta, la ausencia y lo incumplido. Son tres por cuatro, si a las dos primeras las fusionamos en "el desamor".

Los motivos señalados solo se esbozan ya que en su tratamiento predominan las vivencias peculiares por su restricción personal.

En suma: se puede decir que estas "orquestas típicas" acompañan a una zona singular y caracterizada de la cultura rioplatense. Precisamente aquella que se recuesta al tango y sus tradiciones vinculadas a los desarraigos vitales de contingencia suburbana y ascendencia inmigrante. Son zonas del tango que remiten a la vida de los seres en "el bajo" al que se los confina, a su desarraigo, a la marginalidad a la que fueron empujados, la misma marginalidad que hoy es latinoamericana y ha invertido la dirección hacia la que emigran los más jóvenes, donde ocurre su descendencia.

En esta tercera parte se intensifican el dolor de la existencia y del desarraigo, que pueden interpretarse como alejamiento de un cielo entrevisto en el deseo o en el sueño, con afanes y notas de utopía.

Según nuestra lectura estos sentimientos aparecen como sucedáneos de una soledad compleja pero dolorosa como cualquier otra, plena de proximidad en la letra que se hace cargo de ella.

Los que inspiran a AO no serían precisamente los pormenores de las letras de tango sino algunos de sus temas, en especial los que pretextan un itinerario lírico y aportan a la atmósfera de las "sombras".

A veces la atmósfera reúne lo colectivo y lo individual y aporta compases, ritmos, finales en declinación, imágenes próximas a los asuntos más conocidos.

Aquí también todo quedará

*yermo
como una mácula en la tinta
igual
al desengaño de una nube.*

Salida de página de Leonardo Garet: entrada en el reino.¹⁷

El mencionado libro de Leonardo Garet (1er. Premio, compartido con Salvador Puig en la categoría poesía inédita, en el concurso 2000 del MEC), reúne treinta y siete composiciones breves, en verso libre, entre las que es posible discernir algunos núcleos.

Seis composiciones se titulan "salida de página" -como el libro-seguidas, a partir de la segunda y hasta la sexta, del número ordinal correspondiente. Hay otra que parece llevar un contra-título: "entrada en página".

Se trata de una edición bilingüe español-portugués, aparecida en Sant'Ana do Livramento, RS, Brasil, en diciembre de 2001, con traducción de Nadja Boelter da Rosa, perteneciente al Grupo Literario de Artigas, Unión de fronteras Livramento-Rivera, Artigas-Quaraí.

La edición se inscribe en una larga tradición -de poco destaque- en procura de la integración cultural y literaria con los "hermanos" y vecinos del norte que es, a su manera, una "salida de fronteras" nacionales e idiomáticas.

A este respecto conviene tener presente a "Brindis agreste" de Agustín R. Bisio¹⁸, "Fronteras de Joaquim Coluna" y "Toda la Tierra", las novelas de Saúl Ibargoyen Islas¹⁹ y al libro de cuentos "El día en que el Papa fue a Melo"²⁰, de Aldyr García Schlee (Jaguarão, RS, 1934), escritor riograndense y bilingüe, uno de cuyos relatos fue llevado al cine recientemente con el título "El baño del Papa", 2007, con Dirección de Enrique Fernández y César Charlone. Se trata de un relato que recrea rasgos del carácter uruguayo en el NE del país.

La situación del libro de LG es la inversa porque fagocita fronteras y se ocupa del carácter universal de su asunto desde que excede todo encuadre nacional. Las fronteras de las que aquí se trata son fundamentalmente metadiscursivas y por tanto son realidades permeables en varias direcciones.

El hecho es concordante con el espíritu renovador del libro y con la estética que tiene y está anunciada desde el texto que aparece luego de la portada, a la manera de acápite, con la reproducción de una página ilustrada del libro "La regla dorada" (1946) de Joaquín Torres García.

En dicha página se expresa una idea central de Torres: la necesidad de "un arte inédito" y de librar "la batalla entre el Hombre Universal y el hombre Individuo".

Ahora bien, lo primero que impresiona en el discurso de este nuevo libro de LG es el despojamiento de varios de los protocolos más frecuentes del

¹⁷ La primera versión de este trabajo apareció en la revista *Hermes Criollo* Año 2 No. 3, julio-octubre 2002

¹⁸ Bisio, Agustín R. *Brindis agreste*, 1947 y t. II 1964.

¹⁹ Ibargoyen Islas, Saúl. *Fronteras de Joaquim Coluna*. Monte Ávila. Caracas, 1975; *Toda la Tierra*. Aeón. México, 2000.

²⁰ García Schlee, Aldyr. *El día en que el Papa fue a Melo*, E.B.O. Montevideo, 1991.

código poético. También el nivel léxico sencillo, de fuerte inmediatez y proximidad, el hablante que siente y vibra pero no dramatiza ya que en el “yo” hay un solo plano, la sintaxis que conserva sus estructuras y las imágenes metafóricas comúnmente desarrolladas.

El último de los rasgos señalados confirma y consagra a la discursividad como hecho elocutivo que se sustancia durante su propio desarrollo.

Asimismo, en circunstancias en las que se está “afuera” de la página, resulta necesario un discurrir “hablante” para sostener la cohesión. En el intento de salirse de sí, también parece ser necesario dar cuenta del ser en la palabra, sin que las fracturas sintácticas que aparecen afecten -como ya se anotó- la destinación ni la recepción correlativa y esperada.

Se entiende que las salidas de la página no son más que simbólicas. Se dan a través de la confirmación -aparentemente contradictoria- de una escritura que se organiza en la página y produce folios texturados.

Por lo dicho la salida puede ser un vuelo, un trascender que moviliza la esencia: la espiritualidad y la intención arquitecta que procura, al fin, renuevos y originalidad sin implosión de la escritura.

El asunto del que se habla impresiona como simple cuestión de palabras y de ejes semánticos, pero es configurador de una estética.

La escritura apela, asimismo, a significantes gráficos tales como la disposición escalonada descendente de las unidades del verso, o a la organización de una segunda columna vertical -formando parte del mismo texto- ya fuere para determinadas estrofas o para enumeraciones, diseminaciones o configuración de conjuntos.

De tal manera el folio como espacio experimental se instala en la tradición renovadora que va desde S. Mallarmé a nuestros días. No obstante, es obvio, el folio después de haber recibido la tinta tiene como destino, en el mejor de los casos, la encuadernación.

La limitante señalada se ha superado con la performance y el empleo de la tecnología informática que permiten combinar texto, imagen, color, sonido y además “navegar”, es decir, acceder a una “sintaxis” de suplemento que sustituye a la lectura, a la mirada y a la gramática convencionales.

Si volvemos al asunto de la interpretación del libro de LG podemos advertir que, de manera azarosa, fue premiado antes de entrar en página édita. Significa que su “salida de página” es figural y sustancialmente metapoética.

En la primera “salida” el elocutor convoca, desde la extraterritorialidad del folio, al poema imposible, a un poema auto renovado desde sí que sea mucho más que algo auto referido. Escribe un poema que tiene elíptico el famoso pasaje “Por qué cantáis la rosa, ¡oh Poetas!/ Hacedla florecer en el poema”, de Vicente Huidobro. Esta elipsis da cuenta de la opción por la alternativa del sinceramiento en cuanto a los propósitos.

La salida de página tiene por objeto lograr un poema capaz de configurar la materialidad “de un objeto de esos que se rompen/ pero que se vuelven necesarios”, es decir, capaz de una movilización sensible tan concreta como la que instala la carencia o la falta de algo que se ha roto.

El creador quiere lograr un poema con atributos de amuleto para andar en el tiempo, un poema al que se le pueda ver la sustancia, al que se pueda palpar, oír y sentir en contacto con la piel, capaz de contar la inocencia, capaz de ser vicario de la solidaridad: “un poema que se lea / y se sienta como una

mano". Por momento pensamos que hay una especie de aspiración al poema absoluto.

Se postula una salida de página para lograr algo más que un poema verdad porque se pretende superar las realidades del lenguaje. Se sale en procura de un absoluto poético centrado en lo comunicativo y en un arte aleatorio que participe en algo del programa de Torres García.

Según nuestra opinión esta es la razón de que se incluya lo esotérico a través del deseo de que el poema "se sienta como una mano", es decir, que sea capaz de hermanar, religar, comunicar y hacer comulgar en la experiencia del encuentro escritor-lector.

Si contrastamos "salida de página" con "entrada en página", la décima composición del libro, encontramos que entrar es ser atrapado por el clisé o las tipologías, como la del soneto, la lira, el cuento de hadas, etc. "Entrar" es quedarse sin averiguar qué hay adentro del silencio.

El texto "salida de página 2", que es una variante del primero, trata del poema soñado a través de un desarrollo metonímico relativo a las letras y las palabras, que se vuelve camino de la sabiduría y la iluminación:

*yo sueño con letras hamacándose en el aire
entre distantes
trapecios
sueño palabras de caras
nunca iguales
como si cada observador le dejara un reflejo
de sus ojos.*

A lo que se aspira, en suma, es a un "alfabeto de madera y agua / imprevistamente iluminado".

Al promediar el libro hay un texto titulado "paloma" que, como acto de escritura, se vuelve estallido, conjetura, salida de la página hacia otra dimensión, quizá hacia un utopos en el que participarían las artes visuales.

Entonces el significado es que el ave del título está libre de las ataduras de la letra y de las motivaciones simbólicas. Es así que no sabe si volar, descorporizarse o volverse trazo en un boceto:

*hay una paloma escrita
en el centro de la página*

*que no sabe si volar
o perder su cuerpo
y meterse en un boceto
de paloma*

En razón de que la paloma equidista de un alambre, de un árbol en el horizonte, de una pared de consultorio y de "el cuaderno de un muchacho / que practica líneas curvas", sin saber qué resolver, su imagen se reinstala, se enjaula nuevamente dentro del folio que es espacio paradójicamente texturado, virtualmente "alambrado" por sus líneas, entintado.

Quizá vuelva a encontrarse entre los marcos y márgenes que la contienen en el poema y solo sea una paloma completa, adentro de sí misma.

La paloma parada en el hilo de la escritura versal, duda, vacila, hace mohines, jaquea a la referencialidad pero no accede a la magia: no se la ve volar, tampoco aletea. ¿Está anegada en la tinta, petrolizada por la materia escrituraria de la poesía, así como no podemos dejar de practicarla?

No obstante el texto crea un campo compositivo imaginativamente intenso, de resultancias visuales y plásticas en las que señorea la imagen de la paloma: es un modo de trascender y de trasponer las barreras entre las artes y los discursos.

Con relación a los valores pictóricos asociados y movilizados en esta poesía de LG puede citarse, a modo de nuevo ejemplo para mejor ilustración, la breve poesía siguiente cuyo título es precisamente, “armonía”:

*la vida es una pirámide
de una sola pincelada
que empieza y termina en el horizonte*

La metáfora no analógica de la pirámide, quizá del ascenso o elevación progresiva, al tiempo que rompe con el realismo por su base o resolución curva, instala una visión profunda de la vida y del absoluto acarreado por la imagen del horizonte.

No obstante, la idea de la parábola de la vida, que parece imantada por la asociación geométrica surgida del primer verso, también tiene en los dos versos siguientes, sendas imágenes de intensos rasgos visuales.

La “salida de página 3” trae otro sesgo al tema. Los blancos de la página, los bordes, “y las palabras verticales” (los paradigmas o formas del sentido, las macroestructuras semánticas), las palabras sueltas y entreveradas (los adyacentes sugeridos y connotados) “son -dice el poeta- el oso domesticado de la página”.

El oso metonímico vuelve inviable o imposible el significado que se pretende y al mismo tiempo es “la jaula” que vuelve rebelde a la palabra. Entonces la “salida” de la página cobra carácter de propuesta, hay que

*escribir en las paredes
recitar en las plazas
y dibujar en los cueros
cabezas de jabalí.*

La propuesta no deja de retrotraernos a los viejos programas de conocidas vanguardias y a los “acontecimientos” poéticos de sus líderes y de sus reservistas. No obstante, ese riesgo de repetir lo ya dicho, oído y hecho se reabsorbe en un contexto de intensa creatividad.

Con todo, esta tercera “salida” que es de carácter mítico y parece propiciar una anacronía juglaresca, neovanguardista y pictográfica, es una apuesta a la recuperación de lo primordial.

La “salida de página 4” tiene apariencia de aforismo y su estructura de quiasmo fortalece el sentido de la búsqueda de entrada y de salida, inmanencia y trascendencia, ya que el todo quiere tener cabida en un verso y el verso libertarse de sus formas y su sentido para fundirse en el todo:

*el mundo quiere entrar en un verso
Y el verso salirse de sí mismo.*

De alguna manera la tesitura de este texto, que también tiene mucho de epigrama, supone actualizar el tópico de las insuficiencias expresivas del lenguaje o el de las arbitrariedades sígnicas que instalan la ausencia de cuanto nombran, como si la enunciación fuera una máquina de des-reificar seres y cosas, mundo y otredades.

Hay otra composición del libro que parece hacerse cargo más acabadamente de este asunto pendiente. Se trata de “con aplicación de ave”. Importa transcribirla:

*No queda otra cosa
que sacarse las palabras*

*como parásitos
y ponerlas en la bandeja de los desechos*

*el amor y la muerte
para siempre intocados.*

Ahora parece más claro que alude a la poquedad propia de lo humano y a la necesidad de un lenguaje capaz de dar cuenta de las puertas que no conducen a ningún lado.

Porque para la poesía como para el amor y la muerte, para decirlo con dos líneas tomadas del discurso marosiano, “y nunca habrá remedio. Y jamás habrá respuestas.” El amor y la muerte quedan intocados porque son dimensiones inaccesibles para el conocimiento y son capaces de regenerar de continuo la aventura humana.

La composición “los materiales” aporta el sesgo de la cotidianidad, de la vida y los sentimientos comunes a todos que traen, por los senderos del recuerdo, marcas de desprendimientos oníricos, puentes discursivos que conducen a seguras intertextualidades y que dan el “soplo” primigenio a los lectores: “el puente colgante / entre el muñeco y el hombre”.

El itinerario de la cadena de composiciones que comentamos continúa con una “salida de página 5”, en la cual aparece la necesidad de que la poesía trascienda y conduzca a las certezas necesarias. Dice en sus tres últimos versos:

*solo no hay certezas
entre palabras*

salida de página.

Significa que las mencionadas “certezas” están fuera de la palabra, en una dimensión metapoética, si se quiere, y son del orden estético solo si expresan las verdades últimas. ¿Divinas, sobrenaturales, metafísicas?

Dado el conjunto de motivos que se despliegan, el libro no permitiría aventurar una respuesta. Intentarla sería obstáculo para la lectura a la que invitamos. “El sol es nuevo cada día dijo Heráclito”, escribió Selva Casal. El asunto es que se mantenga vivo y encendido en cada nuevo texto.

Con todo, remitimos a la lectura del texto titulado “oportunidades” donde pueden estar algunas claves relativas al planteo precedente y al motivo de la fe.

El último eslabón es “salida de página 6” en la que se canta una ensoñación con la poesía y el amor deseados.

Es comprensible que se aspire a “Un poema que se desvanezca / después de la lectura”, a un poema que sea y provoque una transustanciación porque es “espuma desbordada del amor / un vuelo apenas”. ¿Acaso LG no podría estar planteando una trasmutación mediante la poesía?

Porque la poesía se cumple si logra ser una suerte de alquimia interior que siendo de uno pase a ser de otro y lo cambie, tal como lo indica el tránsito autor-lector, hablante-intérprete. De lo contrario queda yacente sin que nadie la re-anime.

Por algo Amanda Berenguer dijo “El vocablo es el viaje”.

No porque sí el hablante lírico es una voz que le nace al autor. Es un locutor virtual que también habla dentro de la conciencia pragmática del lector. A veces, se le acomoda en los huecos del corazón y resulta una puerta que conduce a muchas otras.

A su modo el hablante, siendo en parte el autor, también es mucho más que él. Estas dimensiones de las que se hace cargo el discurso de la reflexión teórica, nos acercan a la zona de lo mágico.

No hay poesía que no sea al fin y al cabo un desprendimiento del gran discurso incesante, el de la correspondiente lengua de pertenencia, con todas sus funciones, desde todos sus tiempos, con todas sus voces y capacidades creadoras en expansión.

El libro de LG que comentamos se alza con una verticalidad rica y matizada, con un cumplimiento de las formalidades funcionales constitutivas, que logran vivo interés y apuestan a la lectura.

Por esta razón las composiciones trazan un itinerario intenso y diverso en su esencial unidad.

Desde el comienzo el poeta siente la amenaza de un filo que en el sueño “quiere cortarme por la mitad / y dejarme de este lado / abandonado y seco / el cuerpo.” (El filo ¿quiere dejarlo del lado de acá, en el folio?). Luego parece sentirse nuevamente amenazado cuando al final habla de los equívocos de la poesía: “porque no estamos preparados para la luz final.”

No es de extrañar que encontremos otros variados motivos. El erótico en la poesía 2, el de la muerte vista desde una perspectiva que fusiona infancia y

adulter, también pensada como “soledad” de los muertos. El del amor en “como la primera vez” al que se canta por ser “el sentido de todo”, porque “es la sangre es el tiempo / que por una vez no anda afuera y entra”.

También aparece el motivo del dolor de amor. El de la identidad, en la poesía “señales”. El de la poesía como celebración en el texto titulado “propósito”. El de la fraternidad alrededor del vino amable y las letras. El del cuerpo vinculado fundamentalmente a la vivencia de la comunicación amorosa.

En el libro hay una zona más que podríamos ilustrar con la poesía “geografía”: “Nadie puede /criteriosamente / creer en puentes / esa ingenuidad / los ríos hacen equilibrio / sobre el vacío.”

Esta visión que implica de alguna manera un punto de vista cósmico y constructivista, muta las perspectivas, y es una prolongación de la salida de página en una salida de dimensión. En efecto, si pensamos en una mirada desde un punto del espacio exterior, nos cambia el modo de ver el arriba y el abajo. Aquí los ríos no corren sobre el lecho sino sobre el vacío sobre el cual parecen estar apoyados, colgados. Los puentes en tanto que son una “ingenuidad” no cruzan ni llevan de un lugar a otro porque no evitan el vacío inconmensurable y metafísico que se abre por debajo de ellos.

Edgard Morin en su libro “La tête bien faite”²¹, hablando de Literatura y Filosofía, recuerda que “Antonio Machado decía ‘Una idea no tiene más valor que una metáfora, en general, tiene menos’. Aquí la metáfora de los ríos en equilibrio sobre el vacío retoma para deconstruir una tradición conocida que pasó por Jorge Manrique. Y Descartes, que no era fundamentalmente cartesiano, corrobora lo dicho cuando señala: ‘podría asombrarse de que los pensamientos profundos se encuentran en los escritos de los poetas y no en los de los filósofos. La razón es que los poetas aprovechan el entusiasmo y explotan la fuerza de la imagen’ (Cogitationes privatae).”

Así, pues, en la imagen de LG los ríos hacen equilibrio suspendidos sobre el vacío por una razón similar a lo que impide la caída de la luna y que, con su atracción en la fase llena, haga “crecer” o “estirar” a las mareas y casi veinte centímetros al Empire State Building de Nueva York.

Estas consideraciones precedentes vienen a cuenta de por qué la poesía del libro, saliéndose de página, buscaría enfrentar la inmovilidad que se instala en lo canónico, se propondría descubrir o crear una forma de imprimirle otro movimiento. (Sabido es que muchas de las “innovaciones” confirman la inmovilidad mencionada incluso por vía del cuestionamiento, la impugnación o el parricidio.)

Por dicha razón lo nuevo no viene de los temas, de las palabras o porque se usen palabras, ni de las nuevas grafías y estructuras versales, sino más bien de la actitud ante la pragmática comunicativa y escrituraria cuando su autenticidad se pone al servicio de la creación estética.

En el verso ha de haber algo de la energía primordial que también es la belleza aunque sea un valor inundado de historia, ofreciéndose en virtud de la regeneración esencial de la vida y de la cultura. Vida y cultura que no cesan y que son -al decir de LG- como “la resurrección verdadera de las frutas.”

21

Editions du Seuil, Paris. 1999

En el texto “un solo cuerpo” se plantea la unidad esencial de los seres o de la vida -que es lo mismo- a través de las asociaciones que provoca la imagen de un anciano que da de comer a un cachorro en la palma de la mano.

Así, lengua y palma “forman un solo cuerpo / que secretamente se enciende”. Es la obra del afecto y de los “sentimientos” que tiende puentes. Puentes que, a su manera, también son puentes colgantes que hacen equilibrio sobre el vacío metafísico.

Esta especie de petición de principios a la racionalidad posmoderna que aparece en la lírica de LG, es la fuente de las reiteradas apelaciones que aparecen a la imagen y vivencia del vacío.

Ahora bien, a esa percepción verdaderamente renovadora en sus manifestaciones, se le asocia la idea poética de un vacío al revés que, como tal, está lleno y que acaso podríamos vincular con el “Hombre Universal” de Torres García y con connotaciones de absoluto.

Del mismo modo que el pasado es un acordarse del futuro, la salida de la página es escribir más seguro, como se escribía sobre cuero de jabalí antes del pergamino, es pisar un terreno más firme que la nada, es una poesía vegetal, mineral, plenamente apalabrada, una poesía capaz de acceder a escalas no enunciadas pero evidentes a los ojos de la intuición.

El itinerario de LG muestra, en nuestra opinión, un proceso que va desde el ensayo a la poesía y desde la prosa al verso. Así lo ilustran -a modo de ejemplo- particularmente libros plenos como “Las hojas de par en par” (1998) y “Anabákoros” (1999), en el cual hasta el juego y el guiño se vuelven señas, signos y emblema de una vocación creadora.

La novedad es en el sentido ya planteado porque, como no podía ser de otra manera, -quizá es la única posible- la convocatoria al centro es siempre por lo mismo:

*y entonces
la palabra amor
destella
sola*

*en medio de un bolsillo
lleno de naufragios.*

***La piedra nada sabe*, de Tatiana Oroño, o la sabiduría del espejo**

1 Una ignorancia concreta

Este libro de 2008 aporta intensidad y renovación al proceso de la obra de la autora²² aunque mantenga la misma estética y el mismo mundo lírico de las producciones precedentes. Consideramos que la referida renovación, que continúa a la ya iniciada en libros anteriores, está fundamentalmente en el plano de las formas. Esto sin perjuicio de verificar nuevos asuntos así como la dinámica y evolución que por lo común también tienen las producciones artísticas asociadas a estas opciones.

La particularidad formal que más sobresale a primera vista fue utilizada en el volumen “Morada móvil” (2004). Se trata de la alternancia o reunión de poesía y prosa, no toda poética, en esta oportunidad. Sin embargo hay otras peculiaridades en la práctica de los significantes.

Se puede decir que en “La piedra nada sabe” la reunión de textos disímiles por su forma y realización es más caudalosa, diversa y que, por momentos, hace pensar en el pastiche.

Se trata de un volumen de poesía heterogéneo pero rotundo, centrado en una visión desgarrada de sí y del mundo, según los alrededores de episodios y enigmas dolorosos de infancia y de vida, a secas. En él no están ausentes algunos temas que también dieron cuerpo lírico a los libros anteriores como ser las frustraciones de amor, los empinados avatares del destino, la suerte personal y la escritura. Acontece que en este libro la deriva de los significados se da a través de texturas que tienen, como ya se dijo, diversas y a veces muy diversas formas expresivas.

En él predomina una poesía de tendencia “concreta” que evita la efusión, la queja, la denotación sentimental. Por tal motivo la enunciación en la tercera persona o la destinada a un “tú”, genera cierto distanciamiento, refiera o no dolores profundos. Se vale comúnmente de elementos de tensión narrativa que en la lectura conducen a la representación de acciones, situaciones o acontecimientos vitales. Por lo expresado no hay fragancia emocional sino desplazamientos cargados de silencios y elipsis conducentes a la imaginación autoral e interpretante.

Habría que agregar que en la creación de este efecto convergen la opacidad y a veces la dislocación de una sintaxis figurada en las transiciones semánticas.

En la composición “Elegir una queja” encontramos una especie de poética implícita que ilustra acerca de la “objetividad” o lo concreto que se postula:

²² *El alfabeto verde*. Ediciones de la balanza. Montevideo, 1979. *Cuenta abierta*. Arca. Montevideo, 1986. *Tajos*. Arca. Montevideo, 1990. *Tout fut ce qui ne fut pas/ Todo tuvo la forma que no tuvo*. Autres Temps. Marsella, 2002. *Morada móvil*. Ed. Artefacto. Montevideo, 2004. *La piedra nada sabe*. Estuario. Montevideo, 2008.

Elevar una queja

es acto

administrativo.

Institucional en consecuencia.

Los poemas no debieran

elevar quejas

contra el amor remiso

evasivo o chambón.

.....

Efectivamente en el libro no hay queja pero trasparece un desgarramiento complejo y recurrente así como vivencias profundas, pautadas por la reiteración de varios temas. Especialmente un dolor que remite a la infancia, al fracaso del amor y la soledad.

Con relación a ese desgarramiento complejo se puede decir que tiene la elaboración que corresponde a la índole poética de todo aquello que es determinante en la vida de un autor y de su escritura. De dicha elaboración dan cuenta el tono, el lenguaje, la personalización y justeza de los giros, la propia singularidad de la manera personal.

El libro de TO a fuerza de ser personalísimo, original y entrañable, tiene un discurso que está por el de los lectores o por el de los fragmentos que le puedan corresponder, en la amalgama de ventura y desventura a que suele conducir la vida y su memoria, pensadas en ciertos momentos.

Esta sería en apretada síntesis la "proximidad" del discurso literario de TO y también uno de sus por qué, sin olvidar otros aspectos más acuciantes como aquellos vinculados al cuerpo como soporte físico del ser o a los dramas sociales. Según nuestra opinión esta cualidad es verificable a partir de "Cuenta abierta" (1986), le da registro a su voz y permite que lo histórico como circunstancia acceda con sensibilidad al discurso, desde los alrededores de la conciencia de la autora.

2 ¿Pedregal o cantería?

La última composición del volumen titulada "Marxismo cálido" es un buen ejemplo de la imbricación de lo individual y lo colectivo, de la lúcida referencia a lo histórico. Este texto pone final al libro porque de alguna manera, aunque es su desprendimiento conclusivo y congruente, lo desborda:

Arte o poesía o pedrito de vieja. Lo que hay es esto.

Secuencia

y continente. Incontinente. Blasfemia.

Hay agenda de mierdas y miserias.

Y una idea.

Feroz. La historia no ha acabado. La utopía es el clavo que martilla. Tengo martillo aquí, artefacto de un golpe.

*Seco. El cajón de herramientas. Madera machihembrada.
Carpintería caduca. Vestigio. Como el cuerpo que cargo.*
.....

Este comienzo deíctico hace una auto valoración paradójica y ambigua sin que por ello la voz se fragilice porque su fuerza directriz está en la convicción de las necesarias utopías. El aherrojamiento que se traslada al léxico, a la sintaxis y sus hipérbatos, conduce a una inversión: “La utopía es el clavo / que martilla”, por lo cual “Tengo martillo aquí” significaría “tengo clavo insistente como un martillar, participo de la utopía que también está en la poesía”.

La lectura que hacemos de esta composición permite pensar que “El cajón de herramientas” tiene relación con la “Secuencia / y continente” que al principio define al propio discurso. La poesía es sucesión ordenada, una organización particular de sus elementos y es en su conjunto la forma resultante.

El contenido sería lo que naturalmente se presiente a partir de lo que el poeta cifra en el texto. De esta manera lo concreto y objetivo en poesía bien puede ser una apariencia diferente de las cosas.

En este tipo de discurso no hay exaltación de la subjetividad pero no se renuncia a ella. Tampoco faltan aquí los grandes temas aunque la enunciación sea diferente a lo previsible o pautado por lo canónico.

En el pasaje que comentamos hay una remisión de la poesía a sí misma. Por tanto es fuerte por sus recursos como “El cajón de herramientas”, como piezas integradas a la manera de “Madera machihembrada”. Esta imagen, en nuestros tiempos de muebles prefabricados con materiales sintéticos, aptos para alimentar el consumismo, hace pensar que el continente es resistente como la fusión de la pareja aunque sea caduca como los cuerpos.

Sigue diciendo:

*Surcado de señales
de que lo que no fui seguirá siendo
mientras el cuerpo cargue con su montón de trastos. Su
basural de tripas. Su martillo y su clavo, su piedra
en el magín. Su obsidiana
su sílex. Mi callo
 en la mollera.
 Matadura.
Y piedra contra piedra.
Seguirá
echando chispas. Entre
el cielo

y la tierra. Entre el después y el antes.*

Las señales que marcan al cuerpo, remiten al libro “Todo tuvo la forma que no tuvo” (2002). Son las que configuran la índole y el mundo personal de la poeta y su llegada a la sazón. El cuerpo, no obstante su carga dolorosa, su indefensión y su avasallante realidad biológica, es el soporte de la imaginación

y de los imaginarios, es una dimensión que así como tiene “su piedra”, posee, genera o da lugar en la persona titular a valores y principios.

En la imagen metafórica “su piedra en el magín” [del cuerpo], está implícita la propia poesía, las ideas y convicciones de la autora desde que también formarían parte de un “paquete” cultural. Por este motivo la figura poética tiene una extensión o desarrollo tropológico a través de otras piedras, particularmente de algunas muy duras como la obsidiana (que suena cerca de “obsesión”) y el sílex (que suena cerca de “silencio”). El desarrollo tropológico continúa asimismo a través de metáforas de relevo como “mi callo / en la mollera” y “Matadura”.

Es natural que el lenguaje poético y que su campo asociativo conduzcan a la imagen de las chispas que producen las piedras al chocar o ser frotadas por tratarse de un hecho llamativo que se carga de significados. De aquí a la chispa de la vida hay un paso. Y de ella a la permanencia en el tiempo hay otro pero a la manera de un salto: “Seguirá / echando chispas. Entre / el cielo / y la tierra”.

De resultas la piedra es secretamente sabia. “La piedra nada sabe” en sí, pero lo sabe todo en tanto que espejo. En efecto, la piedra espeja por cuanto el universo de lo dicho por la hablante, desde el texto inicial, se contrasta con su silencio y consecuentemente se refleja en él. En rigor se refracta porque la voz parece venir de ella o por ella.

En efecto, en la composición inicial, que da su título al libro, se dice que la piedra “Nada sabe del viaje”, es decir, nada sabe de la vida ni del viajar que es el vivir.

La piedra de referencia es un mineral esencial que apuntala un cantero de flores, es la “que recogí en Malvín”, que es inerte, desconocida y contrasta con la sensibilidad humana de quien la enuncia.

En consecuencia lo enunciado es o sería un rebote en su dureza, un regreso de imágenes desde el espejo. Todo regresa desde una piedra-espejo que es sabia por tener claves misteriosas, silencio, ciertas verdades de lo más hondamente vivido y por ser testigo mudo de la soledad de quien es hablante lírico.

Con todo, parece oportuno señalar que esta capacidad de refracción poética nada tiene en común con el espejo de Alicia en su país. En el cuento el espejo conduce a través de sus mirajes al país de las maravillas y, eventualmente, a la fantasía como dimensión lúdica, visionaria o de escape, como muy sutilmente ocurre, por ejemplo, en la poesía de Marosa di Giorgio.

En el libro de TO estamos frente a una ascensión concreta y austera, que hace la conciencia poética, de la materialidad del cuerpo y de las vivencias que jalonan la existencia.

Se trata de una piedra próxima a la concebida en la poesía de Andrés Echevarría pero con una función estética y espiritual diferente. En efecto, en la obra del citado autor, comentada en otro lugar de este libro, la piedra no es espejo ni reflejo sino que está por el sujeto a través de la proyección de los resultados del trabajo con ella, y lo constituye a través de una obra externa conducente a la transformación. La piedra transforma un vacío en la nada, en morada, en sustento de la familia nuclear, presente y ausente.

La piedra en la obra de AE necesita férrea geometría, aristas de seguro encastre y contacto porque está destinada a una tarea pionera. En la obra de TO la piedra tiene las formas curvas, continuas y amables de los cantos

rodados, como los de la tapa del libro. Es casi un símbolo en la conciencia reflexiva y en la indagación que hace la poesía a través de sus imágenes.

Justamente para la ilustración de tapa -que se repite en la portadilla- se eligen piedras con dibujo basado en un original de Dumas Oroño. Se trata de un montoncito de piedras (con algunas otras sueltas al lado) que tienen mucho de esas piedras con poca o ninguna geometría. Quizá son las piedras que mejor se prestan para ser dichas por la sensibilidad individual por la amabilidad de sus curvas y formas.

3 La organización del libro, sus formalidades y experimentalismo.

En el libro hay cuarenta y una composiciones en verso y veinticinco en prosa, diez de las cuales tienen por tema la infancia de la hablante y sus alrededores.

Los textos en prosa constituyen la parte más homogénea del libro, la que tiene mayor unidad.

Los textos en verso configuran la parte que registra el mayor coeficiente de variaciones y diversidad. Es la parte donde se acentúa la experimentación.

En efecto, se trata de un opus con un cierto grado de experimentalismo que, según creemos, se da básicamente en: la particular reunión y alternancia de textos en prosa y en verso, el manejo lúdico del lenguaje y la práctica artística de una rigurosa conciencia idiomática. Pero, como se verá, también hay otros elementos que comparecen.

Planteamos el concepto de experimentalismo en sentido general aunque vinculándolo con las tendencias innovadoras de la poesía uruguaya. Se trata del afán y del cambio que habría empezado con Agustín Mario Ferreiro, y se verifica en ciertas zonas de -a modo de ejemplo- Amanda Berenguer, Eduardo Milán, Enrique Fierro, Cristina Carneiro y Elías Uriarte. Nos referimos no solo a las configuraciones visuales de las nuevas grafías y al modo de disponerlas desde S. Mallarmé en adelante (ideogramas figurativos o no), sino además a la disposición del verso y de sus segmentos en la página por su propósito redundante de reforzar el sentido. Además nos referimos al empleo de letras de "moldes", tipos o fuentes diferentes, a la peculiaridad o prescindencia de la puntuación y a la impertinencia de algunas formas sintácticas y gramaticales al servicio de la función poética.

Creemos que en la obra de TO publicada hasta el momento solo aparecen unos pocos textos próximos a ideogramas no figurativos, al desarrollo de la redundancia gráfica y la sintaxis figurada (cabría agregar que sí hay un conjunto rico y matizado de tautologías).

Asimismo deben señalarse otros elementos como ser: la barra oblicua que separa a dos o más unidades del verso y a veces sustituye a la puntuación; la segmentación descendente del verso según posibles inflexiones de la voz (de la hablante o del lector virtual, según la voz que se quiera oír); la ausencia de mayúscula después del punto y seguido; la supresión total o parcial de la puntuación; títulos que están integrados gramatical y semánticamente a la composición a través de la relación sintáctica con el primer verso; la fusión o separación de palabras según sus sílabas o partículas; el empleo de pocos neologismos (p.ej.: "mador", "pedregulle", "arlequinada"),

de vocablos infrecuentes (“bolillos”, “boj”, “magín”); el empleo de sustantivos con función adjetiva, y el uso de algunas voces extranjeras.

Da la impresión que en este conjunto hay algunas licencias, sin embargo el contexto permite pensar que se inscriben en una búsqueda a través de lo experimental ya que suponen el abandono de convenciones, sin ruptura, con el indudable propósito constructivo de nuevas formas y modos.

3 Un sesgo nuevo en los cambios

A la búsqueda referida se suma otro tipo de rasgos en el plano de los significantes y significados. A modo de ejemplo podemos señalar “Esto no es un sonajero”, una composición que desde el título hace pensar en René Magritte y su famosa pipa con anotación al pie, donde la autora trabaja especialmente con diminutivos y una intensa puntuación:

*Un ruido como de cristalitos.
Cositas que se rompen.
Un ruido de filosos
pedacitos.*

*Un ruidito en el piso del alma
traquetea. Una tuerquita
floja.*

*Quién se agacha y tantea
En los filitos. Quién
Se arrodilla y palpa
En los crics. En las señitas sueltas.*

El juego con los diminutivos (siete) y las aliteraciones (seis) da paso al progreso del asunto de la rotura-ruptura, que se recuerda y vive hondamente como “un ruidito en el piso del alma”, sin que se instale lo grave ni haya una descarga “objetiva” de dolor. No obstante es un texto que está lejos de la ocurrencia frívola porque equilibra elementos lúdicos y líricos en un sesgo particular del *recordis*, de volver a pasar por lo vivido.

Desde este mismo punto de vista se puede considerar la existencia de textos que se aproximan a un transcurso verbal tanto por su registro léxico como por la dislocación sintáctica y gráfica del verso, otrora pensado solo en tanto línea poética y unidad de sentido.

Nos parece que pertenecen a este tipo “Filoso fía el fruto” (composición con fuerte connotación erótica) y “El caballo no apoya” (composición rica en imágenes y aliteraciones, con una interdiscursividad compleja) que recrea y comenta la imagen del carro y el caballo de los recolectores urbanos, tan importante en la pintura de Dumas Oroño. Es a partir de esta imagen que la evocación cobra fuerza y corrobora serenamente la imposibilidad definitiva: la que sobrevino a la muerte del pintor.

Estos textos a los que se puede incorporar la primera poesía, que también vale como piedra de toque, trasuntan un malestar profundo tanto por el sentido como por su transcurso discursivo especialmente léxico y sintáctico.

Ante todo un malestar con el mundo de la referencia, si es que verdaderamente la hay, que vincula a la autora con un amplio horizonte de poetas contemporáneos y actuales, malestar que genera alguna emergencia visionaria.

Se puede advertir un mismo desacomodo en poetas tan diversos como Nicanor Parra, Álvaro Figueredo, Oliverio Girondo, Alejandra Pizarnik, Olga Orozco, Juan Gelman o Amanda Berenguer. Sin duda dicho desacomodo o malestar tiene relación con la disolución de la modernidad, con el rechazo o resistencia contra las hegemonías tanto como con las derivas del “progreso” y las contingencias de los poetas en su condición de hombres situados en procesos sociales y políticos complejos. Consideramos que este malestar excede en mucho el asunto de las desventajas y condicionamientos de género.

Por lo dicho resultaría más riguroso y metódico ubicar a las cuestiones de género y de posible “poesía femenina” en un marco amplio, complejo e interdisciplinar donde no falten enfoques culturales ni histórico-sociológicos, necesariamente complementarios, junto con las especificidades retóricas y discursivas.

En otra oportunidad, hace ya un tiempo, señalamos que en la poesía de TO se configuran campos compositivos que sugieren un tono, un ritmo, una respiración, a veces casi un estertor²³ y constituyen una zona de intersección de la escritura con las artes visuales. La palabra como elemento gráfico viaja por el blanco de la página desde cuyo plano material también se expresa y se muestra. Glosaríamos este tema al decir metafóricamente que a veces las piedras también balbucen desde niveles artísticos constructivos.

Sin embargo en otras páginas el libro conduce a la prosa que parece tener menos necesidad de “piedras” para la discursividad y la palabra.

Entonces, por ejemplo, desde un lugar diferente pero con una misma postura y altura de vigía, en el final de “Trenzas”, se lee:

Con este cuerpo de ahora excavo porque hay algo que es lógico: si un cuerpo adquiere tropismos de topo, excavará. Lo que no es lógico es vivir para excavar. La tierra sostiene. Horadarla como un topo consiste en abrir un camino que no será nunca un camino abierto.

Pero hay que aclarar que lo que este cuerpo horada es un puñado de secretos. Apretados bajo las raíces de las cosas hechas y pensadas, así como de las no hechas y no pensadas. Todo el cuerpo quiere llegar a lo que nunca pudo. Y destrenzar.

²³ En: Guariglia, Melba et. al. *La palabra entre nosotras*. Ediciones de la Banda oriental. Montevideo, 2005

La construcción del sujeto y del recuerdo en *La memoria que me invento*, de Rafael Gomensoro.

1. La razón de un título complejo

El título del libro que comentamos²⁴ hace una afirmación difícil por cuanto en la racionalidad moderna la memoria personal está estrechamente asociada con la individualidad y más aun si es memoria de sí. La exactitud aparente de los recuerdos y la memoria como *locus* de la identidad parecen decisorias para el trazado del perfil propio porque sus líneas se constituyen en las fronteras del ser.

Si se debe inventar memoria es porque no la hay suficiente, porque se juega o porque quien está en el centro del enjambre ausente de los recuerdos los tiene que re-vivir y re-construir al mismo tiempo que los crea. En este sentido podemos pensar que la invención de la memoria es una ficción sucedánea del sueño situada en las fronteras del ser y del “yo”.

Sea como fuere el título anuncia que se leerá un pormenor de esa invención y el libro, como objeto material, anticipa su brevedad.

La ilustración de la tapa con la foto en sepia de un niño de pie, con atuendo de otra época, pauta claramente un itinerario hacia los orígenes. Más cuando luego leemos que la foto pertenece al abuelo paterno del autor.

Nos interesa precisar cuanto antes que en el libro “El Redentor” (1983), en el que se consolidó la voz lírica de RG, hay 15 composiciones en las que está el motivo del recuerdo o del recordar y que en 9 figura la imagen de la huella que es una de sus variantes. Es decir, que el asunto satura la semántica de este discurso por cuanto es uno de los nudos configuradores de su poética.

En la constelación de los recuerdos, en sus secuencias infiltradas de temporalidad psicológica, el sujeto se agolpa, conglomera y constituye, se cohesionan y reconoce. Así visto el sujeto es memoria y la memoria es construcción subjetiva.

Sin necesidad de optar por el determinismo negador de la imprevisibilidad, podemos decir desde una perspectiva memoriosa que somos sencillamente lo que hemos sido. En rigor, lo que nos queda elaborado en la memoria.

Aunque al sujeto le dé origen una amalgama de subjetividad y concienciación, Él se percibe como tal en una singularidad y en una unidad que son aquellas que se espejan y justifican en su memoria.

Estos elementos que reseñamos parecen reunir, atar o sostener al sujeto a la manera de una energía que nuclea. Asimismo la atracción hacia la centralidad ocurre no obstante la diversidad o multiplicidad que eventualmente pueda tener el yo, sin perjuicio de los agujeros blancos del olvido.

La propuesta del título es la misma que la del conjunto, constituye un desafío de por sí y un cuestionamiento de la racionalidad moderna. Es más: en

²⁴

Gomensoro, Rafael. *La memoria que me invento*. Botella al mar. Montevideo, 2008. 70 pág.

esta propuesta la invención de memoria proveería, al menos, ficción de recuerdos y la escritura de esa ficcionalidad que tiene mucho de re-escritura virtual.

Podemos pensar que si los recuerdos creados no tienen arraigo básico en hechos de vida o en ocurrencias son una invención verbal incontestable porque no se puede volver atrás para verificar su asidero. Son una construcción con la misma libertad que tienen la imaginación, la fantasía y el sueño.

Por de pronto el principal gesto espiritual del libro no parece ser el de restaurar lo olvidado, ni compensarlo con la vecindad de la palabra contigua, sino fundar la memoria. Como si no se hubiera vivido o como si el dolor de lo vivido impidiera organizar los recuerdos para generar un mundo personal y hubiera que inventar otro alternativo.

Recordar es *re-cordis*, volver a pasar, revivir, activar el mundo del pasado en el escenario interior. Pero inventar la memoria del pasado supone una realización ficticia, una creación del yo y la creación de un meta-relato personal; una fuga hacia la libertad de la imaginación en procura de paradigmas ausentes o de la recuperación del quicio.

Inventar la memoria es proponer el relato de una vida imaginaria, deseada, deseante y posible, que se desplaza de continuo hacia y por el pasado como si buscara las huellas ancestrales que conducen a lo trascendente. Ese desplazamiento o viaje de reconocimiento hacia la pertenencia elabora un mundo inmediato o lejano con sus repliegues y fisuras. Desde otra perspectiva inventar la memoria también es vivir gracias a la disolución de categorías racionales relativas al ser. De esta manera también es posible que se dé una expansión del yo, una ampliación y apertura de sus fronteras al libertarse de prejuicios y convenciones.

Ahora bien, si la fabulación es a través de una (re)escritura en procura o no de la realización del ser, especialmente en el pasado, ella será una ideación simbólica por ser palabra. Dice en la composición 39:

*Sé que soy
Lo que no soy.*

En definitiva es un saber y un estar en la escritura, sobre el papel, ya que se trata, además, de una afirmación por la negativa en la que no se dice cuál ni cómo es el ser ni el no ser.

Todo registro del pasado personal es, como ya se dijo, una construcción subjetiva y multicéntrica porque se apoya en sentimientos, valoraciones y ensoñaciones que acompañan a los hechos, visiones, revelaciones, creencias, vivencias, fragmentos de realidad y de representación.

De modo que el título -el libro- nos pone frente a la enunciación de un sujeto que hace implosión y que a través de la invención de los recuerdos acrece su identidad y se redime.

A modo de un arquitecto de sí mismo el sujeto que asoma en el título permitiría cierto paralelismo y asociación con experiencias iniciáticas ya que hay un nuevo ser que se inaugura en una dimensión diferente. Solo que aquí lo nuevo se logra solitariamente, regresando al tiempo anterior para lo que se vale de un expediente textual.

Sin lugar a dudas planteamos este paralelismo solamente para señalar la índole del proceso espiritual y moral que estaría contenido en el enunciado del título y de su notorio vitalismo. Denota una actitud propositiva, sin queja, pero no se ve cuál puede ser la salida. En todo caso sería vicaria, a través del propio hablante cuando logra decirse plenamente en el discurso, con acierto poético del autor.

Lo que más importa es destacar la caracterización posmoderna que tiene este tipo de ideación alimentada por la imaginación. De alguna manera accedemos a una química personal de la disolución de la racionalidad sobre la unidad radical del ser y de la identidad. También accedemos a un discurso oscilante, ambiguo, con fronteras y límites porosos, que disuelve la temporalidad sucesiva, que cuestiona las funciones de la palabra y la reinstala como materia única y sustantiva de la poesía, capaz de edificar realidades originales y muy humanas.

Luego se verá si el cuerpo del libro autoriza a sostener el criterio, pero adelantamos nuestra opinión en el sentido que uno de sus antecedentes determinantes estaría en la lírica de Álvaro Figueredo, poeta al que RG estudió con peculiar empatía.²⁵

2 Cómo se recuerda en esta poesía

En la poesía inicial dice:

*El arcón humea recuerdos,
hojas de otro otoño
por la vida,
frutos de plegarias
y otras cosas sencillas
que allí guarda:
páginas nunca escritas,
el sacón de invierno
por si el frío,
fotografías de almas gemelas
-tan lejanas-
y las crípticas memorias
de la especie.*

La primera composición anuncia, a la manera de pórtico, que los textos siguientes son la consecuencia de una permeabilidad espontánea, inevitable, ya que el arcón “humea recuerdos”.

El arcón como símbolo asegura que nada se extravíe y que todo pueda renacer²⁶, incluida la escritura. Él alberga y custodia tanto lo individual particular como lo colectivo que se manifiesta en lo primero. Ambos niveles de contenidos están disponibles.

²⁵ Gomensoro, Rafael. *Álvaro Figueredo: a 50 años de la publicación de 'Mundo a la vez'*. Revista de las dos Orillas. Año I No.1. Setiembre de 2006 y *Palabras por 'Mundo a la vez'*. En: Figueredo, Álvaro. *Mundo a la vez*. 2ª edición. Botella al mar. Montevideo, 2007.

²⁶ Cirlot, Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor. Barcelona, 1981.

La enumeración de los contenidos heterogéneos, que guarda, revela que se trata de algo con criterio personal y que, aunque no se lo explicita, el criterio es el de los valores y las emociones, entre las que permanece la ternura por cosas y seres. El arcón tiene un orden que respeta emociones intransferibles; es archivo cerrado y es la intimidad del hablante-creador²⁷. Por estas razones el hablante poético, como muchos artistas, practica la individualidad diferenciada, rasgo sustantivo de la poesía contemporánea y actual, desde la vanguardia a nuestros días. Esta diferenciación que es común con la de muchos otros creadores que se comentan en este libro, es una forma de proximidad en nuestras letras actuales.

Lo señalado precedentemente explicaría además la fuerte heterogeneidad que caracteriza al panorama correspondiente.

Como resultado de la caracterización anterior, el lector no puede apropiarse enteramente del arcón-objeto imaginario porque es subjetividad del hablante, aunque experimente el interés fructivo que provoca su “adentro”. En la medida que el texto promueve la representación, el hablante y el lector se configuran como aquellas instancias más próximas al autor y a quien enuncia, respectivamente.

En este sentido la proximidad de la poesía de RG conecta con la de otros creadores y, a semejanza de la proximidad que tienen las otras obras comentadas en estos ensayos críticos, adquiere una pragmática comunicativa de cálida inmediatez diferenciada.

3 Los contenidos críticos

Si se abre el arcón o si “humea recuerdos” y se ponen en acción o se activan sus contenidos, es para cumplir con lo que está pendiente (incluso “páginas nunca escritas”). Es decir que el libro en tanto objeto que está afuera del arcón, se presenta como una de esas actividades: la de escribir lo nunca escrito ya que no contiene la arqueología del pasado sino objetos y otros bienes con real potencial significativo. Asimismo el arcón se vincula claramente con lo enigmático y esotérico porque tiene “las crípticas memorias / de la especie”, en un juego que es un nuevo auto-remitirse a lo desconocido.

En este libro de RG el arcón no fue abierto sino que, como se dice, “humea recuerdos”, probablemente porque en lo inmemorial, que también contiene, haya fuerzas incoercibles al silencio. Entonces ¿lo que se inventa es desconocido o viene de un trasfondo intemporal y generativo que todo lo contiene?

Nos resulta sugestivo que en la poesía 41, que es el epílogo del libro, se den señas para la identificación del hablante y del poeta:

El que recorra

²⁷ Los estudios fenomenológicos fijaron con claridad estas apreciaciones. Así, por ejemplo, Gastón Bachelard escribe: “El armario y sus estantes, el escritorio y sus cajones, el cofre y su doble fondo, son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta. Sin esos “objetos”, y algunos otros así valuados, nuestra vida íntima no tendría modelo de intimidad. Son objetos mixtos, objetos-sujetos. Tienen, como nosotros, por nosotros, para nosotros, una intimidad”. En: Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. F.C.E. México, 1965

*las geografías perdidas
del zapato encallado
en los barro milenarios,
sabrá cómo he nacido
en la críptica palabra,*
.....

Aquí se habla de “la críptica palabra” que es lo que en definitiva contiene el arcón en la poesía número 1. En ella se dice que guarda “las crípticas memorias / de la especie”, que también son palabras pero selladas y cifradas. De manera pues que, más allá de la opacidad propia del código poético, nos encontramos con un proceso hiperbólico y anafórico ya que hay más de un elemento “críptico”: son palabras y memorias las que se repiten.

En “Uno solo y dos”, el opus de 1997, una imagen de la composición “En esta madrugada casi gris”, hace referencia a la letra críptica que completa el ciclo o escala de letra, palabra y memoria. El camino para llegar a esa palabra oculta es el de “las geografías perdidas” hechas de signos y señas. Las mismas geografías que hartan al caminante con la piedra abrumadora en el zapato caminador.

Desde nuestro punto de vista el libro se cierra sobre sí mismo con el último texto que comentamos, ya que el planteo hace imposible saber quién es el poeta. No obstante, la imagen del zapato remite indudablemente a “Poemas humanos” de César Vallejo y a la poesía de Miguel Hernández, con lo cual se haría notoria por lo menos una procedencia.

El arcón como espacio reservado tiene tapa y fondo, continenta e impide el miedo a lo infinito, pero lo imaginario que se ha depositado en él no los tiene ya que conecta con la indeterminación.

Ese desconocimiento esencial es el que hace aparecer en esta poesía la búsqueda intensa de la huella, de las marcas en los itinerarios afectivos, de los hilos que explican qué es lo que está cifrado en la palabra y en las voces.

Las consideraciones precedentes, surgidas de un modo de leer el libro, evidenciarían que la poesía de RG alcanza aquí la mayor estatura en su producción éditada²⁸. Para tal resultado se suma el aporte de rasgos formales concurrentes, de los que se dará cuenta más adelante.

3. Lo que está cifrado

La segunda composición, titulada como el libro, es en realidad el comienzo propiamente dicho. En nuestra opinión tiene una importancia decisoria para la configuración del tema del volumen y para su lectura e interpretación. Dice:

*Hoy recuerdo
las tantas tantas veces de mi nombre*

²⁸ *Hemisferios de silencio*. M.Z. Editor. Montevideo, 1981. *El redentor*. M.Z. Editor. Montevideo, 1983. *Las viejas estaciones*. M.Z. Editor. Montevideo, 1986. *Uno solo y dos*. E.B.O. Montevideo, 1997.

*en el aire marinero,
en la vuelta de a caballo,
en las siluetas detrás del cortinado
y en todas las cosas de antaño que me visten:
las hamacas, las verdes praderas,
los barandales del ensueño
entre palmeras
y la calle libre con su eléctrica diagonal
hasta los muelles.
Hoy recuerdo
y sé que estoy sentado
en la memoria que me invento.*

Parece que la memoria inventada es la que se acepta, la que no pasa al olvido porque queda retenida en el cernidor fracturado de la temporalidad. Si el yo dice “Hoy recuerdo” es porque “la memoria que me invento” es aceptada, funciona, y es la que aparece como válida en el presente continuo del enunciado. Esa memoria sería, por desplazamiento, la que también determina la identidad autoral. Convendría relacionar esta composición con la número 27 que también es ilustrativa desde este punto de vista. En efecto, entre la ironía y el juego -siempre presentes en la obra de RG- se problematiza el asunto y se dice:

*Cuando me preguntan
quién soy yo
no respondo,
lo hace mi memoria
que se inventa.*

Con el pasaje transcrito nos enfrentamos a una vuelta de tuerca con relación al asunto de la memoria porque aquí no es el yo quien la inventa sino que ella se inventa a sí misma. La memoria, su inventor e invención se relacionan con lo enigmático que está expresado y aludido varias veces en esta poesía. Ahora bien, como no se desarrolla una metafísica el asunto da lugar a una zona equívoca aunque no sea hermética. La forma verbal de las intuiciones relativas a la memoria comunica una visión de la identidad humana que es confusa en el sentido de convulsa, interceptada por sombras, propia de una percepción bastante generalizada en la poesía de nuestro tiempo. Dicha percepción sería la que corresponde a una concepción del mundo señalada por la inquietud y la angustia, las crisis de la religiosidad, los cataclismos sociales, políticos, económicos y de los paradigmas éticos. Esta configuración parece situarnos frente a una crisis de conciencia que necesariamente debía aparecer. Sin dudas este hecho no es nuevo porque pertenece a la tradición de la ruptura en la poesía del XX y se inscribe en el proceso de cambio tras la apertura canónica.

5. El asunto del doble o los pliegues de uno

Varios de estos aspectos se vinculan en nuestra lectura, de manera casi inevitable, con el yo protagonista y su doble en la narrativa de Felisberto Hernández. Entendemos que esta probable vinculación no es una descendencia sino una simple convergencia, acaso una yuxtaposición que se da por inquietudes similares, en momentos diferentes, que en nuestra literatura llevan casi un siglo y que son compartidas por muchos escritores.

Si volvemos ahora al texto 2 resulta que el pasado está en la circunstancia de los recuerdos que se enumeran y que esos recuerdos visten al hablante, lo cubren y protegen: “todas las cosas de antaño que me visten”. Si lo visten es porque lo habilitan socialmente y le dan algún anclaje en la temporalidad.²⁹ De lo contrario habría un navegar sin rumbo, una inmigración en el tiempo con consecuencias poco menos que insospechadas. Es un asunto que, en nuestra opinión, se vincula con la indefensión y ella a su vez con la aparición del doble.

No se nos oculta que estar “sentado / en la memoria” como se dice, es reinar en el pasado, dominarlo. Vale decir que se trata de un pasado legitimado por la selección que hace todo recordar, aunque sea “inventado”. Sin embargo no habría proyección de futuro, ausencia que indicaría cierto miedo a la construcción social permanente del yo. (Un criterio poco compatible con el importante paratexto de la dedicatoria del libro a los cinco nietos del autor).

Ahora bien, el volumen expresa de manera progresiva un taciturno desencanto y la pérdida continua de los bienes y los dones. Su tono nostálgico y su laconismo desgarrado, sin tregua, sin pausas, necesariamente conducen a la aparición de estratos en el yo y luego a la aparición del “otro” o doble.

Juan Francisco Costa en el “Prólogo” del libro dice que la poesía del autor es ...”emigración tras lo infinito posible, cumpliéndose en un halo de fantasma tras el pliegue irrevocable de lo ausente. Es un alma que se busca siempre en la estela de su huida:”...

No es de extrañar que el doble surja de entre las fisuras del dolor, de la identidad, desde el propio enigma, de las discontinuidades discursivas y dé paso a la exploración de una dimensión desconocida, que está entre el juego y la alienación.

El doble se insinúa en la poesía 23:

*En las hondonadas
que deja el alma
me encontrarán
arrepentido
de ser otro
un poco transparente
desprevenido y noctámbulo.*

Esta primera emergencia del doble es serena porque ocurre en un texto con regularidad sintáctica en el que el lenguaje no está descoyuntado. Hay arrepentimiento de ser otro, pero ya se es otro.

El comienzo recuerda mucho al de la segunda composición de “Mundo a la vez” de Figueredo (“Amalia en su balcón / en sus jardines / Álvaro

²⁹ La imagen del recuerdo que viste o desviste tiene un antecedente en el libro *Uno solo y dos*: “Amanece / los recuerdos se desvisten uno a uno / y va quedando poblada la casa.” *Ibidem*.

paseándose”) ya que el otro también aparece o emerge casi naturalmente y es visto.³⁰

El doble en este libro además de presentarse en forma natural lo hace oblicuamente. En la poesía 28 dice:

.....
*es la estructura
firme de la psique
que en blanco de azar
hoy juega como ayer
a ser el otro
que tanto me acompaña.*

El pronombre personal indica que es el hablante quien enuncia y dice que el otro es un juego del psiquismo. Pero el enunciado instala la personificación del otro yo, es decir, su concreción externa al hablante.

En el texto 29 donde se habla del recuerdo como fuente de identidad y de vida, el eje hace que el otro sea contingente y el yo sea un existente:

.....
*Si me visto,
sé que me visto
y no es otro
el que contemplan,
soy el mismo*
.....

Recién en los textos 39 y 40 el otro aparece con autonomía: ...” A veces -de súbito- / sé que soy otro: / el que mira perplejo / y deja pasar el mar / entre sus manos.”; “Estaba la silueta del otro / por la casa”...

No es este el momento de estudiar el tema del doble en literatura; alcanza con señalar que ya existía en Dostoievski, Goethe y Nerval en quienes se da como el escenario para dos aspectos del sujeto dramático o como independización de una de las partes del cuerpo.

Es a partir del romanticismo que el tema se despliega con una compleja variedad de configuraciones que llegan a nuestros días y expresa las disociaciones del hombre moderno y actual. José P. Díaz escribió: “Hay un elemento del alma moderna que queda expresado en este mito del doble que consiste en la expresión de una profunda discordia interior a la vez que en una paralela incapacidad para aceptar el mundo”³¹.

En el libro que comentamos el doble no tiene partes enteramente autónomas, no enuncia sino que es dicho o visto por el hablante y no parece ser más que un personaje para las relaciones escénicas en el espacio del inconsciente.

Por sus formas libres y breves este libro de RG también se conecta, como es natural, con los procesos transformadores de la cultura occidental actual y con los cambios de sensibilidad que lo acompañan. Más si pensamos que el autor se inscribe en la “generación del margen” como se ha dado en

³⁰ Figueredo, Álvaro. *Mundo a la vez*. Colección Estuario. Montevideo, 1956.

³¹ Díaz, José Pedro. *Una conciencia que se rehúsa a la existencia*. En: Hernández, Felisberto. *Tierras de la memoria*. Arca. Montevideo, 1967.

llamar a la que empezó a publicar alrededor de los años '80, cuando la dictadura todavía continuaba sus estragos en Uruguay.

No obstante la obra está en la línea menos innovadora y contestataria de dicha promoción.

La conexión mencionada más arriba se da, básicamente, a través del lenguaje y la sintaxis. Ambos se apartan un tanto de las estructuras lógico gramaticales como ya ocurría en libros anteriores del autor.

El contexto indica que esas desavenencias son a favor de una comunicación que verdaderamente concierna a la intimidad de la práctica de la lectura de poesía y de la construcción de su sentido.

El lenguaje del libro si bien es ajustadísimo y está autorreferido, permanece atento a la creación, a los efectos sonoros, asociativos.³² La sintaxis, de la misma forma que la memoria, sustancialmente conservada, da curso a significados que interrumpen las articulaciones lógicas, separan sus miembros o elementos y a veces los dislocan. Trabaja en beneficio de una figuración capaz de sostener la polisemia: ...“el alba / derrama su agria miel / sobre todo el adiós / de mi memoria.” (texto 38). La enálage o verbo en función tropológica y el oxímoron o contradicción excluyente, dan cuenta del propósito señalado.

Lo nuevo en esta temática no sería una restauración de lo perdido ni otra versión más de la nostalgia sino, ante todo, un intento de refundación de la persona. Si fuera así como creemos, estamos frente a una poesía que desborda lo estético y llega a lo ontológico, a lo que hace a la reflexión sobre el sujeto y su espacio interior.

Esto explicaría que el lenguaje y los enunciados eviten aproximarse a los conceptos y que para dar cuenta de ellos busquen las imágenes primeras y primordiales. Dice en la poesía 21.

*Los cardos del alma
iluminan el paso
del absurdo transeúnte
y pregonan su palabra
al firmamento.*

Desde muy atrás en la cultura la luz es conocimiento y virtud por lo cual aquí “los cardos del alma” que han de ser igualmente espinosos, le dan luz a otro ser. También se vuelven palabra pregonada sin destinatario concreto.

El comentario de este texto, elegido a modo de ejemplo, puede rodearlo pero no elucidar verdaderamente la clave de su sentido, si es que la tiene. Quizá en el texto se aluda a la razón última de las cosas y de la palabra. La imagen de estos cardos que alumbran el paso de otro y hablan a la bóveda celeste, se sostiene en su originalidad y acierto verbal pero rehúsa la racionalidad convencional.

³² Jorge Albistur comentando *Las viejas estaciones* (1986) señaló, con relación al lenguaje, que “La oscilación entre lo lacónico y lo enumerativo sería, de algún modo, un rasgo de este lenguaje tan pronto enjuto como dispuesto a vestirse de gala.” En: *La Semana de El Día*, Montevideo, 23 de enero de 1987. Veinte años después nos encontramos con que el lenguaje en este libro de RG abandonó toda gala.

Nancy Bacelo poeta.³³

1. La razón de lo necesario.

El Día del Libro que celebramos en cada aniversario de la primera biblioteca pública fundada por disposición de José Artigas, tiene entre nosotros importante significación. Año tras año los eventos crecientemente más importantes y generalizados testimonian esta realidad de la cultura letrada.

A dicha celebración asociamos la tradición de las ferias de libros, inscripta en casi todo el mundo hispanoamericano, particularmente la tradición de la feria montevideana promovida y sostenida durante décadas por el tesón de Nancy Bacelo.

Se puede decir sin temor a equivocación que fue creadora de este evento cultural de nuestro tiempo y por tanto de su efecto multiplicador, acontecimiento que es un referente incorporado al paisaje urbano de Montevideo y de otras capitales departamentales, una importante animación ciudadana, un lugar de encuentro y de difusión ya que a su vez genera una especie de “feria de lectura” en diverso planos, niveles e instancias.

A su calidad de gestora cultural hay que agregar la de fundadora de la revista literaria “Siete Poetas Hispanoamericanos” que, fundamentalmente en la década de los años 60 del siglo pasado, publicó un importante conjunto de títulos de quienes por entonces eran los “nuevos” poetas.

Sin embargo la condición esencial de NB que nos interesa destacar es la de artista y trabajadora de la palabra, autora de más de doce libros de poesía.

Su obra también es un modo privilegiado de dar la palabra y la persona, de fundar conocimiento para la construcción social de la cultura y la refundación continua de la existencia y de la lengua. Esta afirmación alude concretamente a su registro, al léxico llano y de proximidad que predomina en sus composiciones, que es portador de una visión y del correspondiente lugar en el mundo. Al respecto es notorio que en su obra poética hay un conjunto de menciones y de indicadores que tienen pertenencia al contexto uruguayo y rioplatense.

Cierta parquedad expresiva, intensa condensación, brevedad y concreción dan a su enunciación lírica un carácter de palabra conocida y auténtica. De alguna manera la hablante titular del discurso parece decir “poco, pero necesario y mío”.

También hay una actitud de entrega, dadora de la escritura y la persona que, aunque en forma elíptica, espera que al otro le nazca la palabra propia y sin proponérselo incrementa el universo líquido del idioma.

Su obra es un ejemplo del referido nivel de lengua asumido como campo de trabajo. Se sitúa en ese nivel justamente por la riqueza de la combinatoria posible, aunque no haya abundancia de vocablos, la potencialidad de los giros y elocuciones próximas a la oralidad y a lo popular que, por otra parte, se

³³ El presente trabajo tuvo su antecedente en el Homenaje a NB en la Academia Nacional de Letras el 26/05/2007.

utilizan frecuentemente (p.ej: “ese que canta / tiene / un nudo / en la garganta”³⁴).

NB sabe que el fin último de la *poiesis* es sostener y enriquecer la función creadora y comunicadora de la palabra, valerse de ella para incrementar el espesor de lo humano. En todo caso no para compartir la soledad sino para dividirla, para construir al otro en nosotros mismos, hacer habitables los no lugares, las zonas de incomunicación y vulgaridad.

Nos proponemos entonces un acercamiento a su poesía desde las prerrogativas de la lectura y la observación.

2. La voz poética.

Generalmente consideramos que NB integra la que comúnmente se llama generación del 60 o "promoción del 60". Como es sabido dicho conjunto de creadores -según Ángel Rama- fue la “promoción de la crisis” que sitúa dentro de “La generación crítica”, promoción que tuvo un comienzo preciso en 1954.³⁵ Asimismo puede decirse en general que pertenece a una vertiente poética en la que reconocemos voces y registros de -entre otros y solo a modo de ejemplo- Juan Cunha, Mario Benedetti, Amanda Berenguer, Idea Vilariño, Salvador Puig, Gladys Castelvecchi, Circe Maia, algunos pasajes del primer Saúl Ibargoyen, Tatiana Oroño, Mariella Nigro, Silvia Guerra y Silvia Riestra. En esta vertiente la austeridad verbal sustituye al derrame expresivo, la contemporaneidad y la cotidianidad sustituyen a los universalismos, el sujeto releva al individuo, la existencia releva a la vida, la centralidad del texto sustituye a los biografismos confesionales, estetizantes o idealizadores.

No obstante la diferenciación con la “generación del 45” su identidad parece inscribirse en el horizonte de los renovadores hispanoamericanos especialmente Miguel Hernández, César Vallejo, algunas vertientes de Neruda, Oliverio Girondo, Juan Gelman y de cierta zona del coloquialismo. Asimismo en la identidad de su voz, especialmente en sus primeros libros, habría algunas difusas notas de tradición telúrica.

En ciertos momentos de la obra de los mencionados creadores hay una suerte de poesía-acción, entendiendo por tal una literatura de fuerte apelación al otro, que hace de la escritura una práctica y que utiliza el lenguaje como herramienta para la creación. Asimismo en esta línea parece haber un énfasis comunicativo que surge de situaciones comunes o cotidianas y de la suerte individual nada extraordinaria que, no obstante, abriga deseos de cambio y convalida perspectivas sociales.

En razón de que la convergencia virtual del hablante con el “otro” está potencialmente en la voz que enuncia, el tú destinatario además de su estatuto pronominal resulta ser producto de una peculiar construcción formal de la discursividad.

En NB se agrega a lo anterior un registro léxico con atadura a los estándares, la práctica de cierta restricción metafórica, la elocución que tiene un tono de proximidad y medianía tal como se corrobora en el uso de la rima asonante y apagada sin seguir ningún sistema.

³⁴ Bacelo, Nancy. *Las coplas de Nico Pérez*. Ediciones Siete Poetas Hispanoamericanos. Montevideo, 1978 p.54

³⁵ Rama, Ángel. *La generación crítica*. Arca. Montevideo, 1972, págs. 173 y ss.

Esta elocución incorpora formas de la oralidad cotidiana, lugares, hechos y realidades ciudadanas y vicisitudes domésticas.

En “El pan de cada día” (1975)³⁶, hay un texto que es ejemplo de cuánto se puede hacer con palabras sencillas. Importa señalar de paso que el volumen es un indicador de la opción “artesanal” de su poesía porque es un libro-objeto de diseño propio, impreso en grueso papel obra, con tapas de cartón ocre encoladas por el lomo con una tira de tela rústica al tono.

El texto aludido ilustra asimismo cómo su literatura es más que un testimonio para compensar los desgarramientos porque desea, crea y puede celebrar.

*Pasó una paloma
vuelo en vuelo
y por volar
volaba
a ras del suelo
pero igual la paloma
hizo del vuelo
una luz que volaba
un vuelo entero.*

El vuelo de la paloma asume el de la poesía y, por presumible deseo, toma el riesgo como designio: va “a ras del suelo”.

Gracias a ese riesgo la paloma autoral va con vuelo no precisamente de altura sino de “luz” que asociamos con poesía, conocimiento o virtud ya que son esenciales para hacer de él “una luz que volaba”, para trascender en “un vuelo entero” y lograr la altura que se busca y necesita. Tengamos en cuenta, además, el símbolo de la paloma y que se reitera en otros libros de la autora.

La imagen de la paloma, el vuelo de segundo grado (“vuelo en vuelo”) junto con las metáforas de la luz y del “vuelo entero”, aparecen en una textura sencilla con algunos rasgos de copla, con un léxico mínimo que tiene fuerza generativa y sugerente por la sintaxis y sus repeticiones.

En 1984 a propósito de “Los músicos continúan el juego” Wilfredo Penco escribió que la poesía de NB se caracteriza por dos rasgos: sobriedad y despojamiento.³⁷ El texto comentado parece hacer gala de ambas peculiaridades. El entramado discursivo de su poesía es sencillo, tiene un fluir llano, inmediato y parco; su elocución se aproxima a la oralidad sencilla y pudorosa. Bien vale traer a colación los discursos poéticos de Roberto Ibáñez, Álvaro Figueredo y Álvaro Ojeda, con sus zonas diversas de complejidad, por ejemplo, para contrastarlos con el de NB y advertir su sencillez. Es necesario apelar en todo caso a la discursividad de Circe Maia o de Tatiana Oroño para encontrar modos y tonos homologables.

Si bien en la composición que consideramos no aparece un “tú” como en otras anteriores, la dimensión simbólica y proyectiva que con relación al yo tiene la paloma en vuelo, produce una adecuada compensación.

³⁶ Ediciones Siete Poetas Hispanoamericanos. Imprenta García S.A. Montevideo.

³⁷ “Los músicos continúan el juego”. En *Correo de los Viernes*. Montevideo, 02/03/1984.

3. La obra de Nancy Bacelo

Entre 1954 y su fallecimiento en Montevideo, la autora dio a conocer más de doce libros, entre los que se destacan especialmente: “Círculo nocturno” (1959), “Las coplas de Nico Pérez” (1978), “Cielo solo” (1962), el ya citado “Los músicos continúan el juego” (1983) y “Los símbolos precisos” (1986).

En esta obra lírica es apreciable la fuerte unidad del instante, su “permanencia sucesiva”, porque el instante que aquí se percibe es “continuo” y tiene la misma intensidad que lo vivido.

En el ya citado libro de 1975 -reunión de otros dos: “Las pruebas de la suerte” y “El fin de la palabra”- hay un texto que ilustra plenamente ambos rasgos mencionados.

Se trata de una poesía breve de la sección “Puertas adentro”, del segundo de los libros, cuyo referente ficticio es el pronombre femenino elíptico de la tercera persona:

*Se levanta del suelo
se levanta de adentro
es eso
nada más
y sin embargo crece
feliz del agua
que la llama apaga.*

En realidad es la expresión de un tiempo puntual y de un hecho de vida más sugerido que aludido, al que se entrevé en las brechas y silencios del texto. En nuestra última lectura sentimos que quien se levanta del suelo, según la pronominalidad que aconseja el contexto, es “ella”. Ella obedece un impulso, “se levanta de adentro”, para rehacerse a sí misma y recuperar, después del fracaso o apagamiento del amor, la sencilla valoración del “agua” que extingue la llama pasional. Su integridad y energía, según la hablante, quedan evidentes aun sin ser nombradas, de la misma forma que en la ficcionalidad poética la hablante y “ella” serían la misma persona.

La distancia que marca la elipsis del pronombre de la 3ª persona, el silencio de los sentimientos y acontecimientos y el decir lacónico mediante el mayor despojamiento verbal, aproximan este lirismo a una abstracción.

Los motivos en la poesía de NB suelen ser circunstancias, quebrantos o pérdidas a manos de la contingencia, la temporalidad fluyente, de algo que escamotea lo esperado o a manos de los oportunismos de una desgracia sin fondo y sin localización precisa. No obstante, siempre silencian a lo biográfico y tienen singularidad lírica, es decir, son atinentes al ser de la poeta y su forma expresiva y realizadora.

En otras oportunidades acarrean memoria de desamor, desencuentro, nostalgia, y siempre se texturan con la duración de la existencia.

La unidad en el eje de lo vivencial es correlativa y proporcional a la condensación poética sin perjuicio del puntillismo cronológico. En esta composición la intensidad de lo vivido se consagra por la caída implícita y por la metáfora sorda "Se levanta de adentro", metáfora de la energía espiritual del yo interior, que vence la vacuidad y que deriva hacia un final paradójico. En él la forma de estar "feliz" testimonia la aceptación e integridad como una ética de la existencia y de la propia poesía.

En "Las coplas de Nico Pérez" (1978) hay un cuarteto que señalaría el posible origen del sentimiento de privación o pérdida anticipada que se expresa reiterada y difusamente en la obra:

*De niña miraba el cielo
a ver si te aparecías
te buscaba en mi desvelo
pero vos te me escondías.*

La composición pertenece a la sección titulada "Parte de mi padre" en la que se evoca la prematura ausencia del progenitor.

La búsqueda que se menciona parece desplazarse a otras ausencias a lo largo de la obra, en una fuga hacia adelante que deja una estela de melancolía y apagamientos reiterados, quizá progresivos.

Si bien en este curioso libro³⁸ hay un repertorio rico y matizado de referencias al pueblo natal, a la infancia y la familia, se manifiestan las constantes caracterizadoras de la poesía de la autora que se describieron más arriba.

El libro de 1983³⁹ -impreso en cartulina opaca de color verde limón- ofrece al final, a la manera de una "poética", un texto breve muy significativo por la posible extensión de su sentido al conjunto de la obra de NB:

*entonces la palabra
su secreta presencia
inmaculada fórmula del goce
no sé
la artillería
diminuta paloma
en nombre de la paz
que va a la guerra*

Más allá de que la "secreta presencia" de la palabra se vincule con el tópico de las fuentes y las dificultades de la creación, en el texto se señala claramente lo agónico de la poesía y de la existencia.

No obstante, en la composición hay una especie de pesimismo trascendido (verificable en todos sus libros) porque la palabra es clave, medio y

³⁸ Ediciones Siete Poetas Hispanoamericanos. Imprenta García S.A. Montevideo. Se trata de un mini libro-objeto con hojas circulares de 7,5 centímetros de diámetro, de colores pastel, sostenidas por una argolla de metal que pasa por una perforación que tienen con ese fin a la izquierda de los textos.

³⁹ Ediciones Siete Poetas Hispanoamericanos. Imprenta García S.A. Montevideo.

fuente de goce, salto a la comunicación -a la común unión- a través del sentido y del sonido.

La palabra poética aparece como un dominio inmanente porque aunque secreta, es propia del que vive y existe. Asimismo aparece como una sustitución y suplemento porque el suyo sería un escenario alternativo aunque tampoco sepamos bien cuál es la artillería adecuada.

La palabra en la imagen de la paloma, reforzada por el adjetivo "diminuta" -en el sexto verso-, conlleva el símbolo de lo espiritual, lo elevado.

Sin embargo va a la guerra, a la construcción del sentido, a una relación dialéctica y conflictiva ya que para consumarse necesita estar en un texto, necesita del lector y luego luchar contra las redes de lo hegemónico para salvar su significado.

No obstante, esta necesidad del otro en la poesía de NB se vive como una hermandad que allana diferencias y genera natural empatía y proximidad.

De alguna manera su poesía habla por momentos como nosotros y por ello permite que nos escuchemos dando paso a un acto de reconocimiento colectivo.

4. Un símbolo preciso

El libro de 1986⁴⁰, esta vez en cartulina opaca de color lila cenizo, también con formato de libreta -al igual que el anterior- de quince centímetros de altura por veintiuno, tiene composiciones con un comienzo anafórico que registra tres variantes.

Otra particularidad es que el índice, leído en su totalidad, es una poesía que reúne los títulos, a veces los segmentos que siguen a la anáfora de cada primer verso, o a los segundos versos. Según nuestra opinión el índice es una especie peculiar de paratexto que se integra al tono y sentido general.

La anáfora "una mujer", a poco de registrada en la lectura, instala algo así como "la mujer que soy yo", la que se corresponde con la hablante.

"Una mujer" desde el enclave personal y epocal representa con precisión al género, está por todas las mujeres, por la condición que les impone la cultura y el contexto social. ("las miles de mujeres que la habitan", pág.17).

La suya es una poesía "femenina" sin proponérselo ya que no tiene programa ni postulados: su objeto es ante todo la creación y expresión de modos de ver y sentir. Por estas razones no coincide con el ismo correspondiente.

La tercera composición expresa el peso de las responsabilidades sociales que la hablante sobrelleva por una pretendida distribución natural de las tareas y los roles, las que reconoce cuando se ve desde "afuera":

*Una mujer
compra sus ajos la cebolla
albahaca y uvas
perejil y duraznos
-se olvida de las peras-
vuelve.*

⁴⁰ *Los símbolos precisos*. Ediciones Siete Poetas Hispanoamericanos. Imprenta García S.A. Montevideo.

Y carga.

Lo que parece una escena trivial del cotidiano-mujer revela que la condición de administradora le impone las obligaciones del silencio y las servidumbres notorias, ya que vuelve al menos sin queja directa. La acumulación enumerativa y polisindética es la que traza precisamente esa realidad interior que deja ver el accionar y la conducta.

El hecho de volver por causa de un olvido, al mismo tiempo que deja ver la responsabilidad asumida, hace pensar en un colectivo que está ausente en el texto pero es el referente familiar u hogareño por el que el que se trajina con sacrificio.

Hay otro texto muy afín a estos sentimientos y actitudes que bien podrían adscribirse a la fidelidad y la lealtad:

*Una mujer
no tiene credencial
para ese amor
-se acabaron los números-
no va a votar
por lo que sabe
que podría ganar.
Guarda los papelitos
de la identificación
sin por si acaso.*

La composición canta la adhesión y autenticidad del amor. Sostenida por la figura de la negación de lo contrario a lo que se quiere afirmar, apuesta por la ternura y el sentimiento sin condiciones ni precauciones.

Sin duda estas intensidades no ocultan ni impiden el desencuentro:

*Una mujer
se despide mesa mantel vino
por medio
de lo que pudo ser
le consta
que no tiene más ganas
del absurdo.*

El motivo de esta composición -la quinta del libro- es como se dijo el desencuentro. Las imágenes de la mesa y el mantel, que aparecen asimismo en la poesía de Amanda Berenguer, Circe Maia y Tatiana Oroño, por ejemplo, dan la radicación doméstica del acontecimiento lírico.

El balbuceo que se aprecia y que es tan característico de NB, si bien responde a formas de lo coloquial y participa de la elipsis, da cierta ambigüedad o imprecisión.

No hay nada preciso salvo el momento de la ruptura, porque la mesa en vez de mancomunar está de por medio, separa, disocia.

Es más, no se dice la razón profunda ni cuál o cómo es el sentimiento de lo absurdo, de aquello absolutamente innecesario que lleva a interrumpir el vínculo.

Casi todo queda sostenido, amparado en la discreción y en lo subjetivo que dan quicio y estructura al conjunto, le dan aquello de lo que se trata: un reconocimiento o conciencia de que no se quiere seguir en el absurdo.

Pero la poeta por lo menos deja una constancia de ello, que se instala en la elipsis, y por ello no tiene desarrollo en la escritura.

Esta forma de aludir, de sugerir o implicar, de dar por sobreentendido, de usar medias palabras, las imprescindibles, pocas y sin relieve, contraviene lo canónico, y da paso a la "espontaneidad" próxima a un coloquialismo entre interlocutores afines. Hay un registro conversacional que abate las formalidades del bien decir tal como llegaron al medio siglo XX.

A ello se suma la ausencia de puntuación al interior de los enunciados, la dislocación sintáctica, significativa de los estados de ánimo y los sutiles movimientos de la declinación o quiebre emocional.

Son características que pertenecen al vasto movimiento o tendencia en poesía y en las demás artes del XX, nacido de las vanguardias, que incorpora la cotidianidad prosaica y el entorno objetivo del mundo y la realidad del común de los seres humanos en su circunstancia.

En el caso de NB y de la vertiente de pertenencia, en el contexto de nuestras latitudes, también expresa los alrededores de la posmodernidad tardía, las deserciones colectivas respecto de grandes mitos que mancomunaban, incluido el de los niveles del lenguaje, deserciones que dejaron al sujeto más confinado en sí mismo y en un nuevo desamparo.

En esta poesía el paradigma familiar o de hogar está casi ausente, salvo excepciones como por ejemplo en "Las coplas"...; tampoco hay forma sucedánea de "estabilidad" sino más bien un presente minimalista que determina continuidad o interrupción de vínculos. Lo que se manifiesta claramente es una resistencia decidida al displacer, a lo absurdo desde una "razón" vinculante y justificadora del cambio.

No sería impropio señalar una abolición de las categorías temporales convencionales a favor de un presente que lo reúne todo.

Una composición que parece hacer excepción a lo referido anteriormente es la de pág. 25:

*Una mujer apoya su espalda
contra la pared
recuesta la soledad el premio repartido
la infancia como colcha de retazos
repite la oración sin el incienso
-el tiempo no ha pasado en vano-
lejano ruido a madre la sacude.*

Si bien a primera vista parece relativa al dolor adulto por la ausencia de la madre, el dolor instala con su "lejano ruido" de memorias la eventual continuidad de las historias y sacrificios personales. En la composición hay un clima doloroso relativo a algo ya sabido.

¿Serán sentimientos, cosas que se reiteran cíclicamente, ideas, silencios entre ambas mujeres, o algo que debió ser y que está incumplido?

Sea como fuere, en esta oportunidad hay un anclaje en el pasado que, como en Vallejo y puntualmente, acarrea infancia, oración y deseo de cobijo.

Los símbolos precisos parecen ser las imágenes concretas de una situación individual y de un rol. Dicho con los primeros versos de la trigésima composición: de “Una mujer [que] golpea contra la adversidad / tiene conciencia de su suerte”.

En pág. 35 hay otro texto breve que expresa la capacidad de entrega y la vocación de servicio, como si fueran connaturales al género y la persona:

*Una mujer se desasiste
y sube la mecha de la lumbre
se olvida que la llama ciega
si no es gradual su alumbramiento.
Se ajusta el cinturón.*

En esta integración de ambas cualidades es donde radica la autenticidad de la voz y donde probablemente se aloja la razón secreta de una postergación o de lo que impresiona como probable carencia de amor correspondido.

Si el aumento de la lumbre o de la llama pasional causa ceguera es porque el yo se desasiste y se posterga para la entrega que los otros esperan y que, a su vez, desea hacerles.

La composición que comentamos según nuestro modo de leerla tiene una expresión austera, controlada por imperativos de la idiosincrasia autoral y registra un nudo irradiante hacia la obra en su conjunto. En nuestra opinión es la felicidad adulta que no se encuentra.

No obstante, parece cooptarla en la escritura al aunar el oficio de vivir y el de escribir, con integridad, sin lamento y con capacidad de ir más allá de sí misma.

En el tiempo, de Circe Maia: vivir, comunicar y amar.⁴¹

Si toda la cultura fuera una "respuesta animada al contacto del mundo" según el decir de Antonio Machado, que Circe Maia cita en el prólogo de su primer libro (1958), probablemente nos habríamos librado de los estigmas que hoy ponen en duda la sobrevivencia y tendríamos al menos un proceso más humano e integrador en nuestra civilización.

Esta certeza pretende participar una razonable presunción: que una respuesta animada o movimiento del "ánima" necesita postergar la pasión, la ira santa o común, el afán posesivo y la dominación, el arbitrio y las variadas formas de la ceguera.

Animar al mundo con el que uno entra en contacto requiere reconciliación y movilización de la energía capaz de los procesos de identificación y fusión.

El libro de Circe Maia que vio la luz hace cincuenta años se nos aparece como cumplimiento cabal de estos aspectos, como una auténtica "respuesta animada" ante el contacto con el mundo.

Se trata de un mundo poético que "pasa" por el pensamiento autoral, que registra sus percepciones y que, por volcarse en la escritura, conjura la luz de un paisaje personal, entrañable para la poeta, con algunas referencias identificables.

Por estas razones la vigencia del libro está en su valor literario, en su significación tanto como en la ética de la postura que exhibe.

Si bien a toda creación artística consumada comúnmente le corresponde una ética, en este caso está particularmente identificada con la acción misma de vivir, de comunicar y amar. Una rica experiencia que se acompaña y entretiene con fervor por el otro.

Como es sabido el asunto de la referencialidad queda en los límites entre lo inexistente y lo posible en poesía. Si observamos al libro a la luz de esta idea se aprecia su validez en tanto creación simbólica, autónoma, que hace la mayor aproximación posible a la verdad espiritual y al mundo personal en manifestación. Ese mundo en esta poeta es un universo casi doméstico en el que se integran elementos del paisaje natural y del entorno vital.

En su obra la llaneza de la expresión de los sentimientos se prolonga y se extiende a la recreación de lo circundante, por lo que la poesía supone una humanización del paisaje natural y relacional, un verdadero proceso expansivo del espíritu, una "respuesta animada".

⁴¹ La primera versión de este trabajo se publicó en la Revista de la Academia Nacional de Letras. Año 3 No.4 Enero-junio de 2008.

Mario Benedetti apuntó en 1965 que "En ese diálogo con la realidad que Maia busca sin cesar, en ese vínculo instantáneo con seres y cosas, siempre hay, inevitablemente, algo que interfiere. Pero aunque el intelecto se angustie o se desviva, la interferencia crea en cierto modo el desgarrón poético, y convierte el paisaje en metáfora, el mundo en imagen".⁴²

En el comienzo del libro las imágenes de los entornos naturales, especialmente del campo, el arroyo, el monte y la noche aparecen con intensidad sensual, como si fueran una prolongación de la piel o sensaciones que experimenta la hablante en una fiesta de los sentidos.

Al comienzo del libro la figuración elige principalmente a la comparación, que supone la homologación sustantiva de los elementos comparados y el compromiso de quien enuncia con la opción que hace.

Las imágenes poéticas se hacen cargo de esa dimensión espiritual y también elaboran cualidades metafóricas. Dice en la primera parte de "Los versos de lluvia" (pág.28)⁴³:

*Vamos volando:
la risa se nos moja
la cara, el canto.*

El vuelo es metáfora de la sensación de ingravidez que seguramente provocan la dicha y la identificación espiritual con el entorno.

El transcurrir como espesor del tiempo se asocia en esta poesía con hechos, elementos, pareceres, sentimientos vividos, y de esta manera al ingresar al universo de lo vivido todo engendra pasado en un proceso espiritual frecuente en los dominios de lo lírico.

Los sonidos, vuelos, movimientos, colores, sensaciones, los cambios de la luz y los matices en los paisajes se entretajan a veces al modo post-impresionista desplegando imágenes de fuerza plástica integradora. Dice en la penúltima estrofa de "Sobre el Caraguatá" (pág.32):

*Aunque estemos callados y no cantemos
un rumor como música vuela y envuelve
vuela y abraza.*

La frecuencia de la primera persona del plural en las desinencias verbales da idea de que se evoca y canta desde la plenitud, desde un yo en compañía, desde lo que se comparte. Queda sugerida una común unión en la dimensión humana que se prolonga y extiende al mundo. Vivir es sentir, expresar, integrarse y sostenerse. Se canta con un aire que tiene algo de panteísmo franciscano y primordial.

En el texto titulado "En Tacuarembó" (pág. 51), en medio de suaves asonancias en los versos pares, también hay un claro ejemplo de la expansión de que hablamos. La segunda estrofa de la composición dice:

⁴² Benedetti, Mario. Circe Maia: *La limpia mirada del desamparo*. En: *Literatura uruguaya siglo XX*. Editorial Alfa. Montevideo, 1969. 2ª edic.

⁴³ Las citas se hacen siguiendo a: Maia, Circe. *Obra poética*. Rebeca Linke Editoras. Montevideo, 2007.

*Por mis sueños dichosos
hay caminos desiertos
de la greda mojada que veía
al acabar las calles y al empezar el cielo.*

Esta continuidad entre el escenario de los juegos infantiles y el cielo, da cuenta de la expansión en clave machadiana ya referida, porque suprime al horizonte como línea intermediaria o límite mediador. Asegura una continuidad que está consagrada formalmente por los dos hemistiquios del verso alejandrino y su paralelismo sintáctico: “al acabar las calles”, “y al empezar el cielo”.

Tal movimiento de la energía amorosa necesariamente haría contacto con lo trascendente y desconocido que aparecerá primeramente con manifestación de un sobresalto. Ocurre así no obstante la ausencia de lo erótico que es característica de esta poesía.

En este sentido tengamos en cuenta que Graciela Mántaras y Jorge Arbeleche señalaron en 1995 que Sara de Ibáñez “junto a Amanda Berenguer y Circe Maia son las únicas poetisas uruguayas en las que el sentimiento erótico o amoroso prácticamente no aparece.”⁴⁴

En la tercera parte o sección del libro que comentamos las imágenes que recrean las vivencias y la memoria del juego en “la calle de mi casa”, aseguran una atmósfera algo ingravida que posibilita el contacto con el devenir y la vivencia de la temporalidad:

*Vamos por calles anchas
calles del viento
hojas, flores azules
calle del cielo
corazón, mano, pájaro
alzan el vuelo.*

*A la hora del agua dorada
cuando el sol se ha parado en el río
vamos cantando.*

*Vamos por calles anchas
a los caminos
y del camino al puente
del puente al río.*

El sobresalto referido asoma al final, genera el deseo de regresar porque la noche se aproxima. Pero queda elíptica la vivencia del devenir que, en el fondo, sería la que no permite sentir a la oscuridad inminente como plenitud de cielo estrellado:

Vámonos.

⁴⁴ Mántaras Loedel, Graciela. Arbeleche, Jorge. *Panorama de la literatura uruguaya entre 1915 y 1945*. Academia Nacional de Letras. Montevideo, 1995.

*Antes que la mirada
del azul se nos cierre
dulce pupila.*

*Antes que el viento
se nos lleve de pronto
el día.*

La noche inminente aparece como un límite que al hacer contacto con el yo provoca el presentimiento de algo que se desconoce y la sensación de riesgo por el viento que asusta y sobrecoge.

Aquí la percepción del tiempo ya es conciencia embrionaria de la fugacidad y del acabamiento. Aunque recuerda a la duración bergsoniana tiene la precariedad puntillista de lo posmoderno y la universalidad de lo inevitable como si un doble teclado hiciera progresar en paralelo una zona más grave, más compleja.

De alguna manera anuncia un abismo que se abrirá por debajo de las imágenes del vuelo, de la luz y de todo lo que prospera en lo aéreo. Cabe preguntarnos si se trata de algo enteramente desacralizado. En cierta medida esto es esperable en una poesía nacida y comprometida con la contingencia, que a veces parece surgir en las porosidades frágiles del yo.

Es natural que en la composición siguiente diga "Así venía el tiempo como hecho de su fuga/ y de su mismo irse nos venían las horas". ("Yéndose", pág.53)

Por tanto en el texto que da título al libro está uno de los ejes de su sentido. En él la multiplicación de las comparaciones y de las imágenes metafóricas acompaña una necesidad de mayor desarrollo expresivo.

El terceto pentasílabo que divide en dos a la parte I, dice con relación a los cortes o quiebres abruptos:

*Se acaba y borra
hora naciente
de golpe hundida.*

"En el tiempo" es un libro rotundo, de fuerte unidad, que instala el registro inconfundible de Circe Maia, el que perdura hasta hoy en día. Es un libro progresivo que se afirma en identidad y vivencia. Sus cuatro partes a modo de ámbitos conducen al lector ante estados de la sensibilidad, de la meditación y de la conciencia reflexiva que cada vez se temporalizan más.

Dicho proceso ocurre desde "Verano", la primera parte, donde la claridad, la luminosidad, los cursos de agua y la plenitud en manifestación de los verdes del mundo vegetal se aprecian junto con varias formas de la alegría y celebración sonriente, doméstica y pura.

Luego en "Mar y ciudad" -segunda parte- cobran fuerza e intensidad otras zonas del mundo circundante: el mar, la piedra, la arena, la madera, las raíces, el viento, la noche, las cosas cotidianas y ciudadanas con crecidas gotas de sombra; el agua ahora es más cósmica y dramática. Sobre el final se ahonda decididamente el sentimiento de una existencia primeramente

comprometida por la conciencia de su fugacidad y luego por el acabamiento en ciernes.

En la tercera parte titulada "La muerte" el dolor alcanza la mayor altura sin perder "su intensa sensibilidad auditiva y visual"⁴⁵. Aquí el tiempo empieza a ser infiltrado por el estremecimiento metafísico, particularmente por la visión desde los días que siguen trascurriendo no obstante la partida definitiva de algún ser querido. Si el dolor por la intensidad de su ocurrencia parece detener a quien lo sufre en un momento, el transcurrir igual se percibe como una continuidad que a pesar de todo sigue veloz y constante.

No obstante, la muerte es quietud, tiempo descarnado, tiempo sin amarras, sin que se pueda percibir nada en función de su duración, como si se tratara de un ir hacia la anchurosa nada sin sentido atribuible. La vida en cambio es devenir y manifestación, transcurso, dinamismo.

Ahora la temporalidad se fractura e impregna con sus fragmentos al mundo, a la luz, las horas, la calle, la plaza y los momentos del día.

Al tiempo le aparecen zonas de privación y problematización vinculadas con los seres y los afectos más cercanos y con cada presente en la memoria activa. Al tiempo le implota la unidad vivencial que tuvo al comienzo, una unidad que fue la de un momento pleno y absoluto que ahora está sembrado con gotas de sombra.

Finalmente en la cuarta parte titulada "Vivir nuestro" se reasume una calma o sosiego de otro signo. Es una calma portadora de la serena conciencia de lo inevitable, de lo irreversible que ocurre en y por el tiempo, el mismo que sigue su marcha, que no se detiene ni repara en la muerte de los seres. ¿Es el tiempo aquello que sigue?

No es extraño que sobre el final de esta cuarta parte aparezcan motivos vinculados a los miedos básicos, a la deseada pervivencia y a una eternidad que asoma como inmovilidad o definitiva inmersión o disolución en la sustancia del tiempo. El desamparo como eje temático en la poesía de CM aparece ya en su primer libro sin perjuicio de una mayor presencia en obras posteriores.

Nos parece razonable señalar a esta altura que la poesía de CM nace madura, plena, llena de gracia, de ternura comunicativa, con aptitud para la proximidad a cuyo servicio sustancia un lenguaje translúcido, una imagen de fuerte impronta evocadora, un desarrollo expresivo que tiene por objeto llegar al lector tanto como al cumplimiento de la creación.

Por natural desarrollo, en el libro siguiente ("Presencia diaria", 1964), la composición titulada "Palabras" establecerá una suerte de poética para la acción comunicativa; dice:

*Hablarte, hablarme
es tiempo ahora
de voces entre voces apoyadas.*

La cita precedente ejemplifica el afán comunicador y la vocación de proximidad de esta poesía. La trascendencia se instala como posibilidad a

⁴⁵ Rein, Mercedes. "A propósito de Circe Maia: construcciones y destrucciones". En *Brecha*. Montevideo, 19/12/1986.

partir del decir con los rasgos del habla, a partir de la palabra que implica la intersubjetividad que construye al mundo, al sujeto y a la vida social.

Ambas formas del verbo hablar con las correspondientes variantes pronominales dan lugar al encuentro del tú y del yo entre los que se configura el momento de las voces que se apoyan en otras voces. Son voces que generan un ir y venir en la cadena humana infinita, ir hacia atrás y adelante en el tiempo, como forma de conjurarlo.

Para ello es necesario ante todo compartir la existencia, fraternizar la vida, apoyarse los unos en los otros, como lo hacen los poemas en el libro, a instancias de la deliberación creadora, según se anota en el prólogo: [...] “Ninguno parecía valer por sí solo; los dejo, pues que se apoyen unos en otros, que busquen crear una atmósfera común que los sostenga.”⁴⁶ También resulta claro que la ficcionalidad poética tiene la plenitud que el discurso le otorga desde su propia autonomía.

Jorge Arbeleche: la familia y una catedral en la palabra

El libro *La sagrada familia*⁴⁷ es un ejemplo de la creciente realización de la palabra poética del autor. Aludimos en general a la capacidad creadora de realidad que tiene lo literario en tanto categoría ontológica. En lo básico el discurso realiza al sueño, a la ficción, y es realidad espiritual que acrecienta la cultura y releva aspectos o asuntos históricos concretos del autor del que se trate.

En esta oportunidad es un volumen que reúne solo veinticinco composiciones agrupadas en siete partes o conjuntos señalados con un título y un epígrafe que los antecede.

La ilustración de tapa de esta primera edición⁴⁸ tiene un dibujo primario y plano con dos cabezas humanas, que se acercan íntimamente de perfil, de colores fucsia y azul sobre un fondo blanco y gris, de puntilla o mantel familiar, con motivos florales. El conjunto sugiere la necesidad humana gregaria y filial, de comunicación y proximidad.

El concepto de sagrada familia que preside desde el título, más las siete partes constitutivas, nos hacen pensar forzosamente en el septenario y por tanto en una serie de antecedentes y posibles asociaciones.

Estos antecedentes estando presentes o no en la conciencia creadora en el momento de la escritura, configuran un núcleo significativo genésico e inmemorial que opera -según manifestaciones coincidentes con nuestro punto de vista, que nos hiciera el poeta- a modo de “centro exacto del círculo mítico, que es de donde deriva el ser y la palabra, como espejos, tal vez, de otro estadio de la existencia.”⁴⁹

La *Epopéya de Gilgamés* de la antigua literatura caldea, seguramente de más de dos mil años a.C., escrita en celebración del rey constructor de Uruk, refiere que la ciudad estaba protegida por siete cercos.

El septenario como símbolo del esoterismo antiguo se desarrolló con variantes a través del tiempo conservando como núcleo significativo a los principios espirituales de la integración. De esta integración -como se verá- trata el libro que comentamos.

Por cierto que la primera imagen e idea que suscita *La sagrada familia* como título es con las asociaciones a que da lugar: la integración religante y el núcleo sagrado que ampara y cobija. La familia es, como “la luz en el aire” y el amor en “el redil de la palabra”, una fuerza capaz de crecimiento simbólico,

⁴⁷ Arbeleche, Jorge. *La sagrada familia*. Estuario Editora. Montevideo, 2010. 85 p.

⁴⁸ Diseño de Raúl Burguez.

⁴⁹ En comunicación electrónica a: rpallare@internet.com.uy del 29/07/2010, 06:24 p.m.

figural y espiritual. A este respecto vale citar a Graciela Mántaras quien señaló tempranamente: “el aire, elemento constante y crecedor, llega a ser, junto con la palabra, el lugar por excelencia del encuentro, de la comunión, de la unión de los contrarios.”⁵⁰

Probablemente se trata de la integración que procura cierta poesía a través de sus núcleos semánticos y sus palabras, a modo de segunda realidad, como puente entre el ser y lo desconocido.⁵¹

Así permanece en derivaciones como la de los siete colores que forman el arco iris, los siete sonidos básicos en la escala musical, los siete planetas, las siete estrellas de la constelación de Las Pléyades, las siete musas, las siete hadas, etc.

Según Juan E. Cirlot y Carl G. Jung⁵² los siete elementos del septenario están consagrados en el antiguo “dos más cinco” astral: el Sol y la Luna más Mercurio, Venus, Marte, Júpiter y Saturno. Luego podemos señalar, también a modo de ejemplo, el candelabro de siete brazos del Templo de Salomón como cristalización de un orden celeste, los siete días de la creación en La Biblia, los siete pecados capitales, los siete círculos del infierno, las siete cabezas del dragón, los siete emblemas de Buda, etc.

Lo cierto es que estas imágenes míticas están en el dominio común de los artistas y de los poetas de todas las épocas, dan lugar a recreaciones, visiones y reconfiguraciones de amplia gama. Las expresiones de JA transcriptas más arriba son claro testimonio.

Ahora bien, si tenemos en cuenta -como se verá- que la primera de las partes es una especie de pórtico, que son siete en total las partes en las que se organiza el libro, que son siete los epígrafes que las presiden, resultará que por contigüidad y asociación remiten al septenario, a la sagrada familia litúrgica, a la pintura clásica sobre el tema y a la obra mayor de Antonio Gaudí en la cual el “bosque” de torres catedralicias tiene por centro a un conjunto de siete. También es cierto que como lectores tenemos un grado de expectativa -que es multivalente, según cada uno- desde la cual la interpretación y construcción del sentido se hace desde las redes culturales comunes y disponibles. *La sagrada familia* es un título portador de contenidos *per se*. A través de un túnel invisible hacia atrás remite a un tiempo inmemorial donde se sitúa el centro mítico del que parece venir el amparo con voluntad divina. Es natural que en una cultura con horizontes cristianos también se cargue con sacralidad y trascendencia.

El canto del que se habla en la primera composición del pórtico refiere a la poesía que se desea y escapa por y ante el enigma inexorable de la muerte: *-cantar quisiera pero el canto escapa-*. El canto que en otros libros aparece decididamente vinculado con el júbilo y el aire, según apunta Gerardo Ciancio⁵³, aquí tiene una nota grave.

⁵⁰ Mántaras, Graciela. *Del instante al tiempo entero* (1987). En: Benítez, Hebert-Mastalli, Adriana. Comp. *La poética de Jorge Arbeleche*. Ediciones de Hermes Criollo-Ediciones Botella al mar. Montevideo. 2008.

⁵¹ JA refiere varias veces y de variada manera en su prosa y poesía el concepto “ejercicio de misterio” con el que Sara de Ibáñez la definió. (Ver v.gr. Canfield, Martha, Ciancio, Gerardo). *Ibidem*.

⁵² Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Ed. Labor. Barcelona. 1981

Jung, Carl. *Psicología y Alquimia*. Buenos Aires. 1952

⁵³ Ciancio, Gerardo. *La lírica de JA: ejercicio de escritura*. En: Benítez, Hebert - Mastalli, Adriana. Comp. *Id. ut sup.* Dice Ciancio: “Aire y Dios concurren al continente de versos jubilosos y son contenidos en él. En el aire *enabejado* se inscribe la obra de Dios y en él se escritura la poesía. Ese

Por lo dicho anteriormente tiene algunos rasgos de canto testamentario, al menos en la necesidad de vivir la plenitud que se celebra en la segunda parte del poema. Se habrá de sentir la vida como una fiesta que vale por sí y que mientras dura -*Carpe diem*- es justificación de la poesía nacida del agujero que no se cierra. El agujero o vacío es el enigma del ser y su acabamiento. Dice:

nunca se zurce ni se tapa ni se cubre

Esta imagen del agujero, metáfora del vacío sin fondo, con clara intención trascendente, aparece tempranamente en la poesía de JA. Así en *La casa de la piedra negra* (1983), en la prosa “El espacio del miedo”, leemos: *Empezar Terminar. Todo era el hueco donde nacía el olvido donde crecía la ausencia.*⁵⁴ En nuestra opinión es un texto en el que el hueco como metonimia deja desasida a la conciencia, librada a sí misma en el (lo) vacío. (Aquí el olvido y la ausencia son los naturales enemigos de la escritura y de la vida porque provocan el desconocimiento y la soledad, respectivamente.)

El poema “Canto” también es un discurso de imprecación por la provisoriedad de la vida y el mal de los hombres. La “voz” del agujero, la que *va entonando/ un himno de coraje a contraviento*, también lo hace

*y contra los malos y contra la seda
deshilachada de la fama contra el toldo
agujereado de la gloria contra todo el
silencio*

Este himno que como figura participa de la prosopopeya es un llanto por la inmanencia y por la vida atada al cuerpo, pero también es una celebración argumentativa del vivir pleno. Quizá detrás del gran enigma no haya otro secreto que vivir bien: con una plenitud que para el hablante es amorosa e incluye la escritura. A este respecto el final de “Canto” es muy significativo:

*el agujero
canta
nombra
inscribe
el ombligo inaugural de cada hora*

Mucho dolor y mucha felicidad hacen falta para que a la voz poética lleguen estas vivencias e intuiciones que, en próximas obras, eventualmente podrían derivar a ciertas zonas de la trascendencia. En nuestra opinión es notorio el despliegue de la energía poética aplicada a superar estéticamente los límites inexorables de la realidad.

No es de extrañar que en “Contracanto”, un poema que es especular respecto del anterior, el yo ficcional en su calidad de sujeto del discurso, luego

instante suspendido en el aire y en el ritmo poético lirifica la experiencia estética y propicia la celebración.” p.36

⁵⁴ Arbeleche, Jorge. *La casa de la piedra negra*. Arca. Montevideo, 1983. p. 40

de abandonar la distancia que en el poema anterior le aseguraba la tercera persona, se aproxime más, casi hasta el apóstrofe, e interpele a la muerte en la segunda persona del singular. Dice la estrofa inicial:

*Adelante
Señora de la ausencia
y dueña del Vacío,
la Oscura
la que no se nombra
la Descalabrada,
no te quedes allí
en el umbral
de toda la Aventura.*

Si bien el pronombre tú corresponde a la muerte, al final mismo de la composición se celebra en el canto el triunfo de la poesía y de la Misericordia:

*Las sílabas del Aire
se agrupan crecen y se expanden.
En lo alto del álamo perfecto
vuelve a brillar
el blanco sonido de la Misericordia.*

Dada la organización que hemos descripto sumariamente, el pórtico (“Canto” y “Contracanto”) y luego la Parte II titulada “Los cuerpos”, en la que se celebra la plenitud corporal del amor erótico, anuncian el sentido principal de la III parte que es el eje de la significación del poemario. Se trata de la familia humana como espacio de religazón, amparo y comunión; es el *redil* del ser y del sujeto como la palabra es el sustento de la creación que agrega realidad y da sostén en el vacío y ante el misterio.

De manera que la organización septenaria del libro al tiempo que es causa también es una consecuencia de la celebración y proclama de la radiante fuerza de la vida y de la poesía. Se trata de un elemento formal con fuerza estructurante.

En efecto, la organización referida se vincula con el estilo y tono oratorio, más precisamente con el carácter elocutorio del libro. Tono alto y estremecido que se adecua a los contenidos: discurso a y sobre la muerte, sobre el sentido del canto, a los padres, familia, algunos amigos y sobre tópicos conexos de la poética del propio autor.

Es una organización estructurante porque codetermina otros rasgos formales, versales y estróficos, que resultan más “abiertos” que en algunos libros anteriores. Así la presencia de versos libres y blancos, la configuración de períodos sintácticos extensos y complejos, composiciones de largo aliento en las que aparecen casi catálogos, reiteraciones, inversiones -algunas quiásmicas-, anáforas, contrastes y claroscuros, aliteraciones y fórmulas expresivas que vienen del barroco español.

El verso es más libre aunque perduran endecasílabos cuyo ritmo de cantidad coadyuva a la enunciación; las estrofas suelen adquirir relevancia

gráfica resultado de la disposición “centrada” de la columna de los versos pues a veces prefiguran un reloj de arena, otras una ligera forma de cruz o un cáliz.

El discurso y su particular manera de cantar expresa y da cuenta de grandes cosas nacidas en las grietas dejadas por enormes sacudones. Es una poesía mayor, de tono crecido que se inaugura en la primera composición destinada a una tercera persona dialógica y pasiva, que es la muerte personificada. Dice el primer verso del libro:

No nombraré aquí a la desdichada

Todo se organiza y ajusta para una exposición donde el desarrollo figural, especialmente las imágenes, está al servicio de una expresión plena de ideas y sentimientos muy intensos que embargan al sujeto. Esto ocurre sin que abandone la música del sentido (los hallazgos y originales aciertos expresivos) ni una suerte de equilibrio tenso, espléndido y majestuoso, que las repeticiones y los sinónimos textuales sostienen hasta el final, donde remata con energía. Dice en la tercera estrofa de “Canto”:

porque la fiesta dura lo que dura

y no nos cabe preguntar si el mar se acaba

*ni tampoco indagar por la palabra
escondida entre los puntos suspensivos
ya cada uno a su hora ardió
en el exacto vendaval de su cintura*

Los epígrafes colocados por JA a cada una de las partes de la obra son citas, con notorio valor intertextual, que se suman a otros procedimientos de este tipo por lo cual hay nombres de poetas y algunas transcripciones de otros (p. ej. Juana de Ibarbourou, Circe Maia). Los epígrafes son pasajes, por su orden, de Roberto Juarroz, Jorge Gaitán Durán, César Vallejo, Juana de Ibarbourou, Leonardo Boff, Orfila Bardesio y Juan R. Jiménez. En cierto modo se pueden ver como una galería íntima de mayores y de pares que, al tiempo de interceptar oportunamente con la voz del poeta, aportan enriquecedoras pautas semánticas. También se trata de un rasgo de la obra de JA, estudiado con detenimiento por Gerardo Ciancio, a través del que se accede a una constelación de nombres y voces líricas.

Muy clara es la función del primer epígrafe con relación al pórtico compuesto por las dos composiciones de la primera parte, “Canto” y “Contracanto”: “Todo hombre necesita una canción intraducible”.

Lo intraducible de la canción o de la poesía es una falta o carencia constitutiva, una especie de orfandad vallejana de la que nace la expresión poética como intento de comunicación esencial restauradora.

La esencialidad es componente de lo intraducible y elemento del personalísimo modo autoral de vivir lo general y común a todos los hombres. En estos asuntos todo poeta lo necesita por llamado y vocación ineludible.

Se trata de algo cifrado, hermético, con mucho de duro careo con la muerte desde el desamparo y provisoriedad del cuerpo y del ser, no obstante otras certezas entre las que está la posibilidad de perdurar en la poesía.

Escribe Roberto Juarroz en *Poesía y realidad*⁵⁵: *Vivo el poema como una explosión de ser por debajo del lenguaje*. Y recuerda poco más adelante con Heidegger que el lenguaje (la “palabra” en JA) es la morada del ser. Este libro es justamente una explosión entre la imprecación y la celebración que se da tanto por debajo como en el propio lenguaje y sus tonos. Todos los textos tienen cierta grandeza en el tema, la situación, las vivencias, las figuras literarias, las figuras parentales que se evocan y proclaman como centro afectivo ineludible. Este espesor o estatura de la enunciación es aquello que elabora o da el tono correlativo.

El poeta dice Juarroz *es un místico irregular, un extraño místico que habla aunque sepa que el silencio está en la base de todo*. Y agrega más adelante: *Para el poeta, la poesía ocupa el lugar de la oración, la reemplaza y al mismo tiempo la confirma*.⁵⁶

“Contratapa” la última composición del libro tiene voluntad y carácter metapoéticos, habla de la perfección imposible y la fuente permanente de la poesía.

Desde el lado simbólico de atrás del libro, concluido su *ejercicio de misterio*, el hablante expresa convicción de que el verso fracasa en su pretensión de absolutos, pero no obstante sigue la energía del espíritu orfebre. Esa energía también es conciencia del *oficiante* que vigila la proximidad, en el sentido que hemos dado a la expresión en el transcurso de este libro.

Dirigiéndose a un eventual interlocutor escriturario lo reta o desafía a ser

*Aquél, que me escribiese el verso
explorador de la luz, y la encontrara*

luego, al comienzo de la tercera estrofa, hace un alerta o advertencia:

*grietas percibe en todo cuanto nombra
porque enceguece la luz de la blancura*

Este otro al que se dirige, el destinatario, a la manera de un alter ego, es una identidad lírica proyectiva que tiene el perfil del enunciador y que involucra al lector que en la contingencia pragmática ya está próximo a cerrar el libro.

¿Qué encontrarán uno y otro, del otro lado, en el meta vacío?

*herrumbre y culpa redención y miedo
-alambre desolado en la penumbra-
caricia y piel en fiera desbandada.*

El primer verso de los precedentes, un endecasílabo bimembre, reúne dos fórmulas binarias en las que se da cuenta de cuatro imágenes: son las realidades que recuperarán su sitio una vez cerrado el libro: *herrumbre y culpa redención y miedo*.

⁵⁵ Juarroz, Roberto. *Poesía y realidad*. Pre-Textos. Valencia. 2000

⁵⁶ Ídem. págs. 25 y s.

El sentido de estos cuatro sustantivos es dramático de por sí y por sus connotaciones religiosas. Está acorde al tono excepcional y elevado del libro, a sus grandes temas nacidos como se dijo de las nupcias de felicidad y dolor. Sin embargo dominan los rasgos negativos, de pérdida, el peso que se sobrelleva con la certeza de que habrá fin para el dolor, penuria y molestia:

*cuando arriba a la página postrera
el jardín cierra para leer en contratapa:
herrumbre y culpa redención y miedo
-alambre desolado en la penumbra-
caricia y piel en fiera desbandada.*

Cesado el *jardín* de la poesía, la vida recupera su entidad que es objeto de la metáfora no analógica del cuarto verso de la estrofa, una imagen de rasgos visionarios.

Este alambre solitario que no se ve por estar en la penumbra ¿es una trampa? ¿acaso la que no se nombra fue quien la tendió? o ¿el *alambre desolado* es metáfora de la soledad más radical del sujeto?

Sea como fuere, lo que está vivo, la plenitud del cuerpo señalada a través de dos manifestaciones como la caricia y la piel, huye presa de un miedo pánico, *en fiera desbandada*. Quizá procura una salvación que no nos es dado tener.

Los alrededores de un grito incesante en la poesía de Selva Casal.⁵⁷

1.

“El grito”, de Selva Casal⁵⁸, reúne cuarenta composiciones en las que sucede una oratoria en verso libre con ritmos complejos, de fuerte cohesión, con imágenes y sintaxis que se vinculan con la tradición de la ruptura. Estas características se integran en la permanente destinación del discurso y dan forma peculiar a una expresión muy íntima y alucinada.

Las composiciones sostienen una elocución de entonación deseante y de carácter dialógico ya que apelan al otro, a un tú que a veces se supone está en el lector, que tienen notorio propósito y afán comunicativo.

La lectura del libro da acceso a una discursividad con mucho de alucinado transcurrir verbal en el que el lenguaje utilizado y especialmente la elocución tienen cambios morfosintácticos y semánticos en razón de los que se reúnen algunos contrarios excluyentes. Generalmente en esa discursividad hay una deriva a través de unidades de sentido no relacionadas, libres del encadenamiento lógico previsible.

Asimismo podemos identificar enunciados breves a modo de parlamentos señalados al principio por fórmulas verbales, y breves derivaciones narrativas funcionales al contexto, que se instalan en el transcurso de la elocución sin configurar digresiones.

Probablemente es la manera que tiene SC de acompañar y acompasar su intensa exploración imaginativa más allá de los estados comunes de la conciencia y de las fronteras del ser. Sin embargo el libro participa de las características generales de la poesía de la autora, especialmente de un discurso concebido como intervención lírica de carácter oratorio en la que hay inculpaciones, advertencias y celebración, dolor por lo inevitable, asedio al misterio y a la naturaleza del amor.

En este libro hay un asunto focal que en nuestra opinión corresponde al dolor de quien habla-escibe, con claras vinculaciones autorales, según se ve en las grietas pronominales, en el aspecto de algunos verbos y en las rupturas con la linealidad temporal en las que ocurre un trasiego y homologación semántica, que unifican a los “yo” puestos en juego y correlación, sucesiva y alternadamente.

El dolor de quien habla es un dolor turbulento que pertenece a los abismos de la existente. El último verso de “El país del nunca” dice precisamente: “hemos llorado tanto que tenemos derechos insospechados”.

⁵⁷ La primera versión de este estudio se publicó en la Revista de la Academia Nacional de Letras, cuarta época, No. 1, octubre de 2006.

⁵⁸ *El grito*. Artefato. Montevideo, 2005. 62 pp.

Este asunto focal del que hablamos se desplaza de continuo sin perder el tono y sin abandonar la contextura rigurosa en sus ritmos, acorde con un grito prolongado pero sin estridencia, en proceso de derivación y sustitución incesante.

Algunos rasgos del libro son comunes con los de "El infierno es una casa azul" (1999)⁵⁹ y de "Vivir es peligroso" (2001)⁶⁰, donde se dice la existencia y se explica poéticamente la razón del grito y de algunas de sus variantes. No obstante, por su intensa condensación y originalidad este libro tiene características que permiten considerarlo como un extenso poema.

Las composiciones tienen una trama contextual con mucho de conjunto unitario, dentro del que se las podría leer a modo de "estrofas", subunidades o etapas del discurso.

Se puede afirmar que con estilo personal SC continúa la tradición del poema contemporáneo, extenso, unitario y diverso dada la configuración de variaciones, interferencias, intercepciones y asomos narrativos. Al respecto, según nuestra opinión, el texto que da título al libro tiene claves ineludibles.

La expresión apelativa, que siempre es íntima y necesaria, se dirige a un tú de identidad múltiple que, como ya se dijo, tiene elementos especulares de la hablante.

Por esta razón caracterizamos al "tú" como instancia dialógica determinada por ser un eventual destinatario o porque será el yo del hipotético lector.

El volumen que comentamos toma el título de su cuarto texto en el que se expresa la naturaleza y alcance del grito. Allí dice:

*porque la noche es algo tremendo y no puedo escribir nada
no puedo decirte cómo fue amor mío
no puedo decirte porque el cielo se desmorona sobre mí
y grito
yo solo puedo escribir sobre el grito que sola escucho y vivo
por eso tengo miedo de quedarme dormida y olvidarte
y que todo se vuelva transparente
transparente es la muerte ya lo sé
pero hay un mundo distinto en el que viven seres transparentes
que desaparecen como nubes diluyéndose en el cielo*

Como se puede apreciar el grito poético está cargado de hondo dramatismo por cuanto no es enteramente comunicable ni compartible aunque oigamos la pena. El grito es una forma de la voz interior, es pronunciado y proferido y en razón de su estatuto poético también se propone alcanzar al tú - lector.

Por razones necesarias al código es un grito pleno de contenidos personales y relativos al yo poético que también denotaría, al igual que en la obra de otras poetisas contemporáneas y actuales, la configuración de situaciones límite con indicios que remiten o refieren a un marco histórico-cultural desventajoso para la mujer, de no muy difícil determinación.

⁵⁹ Casal, Selva. *El infierno es una casa azul*. Libros de Tierra Firme. Montevideo, 318 pp.

⁶⁰ Casal, Selva. *Vivir es peligroso*. Libros de Tierra Firme. Montevideo, 65 pp.

El grito está identificado en la composición titulada "La poesía es una ráfaga", una de las tantas en que refiere la incompreensión que sufre. Allí menciona unos caballos blancos entre las imágenes del sueño y dice:

*es que siempre me voy y no comprenden
salvo los caballos blancos que se mueven de noche
en la noche oscurísima
y lanzan un lamento
que es el mismo que me nace desde el sueño atormentado
y la faringe*

De manera que el propio libro brinda un texto en el que se identifican tanto la naturaleza onírica, delirada, febril, visionaria del grito, como su carácter personal, doloroso (es un lamento) y sus centros o núcleos temáticos.

En este libro la poesía de SC asume revelaciones que transmite mediante una verdadera acción comunicadora: anuncios, imágenes visionarias, intuiciones y estados ampliados de conciencia que parecen vincularse con una metafísica del misterio y del sufrimiento humano donde las analogías abandonan sus cauces milenarios, convencionales y aparece lo ilógico a modo de delirio cuyos antecedentes llegan hasta las prácticas alucinadas y reveladoras de pitonisas y hechiceros míticos de la antigüedad.

El libro comienza con una casi profecía, con afirmaciones de entonación apocalíptica que también pueden ser vistas como un sobresalto alucinado que, en el fondo, está sometido por la lucidez escrituraria a un difícil sosiego constructivo y concierto.

Los últimos cinco versos de la primera composición manifiestan con tono profético:

*para que esa noticia no llegara jamás y esa noticia era
todo lo que sueño sucede
un gran olvido llenará la tierra
los muertos no sabrán de los muertos
solo para sufrir habrá sobrevivientes.*

El tono refuerza la impresión de que el anuncio se hace después de haber ocurrido algo que se vivió y se vive dolorosamente. Parece que lo anunciado nace de un sitio del pasado, de un momento de fantástica revelación, de un lugar de la memoria donde se confirma la necesidad de anuncios extraordinarios y verosímiles, que valgan de por sí.

A modo de ejemplo puede hacerse una cita de "Me quieren matar pero no saben cómo", poema en el que, con alguna reminiscencia bíblica, dice: "el que tenga oídos oiga/ todo se me revela ni siquiera es necesario que lo invoque".

De manera entonces que por vía de la revelación el poeta como médium se coloca en situación de mediador. Por tanto su enunciación no le pertenece enteramente pero lo releva del continuo lógico-racional, al tiempo que lo somete a un padecimiento agregado que es el de la manifestación en sí misma. Asistimos a una experiencia verbal y textual que por momentos hace pensar en

ciertas formas del chamanismo, del éxtasis o de un estado primordial que lejos de llevar al lenguaje al caos lo promueve como instrumento casi ritual de la comunicación liberada. Se trata de un fenómeno que también se procesa en la superficie textual y se desliza hacia formas de delirio, que primeramente conmueve al verso y lo desata de metros y de ritmos, y luego a la sintaxis a la que aherroja para gestar una atmósfera de sobresaltos y certidumbres indemostrables donde la yuxtaposición se impone.

Asimismo la poesía del libro nos impresiona por momentos como una fuerza nacida de la ira, que conmueve al discurso y al lenguaje porque adviene a él. Se trata de una ira por el desamor, por el absurdo humano en sociedad, por el dolor personal que se advierte en lo ya señalado más arriba y en el impacto en la sintaxis. La enunciación tiene elementos que mostrarían un canto admonitorio en procura de los equilibrios necesarios para acceder a la plenitud. Esto explicaría cierta violencia simbólica correlativa al dolor moral que se vuelca en algunas zonas del discurso. También aparecen algunos elementos que aproximan la enunciación a un conjuro verbal contra el mal y el error. Dice en "Y el mundo estaba bien hecho":

*mi poder radica en nada
si algo me fue dado fue sufrir
mi furia es como un río de lava que no acaba
un fuego
se equivocaron conmigo
estoy a contramano de todo
la maldad humana no tiene límites*

En el transcurso del libro aparecen efectos de significación contextual a través de la ya referida deriva de los significados que entran en un proceso expansivo y se reconfiguran. Así, adquieren matices o una veta elegíaca vinculada a los asuntos de la pérdida, del equívoco, de lo inesperado y de la postergación o confusión, todo lo que se podría reinscribir en el dominio de la quimera perdida no obstante la ocurrencia de visiones.

Lo perdido sería una posibilidad, algo deseado para sí o visto en el sueño, en la construcción deseante del yo, algo que se ubicaría al término de la infancia, quizá en un tiempo mítico, que es acarreado por menciones y alusiones. Podría ser algo compuesto de muchas cosas que construyen subjetividad alrededor de un centro vacío y pleno que es la vida. También podríamos pensar que es algo que viene de un fondo inmemorial por el río de la escritura y que emerge a modo de imaginación visionaria sin descartar la existencia de un malestar profundo en la interioridad del yo.

Este aspecto se suma a audaces imágenes poéticas no analógicas - incluidas las del vuelo-, a complejos apareamientos y aproximación de contrarios que muchas veces proceden por oxímoron. Es así como la poesía de SC registra hermosos encuentros ocasionales con la de Marosa di Giorgio. Como si por brevísimos momentos coincidieran por una estética de singular filiación con algo de surrealismo libérrimo y autónomo, sin el "ismo" correspondiente.

El dramatismo de su mundo lírico también se vincula con esta estética en la que el yo se libera de sus ataduras confesionales y vuela por el universo del sueño, del lenguaje, del pensamiento y la imaginación.

A partir de ese centro misterioso y multisignificante, hecho de pena y de identidad al mismo tiempo, se suceden actos de oratoria visionaria, en clave poética según ya se dijo, sobre el ser y el existir en los que hay rastros de “Los Cantos de Maldoror”.

En este orden de cosas, según nuestra opinión, SC no se propone una reformulación ontológica ni metaliteraria sino la expresión testimonial, reveladora de la propia poesía como experiencia subjetiva, excepcional, surgida de estados intensos que de algún modo también involucran al mundo, a su circunstancia personal, y los contraviene. Un mundo que a veces es protestado y contestado, observado en su maravilla, en su magia y en sus energías oscuras que son siniestras por impredecibles y contrarias a lo delicada y sencillamente humano visto desde la precariedad de nuestra percepción.

Según este sesgo interpretativo también podemos considerar a su poesía como letra de proximidad dada la posmodernidad de sus estremecimientos misteriosos, ya que habla de los desmoronamientos del hombre y da una visión descoyuntada de la realidad, aunque mantenga adhesión a lo esencial e irrenunciable en la deriva de los sueños, el deseo y la intuición.

Veamos lo que dice luego en el transcurso de la primera composición:

*ni ellos ni tú me conocieron
no tengo nada porque no quiero nada
mi poder radica en nada
la capacidad de destruir es enorme
el amor mínimo
los amigos se van y desgarran mi alma
inventamos el bebé de probeta
la cámara letal
inventamos el mundo
yo no tengo la culpa de que nadie guarde memoria
y vuelva como preguntando dónde está la puerta
dónde dónde queda el paraíso*

En este pasaje es posible identificar vivencias de soledad, incomunicación y pérdida, denuncias sobre la injusticia y lo absurdo en la sociedad humana. Los flagelos se sienten como mal agregado por quienes resultan-resultamos ser sus responsables: los hombres todos, no solo los poderosos o perversos.

La vivencia de la nada (mencionada siete veces en el libro) puede vincularse por sus raíces con el concepto de la indiferenciación que se encuentra en algunas filosofías orientales y en la antigua mística hebrea⁶¹. En consecuencia es una vivencia que se aleja de la negación absoluta y se

⁶¹

Cirlot, Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor. Barcelona, 1981.

aproxima a una re-unión en la cual la hablante trasciende o desea hacerlo, como si esa trascendencia fuera una forma de liberación por ascenso espiritual de resultancias purificadoras.

El sentimiento comentado está a un paso de la nada en la poesía de Idea Vilariño ya que para esta poeta es una vacuidad en la que solo se percibe al yo en su soledad física e inmanencia dolorosa.⁶²

Dicho de otra manera en SC se trataría de un estado del yo en el que desaparece la silueta egoica, sus perfiles distintivos y separadores. Por paradoja permitiría acceder a un estado unitivo que conduce a integrarse a lo otro, acceder a la alteridad o quizá a una común-unión de reminiscencia cristiana que aparece aludida en varios de sus libros.

Esta idea-sentimiento de la nada "plena" en la madurez del yo impresiona como un estado igualador en el que la hablante, sometida a las revelaciones, se hace permeable al otro, al mundo y pasa a estar dotada de la posibilidad de ver la real transparencia, sustantiva y espiritual, de los seres y de las cosas que la poseen. El todo es mediado por la transparencia o está hecho de ella de modo que al acceder a él se entra en dimensiones insospechadas que además se abren en la voz y la vuelven múltiple, plural y polifónica.

"Vi lo transparente", dice en "Así te amaré desconocido", y "morir es atravesar la luz", en "Ser mortales". Ambas imágenes confirman lo dicho.

El tema de la nada en la poesía de SC y la reacción ante el absurdo de las conductas humanas siniestras, hace evidente que estamos en presencia de una poesía de inquietud humana y de compromiso. Ante una poesía que, al decir del último J. R. Jiménez, se hace cargo de "la luz negra de la anchurosa nada", del "monstruo inmanente de la luz sombría"⁶³.

El contacto con la nada aproxima a la poesía de SC a la revelación constante de una trascendencia que sigue siendo inconjeturable, que se la presiente pero no se la puede conocer sino por sus asomos insuficientes. Por lo mismo detrás del verso oratorio parece quedar una huella de silencio en la que lo no dicho tiene no obstante palpable presencia.

Si todo yo supone deseo y aspiración se comprende que acarree de forma variada la desilusión y el fracaso consecuente-consiguiente. La existente que está en quien habla también los tiene en su haber. Por de pronto tiene la ambición-deseo del amor y de la poesía, y tiene la desilusión consecuentemente continua porque siempre se renueva la necesidad de la creación. En realidad dicha necesidad es un estado de falta, hasta que se escribe, y luego en lo escrito se reanuda el proceso como en un círculo que gira.

En poesía toda ambición por satisfacer o expresar la falta es seguida por una desilusión ante lo escrito y hecho, de lo que nace un nuevo deseo.

En esta sucesión aparentemente fatal, binaria por ser creación y sacrificio de lo que hubiera sido, bivalente y autorreferida, se centra la aspiración continua de absoluto, la necesidad de amor que experimenta el ser y el cuerpo, la necesidad de sí que tiene el sujeto y la necesidad de dar, cuya

⁶² Vilariño, Idea. *Poesía* (1945-1990), Cal y canto, Montevideo, 1996. En la composición "Una vez", del libro "Nocturnos", se dice: *soy la vida/ y no soy nada/ nadie/ un pedazo animado/ una visita/ que no estuvo/ que no estará después*. Pág. 87.

⁶³ *Gusto*. (Belleza conciente); *La estación total*. (Monstruo Alto). Losada Buenos Aires. 1946.

manifestación y forma más elemental es la escritura. Aunque todo se dé o manifieste en un claroscuro fervoroso y doliente.

Pocos versos antes del fragmento transcrito, había afirmado: “yo soy un campo de batalla”: un lugar que es el escenario dramático del que hablamos más arriba.

No obstante, a quien existe nadie lo exime de las obligaciones civiles y cotidianas ni de las obligaciones que impone un mundo en que las sociedades humanas y económicas parecen cumplir ciclos inagotables e incesantes del ángel y del animal total.

Por estas razones el abismo lírico se ahonda y el estremecimiento se hace mayor y queda integrado a una categoría ética que reniega de la arbitrariedad, del desamor, de la maldad.

Sin la ética la poesía carecería de la otra columna que, junto con la de la estética y la autonomía verbal, hace y sostiene al pórtico que ofrece como vía de entrada al conocimiento. Consideramos que en la poesía de SC el asunto de la revelación está indisolublemente ligado al conocimiento no racional. Acceder a esas zonas del saber supone un dolor y una soledad inefables.

En "Un poema" nos dice justamente: “mi grito/ que todo lo sabe”, y en "Según me dijeron" afirmará: “no se debe saber”, y luego: “todo consiste en no saber”.

Según nuestro modo de acercamiento, con estas afirmaciones de lo contrario -que participan de la lítotes- se aludiría a ese conocimiento no racional, a la otra cara del saber que puede ser metafísica o fatal.

Por todo esto SC es una poeta mayor, hacedora de una poesía cruel por reveladora, visionaria y plena de una voz dolorida en la que consueñan varias dimensiones del yo y proximidades con el otro. Autora de una poesía en la que también alienta el misterio del dolor humano, de la infelicidad y del absoluto en clave personalísima que, a veces, se da a través de imágenes y figuras de relevancia epistemológica.

Desde esta misma apreciación consideramos que la lírica de SC no remite a idealizaciones ni esencias sino que desde un centro cuajado de actualidad, infiltrado de contingencia e historicidad, da cuenta de quien habla en los poemas, también de la autora, y expresa al otro en tanto alteridad constructiva. Ambos están claramente situados en nuestro tiempo.

Un verso de la trigésimo cuarta composición dice: “la poesía es una ráfaga de eternidad”, es decir, es provisorio e instantáneo vislumbre de lo definitivo, aunque no es enteramente alcanzable ni expresable y pertenece a un tiempo diferente.

SC sabe ser actual, sabe lograr su cima y su sima en el magma de la vida y del mundo para escuchar lo que no se sabe o para inventarlo. Dicha invención es una manera de salirse de sí rumbo a la exploración de lo imposible. Mucho dolor hay en su poesía, señal de que a su manera literaria y con algo profético también dice lo otro para refundar la esperanza y la alegría, para fundamentarlas como hechos posibles en la vida humana asociada y en la construcción del futuro.

No se trata de la existencia de un presunto maximalismo ni de una actitud vanguardista totalizante sino de una ética de la sensibilidad extrema, de un amoroso compromiso: “grito porque no puedo con mi humanidad”.

2.

En la escritura de cada texto hay huellas de su búsqueda que fortalecen una atmósfera en la que cada poesía parece ser y es necesaria e inevitable y, al mismo tiempo, manifiesta conciencia de que es parte del continuo incesante e inagotable de la poeta. Dice en "Un poema": "un poema no tiene principio ni fin/ un poema no existe está escrito y cae como de un cielo/ imposible".

A partir de la cita precedente no es impropio decir que una composición o una serie de ellas siguen a otra como un libro al anterior, sin que haya que pensar en el determinismo de la inspiración. Por el contrario si el poema está en el universo de lo posible y se lo desconoce hasta que se manifiesta, más parece corresponder a un azar oscuro, a un incomprensible proceso en continua emergencia. Es así que la discursividad tiene formas recursivas no solo por la reiteración recuperadora de fragmentos ni por la complejidad que a momentos disloca al sentido o a la continuidad de la sucesión lógico-gramatical, sino además porque regresa no por mera repetición sobre formas elocutivas, giros, distorsiones, rupturas, tiempos, voces y figuras sin dejar de tener en cuenta las otras reiteraciones semánticas propiamente dichas.

En SC la imagen del poema que cae o desciende, que se comentó más arriba, como en "Altazor" de Huidobro remite a la otra caída, a la muerte o al vacío y su eventualidad, desconocida, absoluta y cierta. Dice Selva: "haber muerto tantas veces y siempre por morir" ("Tan escondido").

Se trata de un modo de estar en el pensamiento y en la poesía que se vincula con la imagen del vuelo, con la dimensión de lo aéreo donde son frecuentes las imágenes del ángel y de la noche, un lugar que supone un riesgo de altura que es el riesgo de vivir.

En algunas oportunidades siente a la poesía como una antorcha interior encendida y permanente como siente continuo al relevo de sus portadores, en la altura o en la caída que fuere, en una sucesión infinita de espejos. Dice en "Todas las madrugadas":

*todas la madrugadas caen como desplomadas
de tu intensísimo amor
entonces el mundo peligra y palidece
cíclicamente todo se repite y proyecta
como si fueran espejos infinitos*

y en "Poema" se pregunta:

*por qué despierto así por qué no muero
y si muero renazco siempre*

Coincidentemente Roberto Juarroz con relación a la imagen de la caída ha dicho: "...de todos los movimientos del hombre hay uno hacia el cual inevitablemente vamos, que se repite a lo largo de la vida hasta que se da en forma definitiva: la caída. El caer abarca desde la hoja del árbol hasta todo lo que existe en el universo. La caída es algo así como el centro de nuestras vidas y de nosotros mismos.

Sin embargo sentí que paradójicamente se producía también el movimiento inverso. Como si en el fondo de la caída hubiera un rebote, y es allí donde se encuentra el ascenso.

[...] La etapa de la subida se da en la poesía misma, en el hecho de poder configurarla, con palabras y silencios, con esa música que nos permite decir algunas cosas fundamentales”⁶⁴...

Al final de "La poesía es una ráfaga" dice del grito y de ella misma que son

*en conclusión nada
yo soy como un herido de guerra
que en medio de la noche ha sido abandonado
y ve una luz y muere.*

En "Solo el aire" se dice:

*entonces llega la vida de verdad esa que está oculta en la
muerte*

Poco después en "Ser mortales" afirma:

*más que temer
morir es atravesar la luz*

Si en esta poesía de SC la nada es transparencia, según lo ya comentado más arriba, la muerte no puede sentirse como acabamiento porque daría lugar a la transparencia como estado nuevo, afirmaríala opacidad de la diferenciación y de lo distinto aunque bloquea en el existente, cuando él atraviesa sus fronteras, la posibilidad de conocimiento y de expansión. Dice en "El grito":

*yo solo puedo escribir sobre el grito que sola escucho y vivo
por eso tengo miedo de quedarme dormida y olvidarte
y que todo se vuelva transparente
transparente es la muerte ya lo sé
pero hay un mundo distinto en el que viven seres transparentes
que desaparecen como nubes diluyéndose en el cielo
no sufren pero están allí*

3.

En la obra que comentamos la noche aparece diecinueve veces y se la alude en la oportunidad de otras cinco imágenes. Se puede decir entonces que domina el paisaje poético e interior y que satura la discursividad.

⁶⁴ *Un rigor para la intensidad. Con el poeta Roberto Juarroz.* En: Bravo, Luis. *Nómades y prófugos.* Entrevistas literarias. Fondo Editorial Universidad. Medellín, 2002

La importancia que tiene permite pensar en un mitema básico y en sus derivaciones como motivos insistentes.

En "Nocturno" de "El infierno es una casa azul" la noche aparece ambigua porque es un momento de refundaciones en el vivir y de reiteradas vivencias de la seguridad de morir. Las variantes parecen instalar el sentimiento de que durante la noche todo se siembra, ocurre, se intercambia, hay amor y dolor. ("Estas son noches terribles/ donde el amor me cerca").

En la poesía que da título a este libro, la casa azul sería el propio yo ("ten piedad/ que digo estoy azul/ morada y suelta"). Por desplazamiento también es el cuerpo del yo porque en tanto que parte dice al todo del sujeto y por extensión dice azul al mundo (recordamos por asociación la imagen espacial del planeta azul que verbalizaron algunos primeros astronautas así como la simbología de este color en la vida psíquica, en la literatura y el arte).

Además interesa señalar, a modo de ejemplo, el contenido del siguiente fragmento:

*yo sospecho la noche
transfigurada y sola
la noche constelada
donde tú y yo estamos
abriéndonos las vísceras⁶⁵*

Si bien la imagen de la noche remite al tópico romántico y va hacia atrás hasta los orígenes de la lírica, en este caso nos parece adecuado vincularla primero con la noche de los místicos españoles del s.XVI. Especialmente con la lírica de San Juan de la Cruz y su "noche oscura" que es una verdadera creación poética traslaticia, un símbolo, con el que el poeta da cuenta de alguna de sus vivencias de Dios.

Esta vinculación corresponde con el endecasílabo que da comienzo y título a "Noche entre las violetas olvidada", verso en el que resuena el famoso final de San Juan: "dejando mi cuidado, / entre las azucenas olvidado"⁶⁶.

También corresponde con los paralelismos que hay entre la imagen "es remotísima la posibilidad que tiene un pez / que el mar abandonó en la orilla / de volver al mar" (en la poesía "Todas las madrugadas" de SC), y la imagen "El pez que del agua sale, / aun de alivio no carece, / que la muerte que padesce, / al fin la muerte le vale" (en las "Coplas" de San Juan).

Parece oportuno agregar que en San Juan la noche tiene un carácter purgativo y es camino por donde el alma huye guiada por la luz -que en el corazón ardía- en procura de la elevación unitiva.

En el libro de SC la noche es una especie de tiempo-espacio bastante uniforme y autorreferido en el que a veces solo se destaca el lapso de la medianoche o la madrugada.

La noche tiene mucho de estado particular de conciencia en el que se conserva un centro lúcido que asegura la inteligibilidad del discurso. Sin embargo la noche es un momento de proceso espiritual en el que se entretajan -o texturan- la memoria, el sueño, la visión y las voces reveladoras, algunas en los límites simbólicos del delirio.

⁶⁵ Idem.

⁶⁶ *Obras escogidas*, Espasa Calpe, Madrid, 1974.

La noche hace patente el dolor, dicho en el sentido general con que aquí se emplea. Es tiempo de espera; p. ej. en "Luna de marzo" dice: "dónde está el que yo amaba? Le esperé toda la noche".

Asimismo y según atribución poética la noche tiene lobos, brujas, magos, sonidos, aúlla, cae, trae revelaciones, es larguísima, salvaje, oscura, algo tremendo y a veces está y se multiplica en el amanecer.

La noche conduce a una dimensión metapoética, casi esotérica y es escenario de un acontecer múltiple y veloz. En ella todo ocurre aceleradamente, como si tuviera una estética futurista trascendida por cuanto la vorágine es o se vuelve interior, sin generar ningún mito lúdico a la manera de F. Marinetti. En efecto, la noche es una gran turbulencia que conduce a los abismos una vez disueltos los límites del yo. Genera abatimiento, vuelve poroso al yo y permite fluir hacia fuera y hacia adentro del sufrimiento del mundo.

En la noche entra el universo, sus geologías, los millones de años, los vientos sin cuenta y la brisa del instante, el polvo cósmico y numerario que trae las simientes del sueño y la visión.

Se trata de una manifestación exaltada que a su vez tiene mucho de mirada piadosa sobre la suerte individual y colectiva, y espirales fantásticas con geoformas visionarias.

En la poesía de SC la noche es polisémica, también alberga y manifiesta la urdimbre inconsciente y por tanto posee fecundidad significativa. Siendo fértil para la discursividad, da lugar a imágenes y metáforas vigorosas, a un fluir de heterogeneidad torrencial en el que

*todo se iluminaba
eso era morir
eso era amar*

Parece claro que la noche se hiperboliza y se reinscribe en un campo simbólico manierista en el cual crece su fuerza discursiva y generativa como si se tratara de una performance que involucra a la actividad de su enunciación.

En lo atinente a lo divino y misterioso, parece oportuno recordar la diferencia entre mística y poesía ya que para la primera el objeto de conocimiento es Dios mientras que para la poesía es el misterio de lo humano, o lo sobrenatural y maravilloso, en un sentido general ⁶⁷.

Las últimas publicaciones de SC se vinculan con una versión actual de esta concepción acerca del objeto de la poesía.

La noche es el gran continente y al mismo tiempo es la que ilumina el mundo interior donde todo está contenido, hasta la muerte, la otredad, el cosmos, los repliegues del sueño, lo entrevisto en la penumbra de la propia simbolización, el extrañamiento del yo en el que se esboza la idea de la existencia de un doble. Dice en la primera poesía ya citada: "nunca llegará el día en que yo me parezca a mí misma". Dice en "Yo también te vi pasar guerrero": "detrás de las cortinas hay otra que soy yo/ no te sorprendas."

⁶⁷

Hatzfeld, H. *Estudios literarios sobre la mística española*. Madrid, Gredos, 1968.

En segundo término podemos relacionar la noche de SC con la de Delmira Agustini porque entrambas aparecen algunos rasgos vinculantes.

En "Visión", de "Los cálices vacíos" (1913), la noche trae o convoca la imagen del ser amado al que se ve "En mi alcoba agrandada de soledad y miedo".

El decurso alucinado conduce seguidamente a una comparación:

*como un hongo gigante, muerto y vivo,
brotado en los rincones de la noche,
húmedos de silencio,
y engrasados de sombra y soledad*⁶⁸

La primera estrofa de "Nocturno", del mismo libro, también suscita alguna analogía:

*Engarzado en la noche el lago de tu alma,
diríase una tela de cristal y de calma
tramada por las grandes arañas del desvelo*⁶⁹

En "Día nuestro" habla de la tienda de la noche, del triunfo de la noche y de las manos del amado de las que fluyen las sombras y las estrellas.

El primer verso de "El intruso", dice:

*Amor, la noche estaba trágica y sollozante.*⁷⁰

La imagen de la noche en DA está más apegada a lo nocturno fenoménico, con impronta modernista, pero igualmente se vincula al amor, al desvelo y a la ensoñación exaltada.

Asimismo no podemos omitir una breve referencia a la noche en la poesía de María Eugenia Vaz Ferreira. En "Solo tú" de "La isla de los cánticos" (1924), se dice:

*Solo tú noche profunda,
me fuiste siempre propicia;
noche misteriosa y suave,
noche muda y sin pupila,
que en la quietud de tu sombra
guardas tu inmortal caricia.*

La noche en María Eugenia suscita, promueve, es favorable aunque no pierde la intensidad ni su dimensión incógnita resaltada por una verdadera proliferación adjetiva.

En la primera estrofa de "Hacia la noche" hay similitudes metafóricas:

Oh noche, yo tendría

⁶⁸ Agustini, Delmira. *Poesías completas*. Editorial Losada, Buenos Aires, 1944.

⁶⁹ Idem.

⁷⁰ *El libro blanco*. Ibídem.

*una palma futura, desplegada
sobre el gran desierto,
si tú me das por una sola noche
tu corazón de terciopelo negro,
y yo, al compás de su morena sangre
canto con las ondas beatas el sacro silencio.*

En otros textos la noche es triste y larga, solo en ella la miran los ojos del tú, vuelve rediviva la esperanza muerta y se la invoca:

*Oh noche embriagadora
Hecha de soledad y de desesperanza⁷¹*

Luego se la caracteriza como poseedora de delicias mudas y negativas, rincón de los olvidos, poseedora de eternidad y silencio, plena de fantasías del desvelo, con lo cual se advierte cierta contigüidad entre el sujeto y el fenómeno.

La melancolía y declinación en MEVF, acentuadas en el contexto por la imagen de la noche con la que se establece cierto paralelismo cósmico, no aparecen en la poesía de SC.

En Juana de Ibarbourou la noche tiene una comparecencia firme pero más bien incidental. La imagen de la noche en su obra cumpliría el mismo proceso que los centros temáticos de su poesía, especialmente el pautado en el imaginario de los textos como el pretendido tránsito del "ahora" luminoso a las "sombras" que vendrán.

No obstante parece carecer de la carga dramática que se aprecia en las otras poetas aunque también pertenezca al campo de los epígonos de la modernidad.

En "Monja noche" de "Las lenguas de diamante" (1919) recibe triple adjetivación -"angusta, misteriosa, callada"- y por vía de la personificación se la caracteriza así:

*Monja Noche padece de la pena ignorada
De quién sabe qué extraño y estupendo calvario.⁷²*

La cita hace evidente un mismo asunto focal que el identificado en la poesía de SC y el mismo estado de proceso en el que confluyen contrarios, en un metafórico calvario estupendo.

Más adelante en la obra de JI reaparece el motivo del desvelo como vehículo del amanecer de un nuevo día y sus numerosas variables.

En "Rosa de los vientos" (1930) se instala con rasgo agónico y de conflicto. Así en textos como "El afilador", "La noche" y "Angustia" en los que se habla del "dolor heroico de hacerse para cada noche/ un nuevo par de alas"...; se dice que "es arbitraria y es tóxica" y que es tiempo de angustia, respectivamente.

⁷¹ En: Vaz Ferreira, María Eugenia. *La isla de los cánticos*. Biblioteca Artigas, Montevideo, 1956.

⁷² Ibarbourou, Juana. *Obras completas*. Aguilar. Madrid, 1968 (3ª ed.)

Como contrapartida JI expresa el afán de "las colinas salvadoras del día", con lo cual la luz connota altura, vida y divinidad.

La noche en JI más que tiempo-espacio escriturario, es realidad negadora de plenitudes, por lo cual su verso parece multiplicarse floralmente a la luz del día. A partir de "Perdida" (1950) puede decirse que la noche es sentida como camino de ascenso y que actualiza la inminencia del acabamiento pero da el esplendoroso sosiego de la trascendencia segura.

La noche en la poética de SC con clara pertenencia a la posvanguardia y posmodernidad, emigra de lo real, del campo de lo celestial religioso, pero no se demoniza directa ni indirectamente.

No hay demonización porque "El infierno [que] es una casa azul", está en la condición histórica de los hombres. La noche se vuelve existencial y, no obstante, el conjunto constelado de motivos astrales que pertenecen al tópico y lo complementan, posibilita un acceso ampliado al mundo como constructo de realidad humana y social.

Es necesario llegar a Idea Vilariño y a Clara Silva para hallar una vibración semejante y de signo existencial equivalente. Ambas en vertientes diferentes.

Por un lado la poesía de IV en un plano desacralizado aunque humanísimo, por el otro la de CS con espiritualidad religiosa aunque sin énfasis doctrinario.

Una primera aproximación permitiría pensar que en estas creadoras la imagen de la noche restringió su vuelo metafórico en beneficio de la contingencia del amor y de la angustia en cuerpo de mujer.

No obstante la noche sigue adscribiéndose al dolor desgarrado y a un modo consumado de decirlo según cada sensibilidad y cada vía de acceso.

En la poesía de "Los delirios" (1954) y "Juicio final" (1971) de CS hay textos en los que puede advertirse una religiosidad difusa que no opaca el propósito del canto vinculado a la pena o lamento por abismo de amor.

Tal lo que puede apreciarse en "Alguien llama a la puerta" donde se declara un infierno que está ausente en la lírica de Vilariño. O lo que resulta estremecedor en "Ciprés lunar":

*Yacen en la extensión de su embeleso
improvisado lecho del olvido,
y un mar que no se nombre
se arroja con violencia
sobre el silencio ardiente de su noche.*

*Un pez de amor retoza en sus rodillas
Crecido en el misterio de su sangre.*

En la poesía de "Nocturnos" (1955) y "Poemas de amor" (1957) de IV es donde pueden encontrarse algunos de sus más intensos momentos líricos vinculados a la noche.

El decir poético descarnado, breve, de ajustada, sobria y rítmica textura tiene por finalidad la expresión de situaciones vivenciales.

En IV más que noche que siga al día hay oscuridad que llega después de la claridad intensa y deseante del amor y del ensueño.

En consecuencia son los alrededores existenciales de la noche los que la connotan, sin que por ello su imagen gane entera configuración temática. Aquí el mitema no es la noche sino la desolación del amor ausente cumplido-incumplido. La desolación y la angustia son por el amor y sus faltas ya que la realidad de lo consumado, el deseo y el sueño renovados fueron inútiles.

Es así que nos encontramos con imágenes como p. ej. "En madrugadas sórdidas"; "mis noches todas"; "toda esta noche"; "es la noche del sábado"; "un sábado de noche"; "qué horrible soledad/ cada noche".

La noche está circunstanciada al yo y a la contingencia de su estado. Tal lo que expresa el comienzo de "Noche desierta":

*Noche desierta
noche
más que la noche todo
el vacío espantable de los cielos
cercándome mi noche
o mi cuarto mi cama
mis pocos años míos*

En "Si ya muriera esta noche" se encara a la muerte con el deseo de "que ya no doliera" la existencia, por estar desamorada o ser mal amada.

La nocturnidad en la poesía de IV es casi una continuación tangible del cuerpo, del alma y de sus estados porque no se percibe la diferencia entre el adentro y afuera, todo es terrestre.

Más que fenómeno o meteoro la noche es un estado-situación que se amalgama con la hablante. Un estado en el que también se vive y siente la soledad, la incompletud y la falta del otro necesario.

"Cerrada noche humana" y "Noche sin nadie" son composiciones que ofrecen claros correlatos de lo comentado.

Así, dice en los primeros versos de "Noche sin nadie":

*Noche sin nadie noche en la espesura
de la sombra que niega
tanto fervor y tanta
desperdiciada vida.*

*Aquí estoy entregada en
la oscura humana noche
sin nadie más
sin nadie
ni esperanza de nada
en la vacía negra sola
cerrada noche
sin nadie
sin un voto ni una razón ni un pero.⁷³*

Finalmente, sin el propósito de medir la hondura de las poetas aquí reunidas, cabría pensar en dos vertientes. Una en la que estarían situadas Delmira, Idea y Selva. Otra en la que se situarían Ma. Eugenia, Juana y Clara.

Si bien en la línea o vertiente de MEVF la noche permanece adscripta a los patrones culturales y representativos dominantes, según improntas espirituales de probable carácter neoidealista y religioso, en la línea o vertiente de DA la noche parece desatarse para acceder a una aventura de creación verbal e imaginativa autónoma. Mientras que en la primera línea hay una nota contemplativa, en esta segunda hay un propósito explorador a partir de dimensiones estéticas renovadoras o no convencionales, según pautas de posvanguardia.

La nocturnidad pasa de lo "natural" a lo no figurativo, de lo cultural a lo "contracultural", de lo conocido a lo que se explora.

Si bien hemos procedido mediante aproximaciones vinculantes capaces de iluminar textos y modos de interpretación y valoración, estamos lejos de completar un estudio comparativo sistemático.

Más bien diríamos que estas consideraciones son resultancias de lecturas que finalizamos recordando un verso de SC, escrito desde su lugar de la luz:

fatal es el amor y la congoja.

Saúl Ibergoyen y la milicia del decir

En la llamada “promoción del 60” o de la crisis, cuya emergencia Ángel Rama situó precisamente en 1955⁷⁴, una de las figuras de más temprano comienzo, inquietantes y fecundas de la poesía uruguaya, es sin duda la de Saúl Ibergoyen (n. 1930). Lo es también en cuanto al caudal de su producción y de su gestión cultural que por estos días lo destaca en México como Académico Correspondiente de la Academia Nacional de Letras. En su obra predominan los libros de poesía aunque publicó cuentos, “Fronteras de Joaquín Coluna” (1975), y luego las novelas: “La sangre interminable” (1982), “Noche de espadas” (1987) y “Toda la tierra” (2000).

Dice Ángel Rama:

“En los años que llamamos de emergencia de la promoción de la crisis, al mediar la década del cincuenta en torno a la fecha crucial del 55, encontramos una eclosión de libros de poesía: Saúl Ibergoyen publica “El pájaro en el pantano” (1954) y “El rostro desnudo” (1956) iniciando una serie particularmente nutrida de libros, lo que en ocasiones perjudicó su rigor creativo.”⁷⁵

En la rica, diversa y numerosa obra de este autor (publicada fundamentalmente en Montevideo, Buenos Aires, Caracas y México, con más de cincuenta títulos hasta este momento) se percibe una ética de la acción comunicativa en el sentido habermasiano, porque en su discurso quien habla en el enunciado libra el sentido último y sus potencialidades al que recibe el texto.⁷⁶ De esta manera la ética de la pragmática textual se remite a la aceptación actualizadora del lector, al concepto del texto como propuesta y al de literatura como acción o responsabilidad social compartida, puntos de vista que el autor ha planteado en innumerables presentaciones y lecturas.

Se trata de una obra de proximidad con el lector y su circunstancia, de una obra que no se convalida a sí misma ni se autorrefiere en procura de justificación ideológica. Tampoco instala una plataforma estética ni la oposición a valores o concepciones, sino que se entrega, se remite al lector a quien deja libre para lo que le corresponda según su praxis.

Lo expresado en el discurso de SI, pues, depende del otro sin que el hablante o el narrador se (pre)ocupe de la eventualidad del sentido o de la interpretación. Su acción es un obrar textual incesante sin aparente certeza acerca del porqué.

Asimismo la ética comentada también está en la congruencia que mantiene su actitud con la semántica de los textos y con las formas que trabaja. Se trata de una congruencia con relación a principios humanistas, de justicia social y solidaridad, que asume y “dice” de muchas formas simbólicas y sígnicas, sin que las ideas que se perciben como ejes fundamentales tengan una formulación concreta a la manera de un “programa”.

⁷⁴ Rama, Ángel. La generación crítica. 1939-1969. Ed. Arca. Montevideo, 1972.pág. 187.

⁷⁵ Ibídem.

⁷⁶ Habermas, Jürgen. Teoría de la acción comunicativa. 1981. En: www.conductitlan.net/jurgen_habermas.ppt 28/12/2008

Se aprecia un afán y fervor comunicativo al que hace muchos años llamé “una apasionada milicia del decir”⁷⁷, en la cual el desarrollo y la derivación continua de los significantes conduce a la producción de una galaxia discursiva que vale como acción. A tal punto que como se dijo sus libros ya son más de cincuenta. En su obra la palabra es materia en expansión incluso cuando parte de la situación discursiva, del contexto o intertextualidad literaria y es un continuo, amoroso contacto verbal con el mundo, en el que no falta la desesperación ni la ira por la injusticia o la violencia desatada.

El afán que mencionamos más arriba es en cierto sentido casi proteico por la búsqueda constante, el despliegue temático y la apasionada verbalización de los acontecimientos y realidades humanas comunes, como si se tratara de una forma de videoclip en la que algunos núcleos se repiten y multiplican con variantes, progresan por sinécdoque, por desplazamientos de la focalización, por cambios de plano, de perspectiva, del ritmo o del encuadre.

En esta galaxia que no está exenta de dramatismo, son notorias la actividad tropológica multicéntrica, la variedad y polifonía. Mantiene una índole propia y reconocible que, como identidad, se organiza alrededor de dos ejes:

1º una radicalidad política hecha más de humanismo y de utopía que de afiliaciones, lo que no impide al autor tener una clara postura emancipadora y progresista,

2º una generosa expansión del yo a través de la miscelánea de hablantes y puntos de vista narrativos, en los que está latente una racionalidad con vocación social.

Vista de esta manera la identidad literaria en SI supone ideología y axiología porque si bien el sujeto de la enunciación no es, como sabemos, el sujeto del enunciado, el juego de transparencia-opacidad, de denotación y metonimia, en tanto manifestación de la interioridad, permite analogías funcionales y homologaciones con valor significativo del sujeto autorial.

En dicha identidad también confluyen la llaneza -que lo lleva a descartar la retórica y lo canónico-, el versolibrismo y el testimonio sensible de la época de profundas mudanzas posmodernas hasta en sus aspectos repugnantes. En términos generales se nota el primer impacto que provocó la poesía de Mario Benedetti con su prosaísmo y evolución hacia una lírica conversacional, capaz del hallazgo expresivo y del redescubrimiento de la realidad cotidiana con todas sus grandezas y servidumbres. (“Poemas de la oficina” (1956) ; “Poemas del hoyporhoy” (1961).

En los años sesenta se marca claramente una línea que continúa con la sinuosidad propia de cada creador, a modo de ejemplo, a través de Juan Gelman en la Argentina, Roberto Fernández Retamar en Cuba y Ernesto Cardenal en Nicaragua.

En cuanto a las realidades latinoamericanas de la época que corresponde al poeta es necesario destacar los acontecimientos alrededor de la Revolución Cubana con sus impactos, derivaciones y la “confirmación” de la viabilidad histórica de un cambio continental, atinente a la liberación, con sus

lucos, sombras y postergaciones. Esto en el marco de cambios y mutaciones mundiales que generaron más inestabilidad e incertidumbre ya que los proyectos nacionales y globales fueron sustituidos por una complejidad recursiva en la cual las interacciones e interdependencias, los centros y focos hegemónicos se reconfiguraron y multiplicaron aun en sus dimensiones virtuales. De esto se trata la coyuntura histórica como telón de fondo referencial en la poesía de SI.

Esas realidades explicarían que la vida interior de la que da cuenta la discursividad del hablante sea agónica y que exprese tensiones y desajustes con relación al mundo. Se trata de una vivencia que es agónica más por lucidez o hiperlucidez social que por angustia metafísica.

Es posible pensar que el compromiso, la actitud protestataria y el propósito liberador o emancipador parten de una concepción desencantada acerca del mundo tal cual es y sigue siendo.

Por algo Ángel Rama para hablar de la promoción elige el calificativo “de la crisis” y considera a SI entre los escritores representativos:

“Las nuevas voces de la segunda promoción contribuyeron a una explanación muy transparente de lo real, desembarazado de toda carga ostentosa, puesto en su nuda verdad, tal como se vio en la lírica de Circe Maia, de Washington Benavides. Esta visión se complementa con la de quienes comienzan a manejar la poesía como protesta, en un momento en que toda la lírica se reconvirtió a una militancia ardiente que por un momento pareció repetir y pareció zozobrar en el arte progresista de la década antifacista. Prácticamente todos los poetas citados, incluyendo centralmente a Mario Benedetti, pero también a Saúl Ibagoyen, Ruben Yacovsky y los más nuevos, asumieron una actitud combativa.”⁷⁸

Esta “actitud combativa” es una de las invariantes en su poesía. Para ilustrarla -solo a modo de ejemplo- podemos recurrir entre centenares de posibilidades, a una composición de su undécimo libro titulado “Los meses” (1964)⁷⁹.

Se trata de “Diciembre”, la que cierra la primera sección del volumen, relativa a los sentimientos encontrados que le genera ese mes, aunque no se los expresa directamente. Dice en su segunda estrofa:

*El cielo se ensancha
como un nervio ágil
hay un saludo
que madura sobre el mundo
un mensaje de paz
un plan de esperanza.
Por tal razón
es que diciembre crece
en un grupo de letras sin sentido
en un nuevo engaño
en un gran olvido
donde todas las manos
se colman de basura.*

⁷⁸ Rama, Ángel. *Ibidem*. pág.100.

⁷⁹ Ibagoyen, Saúl. *Los meses*. Aquí Poesía. Montevideo, 1964

Este mes de diciembre resulta ser algo más que el último del calendario con su retorno cíclico, cargado de imaginarios culturales, ya que deviene en un grupo absurdo de letras que solo sirven para que el hablante dé sus percepciones, su sensación. Para él diciembre crece “en un nuevo engaño / en un gran olvido” y, por tanto, denuncia la hipocresía recurrente como inocultable responsabilidad en la que tiene parte, porque “todas las manos / se colman de basura.”

El tiempo reedita un ofertorio de falsedades reveladoras de las postergaciones individuales y sociales de las que habla en la tercera estrofa:

*Los minutos cumplen su ciclo
desordenadamente cruzan
la rápida vida
mientras en manteles
se levantan sacrificios
y aumentan por calles y refugios
las derrotas de la carne universal
toda en deriva.*

Además del tópico de la fugacidad aparece la ironía sobre las ingestas de celebración y la metáfora “las derrotas de la carne universal / toda en deriva” que da cuenta del espíritu combativo y protestatario del hablante. Asimismo en esta cita puede apreciarse otro rasgo de la poesía del autor consistente en cierto acento cataclísmico, cierto tono de inculpação condenatoria que anida en la ironía o la hipérbole sin que falte el atajo irónico, mordaz.

Con todo, corresponde señalar que la poesía de SI se aleja del canto y del encanto, evita el logro o acierto expresivo según las pautas de armonía y belleza que llegaron -según se mire- hasta Ch. Baudelaire, Lautréamont, las vanguardias rupturistas o el movimiento concretista brasileño de comienzos del XX.

En la primera composición del libro “Grito de perro” (2001)⁸⁰ titulada “Perro con palabras”, comienza diciendo:

*Estas palabras así tan otras
empiezan con un perro.
Nuevas y ya contaminadas
palabras que traen entre hilos
y fibras de silencio
el pedazo envejecido
de este solo perro.
Porque todo animal
Toda pulsación de mugre o de energía
todo pétalo todo océano
toda mínima mancha de materia
en su momento de arder o de morir*

⁸⁰

En: Ibargoyen, Saúl. *Rojo es el silencio. Poesía reciente*. Monte Ávila Editores. Caracas, 2007

o de estallar súbitamente también envejece.

Consideramos que el perro es a un mismo tiempo metáfora del yo situado en el tiempo (“este solo perro”) y símbolo del poema que se busca pero no se logra.

El final de la composición es significativo de la conciencia acerca de la poesía como oficio y ejercicio transgeneracional:

*Cada colmillo tiene todavía
negrores de grasa triturada
y el hueco del ojo absorbe
astillas de polvo incesante.
Los hijos de esta bestia familiar
tal vez huelan sus ácidas ausencias
en las arenas de las playas del Sur.
Allí otras voces empiezan a decirse
todos los trozos de un perro
que estas palabras
no pudieron nombrar.*

Tengamos en cuenta que la imagen del perro con su simbología compleja procede de la antigüedad más remota, pasa por “Ilíada” y llega a nuestros días pasando -como ejemplo arbitrario- por “Las flores del mal”. El perro como el buitre acompaña al muerto en su viaje poseyendo la bisemia de los símbolos materno y de resurrección.⁸¹ Si por un lado representa la fidelidad por el otro alude a las duras pulsiones del instinto agresivo y la ira.

Resulta natural entonces que en esta composición converjan la imagen de la materia que envejece y la de nuevas voces que “empiezan a decirse / todos los trozos de un perro / que estas palabras / no pudieron nombrar”, en la cual el perro-poema sigue buscando a su amo-creador.

Si bien hay un yo-perro, una palabra-perro y un poema-perro que participan de la frustración homologada en el plano de los significados, cada uno tiene una forma probable de trascender en la continuidad constructiva de los significantes. Hacia ese espacio tentador que se le abre por delante se dirige la pasión de SI.

Su escritura también habla de la propia falta. No en el sentido romántico ni con un alcance de imposibilidad y nostalgia por lo inefable -en razón de lo intrínseco del instrumento expresivo- sino como responsabilidad consciente y social del trabajo de la escritura que por ser incesante siempre tiene mucho por decir porque encuentra razones para hablar.

El discurso de SI, especialmente el discurso poético, adquiere la potencialidad de un doble signo por efectos de lo que comentamos, de la elipsis, los símbolos, la afirmación contraria a lo negado, la ironía y la sintaxis dislocada que extrema la reiteración de sus recursos y de su tensión.

Por un lado está el signo ficcional en las texturas como objeto con su semántica, y por el otro este mundo, el mundo, verdadera y última referencia

⁸¹

Cirlot, Juan-Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Editorial Labor. Barcelona, 1981.

de su discurso. Si bien se observa ambos operan como denuncia o terrible protesta.

Por tanto se trataría de un doble signo que en ocasiones fusiona los contrarios sin resolver las contradicciones, los contrastes ni el espanto.

En esta forma ocultamente disciplinada de ejercer una “poesía objetiva” la discursividad aleatoria y autoexigida también es una forma de militancia con la palabra, una milicia del decir. Es una forma de contra-decir, de decir en contra el amor por los demás que se siente y se proclama.

Esta objetividad está en una línea postvanguardista de la poesía uruguaya en la que también se sitúan p. ej. Eduardo Milán y, en la promoción siguiente, Roberto Echavarrén y Roberto Appratto aunque con otros rasgos y modalidades. En estos creadores hay el intento de un intenso trabajo de ocultación del “llanto” que, no obstante, a veces se deja ver.

Pero evitar la expresión de los sentimientos y evitar nombrar al dolor, especialmente en la creación literaria, no puede ocultarlos porque de alguna manera está en el contexto, en los silencios, en la opción enunciativa y en la referencialidad. Están implícitos o acarreados desde la propia falta o silencio del texto porque hay un microtexto o un hipertexto que actúan resignificando el procedimiento.

De este modo aún en el discurso crítico, en el carente de “tema”, en el que remeda al absurdo o en el que busca sentido a través del sonido y de juegos “apalabradores”, se genera un no-texto, una latencia, a veces una remisión al hipertexto, otras a un segundo plano, o un efecto asociativo que, en definitiva, dice los sentimientos que se quieren ocultar.

Por un expediente u otro la obra de creación artística nombra, especialmente como se dijo la obra literaria, ya que parafraseando a Italo Calvino, termina siendo la defensa contra las ofensas que nos infringe la vida. El instrumento defensivo igualmente no hace más que dar cuenta de la razón de combatir o de escribir.

La elaboración de una forma tan ardua de decir, como si se tratara de una continuidad necesaria de ciertos aspectos del discurso de Laforgue-Ducasse-Lautrèmont, probablemente aleje más aún al creador de la confesión y al lector de lo sentimental, pero es posible que igual aparezca como resultancia un mismo efecto disciplinador aunque se trate de una apertura contra lo canónico. Los componentes emotivos que siempre se adhieren fuertemente a lo estético terminan por derrotar tales intentos de ocultación.

Paradójicamente en un discurso de proximidad como el de SI aparecen características de este tipo. No obstante, no bloquean el acceso del público como ocurre en otros casos porque tienen el contrapeso de lo cotidiano y conversacional, del universo de los seres y enseres, de las realidades sociales y urbanas, los datos de la historia reciente y los elementos del entorno objetivo y convencional.

Si en algún sentido la poesía es siempre de minorías (grandes o pequeñas) los radicalismos sistemáticos que resultan muchas veces convalidados por una estética de intenso cumplimiento a modo de manifiesto que se cumple, hacen que el universo poético sea inaccesible para el común de los lectores.

La poesía de SI desde el punto de vista de la elocución está más ocupada en componer la garganta para la eventual imprecación que para la confesión como realización verbal de secretos equilibrios. El ademán lírico y el trámite discursivo quedan librados a la paradoja, al contraste, a la contradicción grotesca, a la disonancia, a lo irónico patético, al prosaísmo coloquial o al habla común con su sintaxis sinuosa, entrecortada y cuajada de supuestos o implícitos.

Es así como en el proceso registral se instalan juegos, saltos de chispa, ideas de inesperada conjunción, la deriva alerta de los significantes, la elocución apelativa, oratoria, y una espera, en fin, que dice al yo y procura al otro para mancomunarse en una “causa abierta” como la poesía misma: la construcción infinita de los significados y del hombre.

En este trámite aparece como en abanico lo orgánico, lo corporal, los flujos, las realidades finales e inapelables, antiheroicas, los contra-paisajes ciudadanos en los que la cloaca releva al río, la escoria desplaza a la flor y todas las llagas dan cuenta de agobios, penurias y desacralización. (“Las estatuas de polvo se pudren en el corazón / que el humo levanta más adentro de la calle. / Las palomas abren sus plumas y orinan sin pensar.”⁸²)

Como si todo lo dicho fuera poco se agrega un efecto de significación *contrario sensu* a lo que debería ser solidario, justo e incluyente entre los seres y en las sociedades humanas.

La multiplicidad torrencial, la renovación incesante de motivos, asuntos y temas en su discurso, no dejan de presuponer que hay un poema -quizá “el” poema- que aún no se ha escrito y que parece inalcanzable.

En la composición “Post scriptum” del libro “El escriba de pie” (2003), dice:

*De mí
Del escriba presente
¿qué podrá ser escrito?
Si ya compuso su único epitafio:
“Viajero lector no busques
aquí las palabras:
siempre estuvieron en otro lugar”.*⁸³

En la historia de la poesía probablemente se confirme algún día que esa continua derivación y desplazamiento, en procura de la palabra deseada, también es el deseo de los creadores de lograr la palabra perdida porque ella es perfecta e imposible.

⁸² De: *Poeta semi-automático* (2006) En: *Ibíd.*

⁸³ De: *El escriba de pie* (2003). En: *Ibíd.*

La identidad literaria en los entrelugares del sujeto. (Álvaro Figueredo - Fernando Pessoa)⁸⁴

I
El título adelanta que el fenómeno de la identidad tal como se presenta en la literatura de Fernando Pessoa y de Álvaro Figueredo, es una configuración en los entrelugares del sujeto literario aparentemente dividido o multiplicado.

En la conciencia de los creadores hay una instancia de base más o menos racional desde la cual se habla y representa, que puede variar con el tiempo y la experiencia artística. En lo atinente al tema, al género o al propósito estético es garantía circunstancial o coyuntural de la cohesión y de la coherencia de la enunciación y lo enunciado ya que, de ese modo, resulta inteligible según la naturaleza y contenidos de cada momento de la obra. Del mismo modo asegura la cohesión en la obra vista como discurso global, es decir, como conjunto artístico.

La conciencia del creador tiene su radicación, digamos así, en un “lugar” del yo que a través del discurso se constituye en una isotopía. Sin embargo en ella pueden aparecer uno o varios entrelugares que son algo más que los silencios de la connotación poética y la sustitución metafórica ya que, en rigor, están ocupados por lo imaginario o por la fábula poética. A veces más que de elipsis se trata de pausas elocutivas en cuya penumbra se instala la alteridad, lo raro y misterioso.

En algunas oportunidades el yo autoral tiene su propia máscara. Pero aunque no se sepa bien qué persona es la enmascarada ni cuál la que verdaderamente se oculta, es cáscara, y la identidad siempre es una sola aunque sea difusa, ambigua e inapresable. La identidad es una experiencia “solitaria” de distintividad porque es un afán del yo por ser -como en el mito de Hércules- el sostén de sí mismo detrás de la apariencia y pretensión de ser el sostén del mundo.

Con todo, para el campo filológico del que aquí se trata es un enigma o zona a revelar del sujeto al que expresa, porque forma parte del código literario y también dice. El artista en estos casos puede dar testimonio pero no explicación de su identidad porque es, a su modo y en su mundo, no un universo, sino una diversidad simultánea, tiene uno o varios “otro”.

Memoria e identidad están atadas indisolublemente por lo que, como en el caso de estos dos poetas, la identidad literaria tendría como componente una memoria vivencial estructurada según necesidades artísticas no convencionales ni ajustadas a otro paradigma.

Así es que los llamados heterógrafos, los dobles o “socios”, y los heterónimos pueden ser vistos como simulacros dramáticos y narrativos del yo básico o fundante que es el tiene en su interior una vacilación inocultable.

Los heterógrafos de un creador serían otros planos del sujeto que se instalan en la escritura, por lo que compone con estilos, formas o temas diferentes. El creador lo atribuye a otro u otros supuestos autores que, como se verá, eventualmente pueden ser heterónimos o seudónimos.

⁸⁴ La primera versión de este estudio se publicó en la Revista de la Academia Nacional de Letras Año 2, No. 2 Enero-junio 2007.

Los dobles en cambio son una multiplicación especular del sujeto de referencia que tiene a “otro” como él, a modo de un fantasma.

Los heterónimos suponen a un sujeto complejo que tiene varias identidades que se vuelcan externamente, personificadas y con calidad autoral. Por lo común requieren cierto aspecto actancial o rango de *dramatis personae* en razón de cierta “objetividad” que refiere veracidad autoral.

Luis Bravo dice con relación a la configuración de este asunto en el creador portugués: “Pessoa optó por la disolución, por el viaje y la mudanza del “yo”, dejando que la unicidad del ser se multiplicara dramáticamente y estallara hacia adentro.”

“Si bien el resultado no lo tomó de sorpresa, es visible que el hecho lo obsesionó hasta el final. Es que este enigma [de ¿quién soy yo?] no es solo un tema de su obra, sino que atañe a la estructura de su personalidad más profunda.”⁸⁵

II

Ya que el enfoque se limitará a la obra de las dos figuras de referencia es oportuno precisar que nuestra mirada probablemente no permita una descripción analítica completa del hecho literario que nos ocupa sino un aporte para su esclarecimiento.

En carta de Pessoa a su amigo Adolfo Casais fechada en 1935, hay un desarrollo conceptual explícito a tener en cuenta sobre la génesis y rasgos de sus heterónimos, mientras que en el caso de AF conviene limitarnos a sus dos libros de poesía, especialmente a “Mundo a la vez” -un libro mayor en la lírica uruguaya contemporánea-⁸⁶ al que nos atenderemos en lo sustancial.

FP habla primeramente de “las varias subpersonalidades de Fernando Pessoa”, luego las nombra y dice: “puse en [Alberto] Caeiro todo mi poder de despersonalización dramática, puse en Ricardo Reis toda mi disciplina mental, vestida de la música que le es propia, puse en Álvaro de Campos toda la emoción que no me doy ni a mí mismo en la vida.”⁸⁷

Después de las conocidas páginas en las que comenta el aspecto psiquiátrico del asunto y las primeras manifestaciones del fenómeno, hace la historia de sus heterónimos y los enumera a partir de Ricardo Reis, aparecido en 1912, sigue con Alberto Caeiro, en 1914, y finalmente con Álvaro de Campos y Bernardo Soares.

Con una perspectiva de treinta años el autor de la carta vincula este asunto del nacimiento o aparición de sus heterónimos con intereses heterógrafos, es decir, estéticos y de invención poética, ya que el dispositivo le brinda la posibilidad de disponer de “otros autores” con estilos diferentes, a fin de que la escritura no se le atribuya a su persona exclusiva y forzosamente.

⁸⁵ Bravo, Luis. *Escrituras visionarias*. Editorial Fin de Siglo. Montevideo, 2007.

⁸⁶ Figueredo, Álvaro. *Mundo a la vez*. Imp. Rosgal – Hilario Rosillo. Montevideo, 1956.

⁸⁷ “Carta a Adolfo Casais Monteiro”. En: Pessoa, Fernando. *Obra poética*. Ediciones 29. Barcelona, 1990.

También podría tratarse del deseo de no “asumir” esos discursos como si se tratara de evadir cierta responsabilidad mediante la ocultación.

En su movilización teórica resulta significativo que aquello que es más que seudónimo tenga para él fuerte y cuádruple personificación ya que los sustitutos o relevos autorales tienen entidad apreciable, silueta y condición de sujetos. Son externos a él. A la manera de Juan de Mairena y Abel Martín para Antonio Machado quien, poco después que Pessoa, en su caso los llamó “apócrifos”. (Quizá como coartada para sostener el principio de la necesaria autenticidad y sinceridad en el hombre.)

Asimismo el hecho que estamos describiendo participa de la creación o invención literaria razón por la que su “realidad” se explica teóricamente en un paratexto.

La discursividad es una pero tengamos en cuenta que al texto primitivo o primordial le nacen otros textos. En síntesis, los heterónimos quedan formando parte de los procesos de la creación y se resignifican desde su presunta ajenidad con el sujeto de origen.

Por lo que antecede cabe plantearnos cuáles pueden ser los alcances y la pertinencia de una interpretación fuera del campo de los estudios de teoría literaria y de semiótica del discurso. Por de pronto convendría postular un enfoque inter y transdisciplinario capaz de resultados integradores y de una redefinición de los tipos y fronteras del fenómeno.

III

En el caso de AF, según ya se dijo, el fenómeno aparece como una realidad textual sin complemento teórico ni especulativo.

En el citado libro de 1956 la vivencia heterónima aparece en la sexta composición que se titula "Teoría de la máscara", donde emerge con rasgos nítidos. Se trata de "el otro" en un juego complejo de apariencias que no remite a una misma persona porque el yo titular o autorial, sería una máscara. Detrás de esa máscara se oculta no se sabe quién que, al final, se nombra como "otromismo". La máscara es parte de la identidad pero a un tiempo es algo diferente desde que tiene características de cáscara que en-cubre.

Escribe en la primera parte:

*Este rostro es ajeno desóidlo
ni éste ni aquél
detesto
ese bastón de niebla que me cuelga
del antebrazo el énfasis
como un faisán en el ojal miradme
soy yo y soy otro y otro
en otrísimas luces
esta máscara
es la que elijo aquí me reconozco*

En esta manifestación hay un comienzo de alteridad porque surge la condición de ser otro, eventualmente en otro lugar (“en otrísimas luces”).

También es el comienzo de la hetero-homonimia tan singular que aparece en la obra, ya que la primera afirmación sobre la identidad dice: "soy yo", solo que es "otro" yo, en un proceso claro de disociación insuperable.

En las otras oportunidades, menos en una, la diferencia de los nombres es solo de "Álvaro" a "álvaro".

Sin embargo en la siguiente composición titulada "Yo le decía a Álvaro", el yo identifica a otro yo Álvaro que descentra al sujeto porque impacta en la unidad identificadora o sustancial. Dice en su primera parte:

Álvaro ¿quién es Álvaro
qué turno
qué delirio qué número qué dulce
vez qué agria vez qué un
transformándose en el
en éste en otro en ambos
sí pero no y mi mundo
mi alvaridad fluyendo
de calle en calle usándome
sobre mi voz girando su hoja turbia
de grada en grada el eco
invadiendo mis hábitos mi oficio
mis trajes mi alimento
mis retratos mi caja de cerillas
la piedra vitalicia donde escribo
.....

Después del apelativo o auto apóstrofe "Álvaro", la composición es una sola y extensa pregunta acerca de quién es Álvaro. Es una pregunta que en más de un sentido participa de rasgos retóricos porque su posible respuesta, en este caso, está pautada por el contexto que asegura un anclaje para la inteligibilidad.

De alguna manera queda significada la duda pero también la existencia de alguien que es ajeno o distinto a quien pregunta. Podría tratarse de una forma poética de la angustia por no saber en quién de ellos dos, verdaderamente, está el sujeto que, no obstante, se siente, se percibe como "uno", en algún otro "lugar" y en la diversidad.

Parece claro que el yo deseante asoma en varias oportunidades y que en medio de la escisión multiplicadora de sí, el yo que enuncia, a veces con dualidad (¿o ambivalencia?), tiene finalmente una especie de radicación en la conciencia o está formando parte de la conciencia. Desde ella expresa sus estados, valora la posibilidad del delirio, reconoce su voz, percibe su identidad o "alvaridad fluyendo".

Esa radicación es la que da cierta cohesión y coherencia sintáctica al discurso como para mantenerlo inteligible. Su manifestación vivencial es la que llama "mi alvaridad", una existencialidad con mucho de literario y con mucho de la espacio-temporalidad propia del psiquismo y del sujeto de la modernidad.

De otra manera: en la isotopía del yo, en la identidad, aparece un entrelugar que separa, escinde, divide y a un mismo tiempo duplica la individuación, disemina al yo y perturba grandemente. Sigue diciendo:

[mi alvaridad...]
silbando refugiándose en el único
señalando mi puerta designándome
abrilísimo pobre o desposando
jóvenes de oro de jacinto asiéndolas
alvarísimamente o extraviándome
circularmente azul como un insecto
como un rollo sin nombre blancamente
como un plato de sopa atribulado
como el roído eco
quién es Álvaro?

En la composición como en otras del libro hay un lenguaje y una sintaxis distorsionados que progresan dejando los que llamamos entrelugares de significación. Tal como se dijo esos entrelugares son algo más que la connotación poética, que la elipsis en la narrativa figural del poema, y son más que la sustitución metafórica ya que surgen como vacíos elocutivos entre los segmentos discursivos y de enunciación que, por otra parte, corresponden a distintos niveles y categorías espaciales, temporales y afectivas. Podríamos definirlos como pausas, discontinuidades o silencios disruptivos. La expresión ...”qué un / transformándose en el”, o “mi alvaridad fluyendo / de calle en calle usándome / sobre mi voz girando su hoja turbia” son ejemplos de lo explicado y muestran claramente la experimentación con el lenguaje, la sintaxis y la representación.

Con todo, es posible observar que quien da una especie de ilación al discurso poético es “uno” y es el mismo aunque tenga fisuras donde hay o asoman otros. El encabalgamiento que relaciona fuertemente a los endecasílabos de AF acompaña la tensión que se percibe. El fenómeno literario no supera ni mejora el conflicto interior sino que apenas le da cauce.⁸⁸

El ejemplo que tiempo después brinda la poesía de Juan Gelman parece corroborar esta idea ya que, no solo vacila en nombrar a sus otros como heterónimos o seudónimos, sino que han cambiado a lo largo de su obra y se cuentan seis o siete (S. West, Y. Ando, J. Grieco, J. Galván, etc.)

Otro tanto podríamos decir de los heterónimos de Washington Benavides (John Filiberto y Pedro Agudo) ya que son de aparición discontinua y porque últimamente sus textos aparecen muy acotados. Son otros dos que puestos en la sala de los espejos de la literatura hecha y leída por su autor firman, acotan y hasta comentan en notas al pie. Sin perjuicio de ello hay otro que entra en la escena lírica para legitimar como ilusionista el juego; es la propia firma autoral, (W.B.) el tercero en cuestión, el que trae el aire para que suenen las tres voces. En WB ocurre lo que no pasa en la poesía de AF porque no tiene paratextos de este tipo en los cuales quedan adheridas trazas metaliterarias y de la propia discursividad anotada.

Volvamos a la poesía de *Mundo a la vez*. En la composición "Viento sobre el mundo" se completa el proceso de la heteronimia del que veníamos

⁸⁸ Contrariamente Rosario Peyrou escribe: “El heterónimo es ‘otro’: tiene otra voz, otra biografía, toda una existencia vicaria que el poeta necesita para resolver sus propios conflictos internos”. Peyrou, Rosario. *Prólogo*. En: Benavides, Washington et al. *Sonetos. (Del Batoví dorado al gabinete del doctor Caligari 1954-2008)* Rumbo Editorial. Montevideo. 2008.

hablando, ya que el "tú" de primer nivel que es un probable segmento del yo, se llama Pedro. Dicen los dos últimos versos:

*Oh Pedro en esta silla estás sentado
y el viento sobre el mundo.*

Aquí la enunciación se hace desde una zona de la identidad o desde un lugar mental o espiritual preeminente, desde el cual se asevera y verifica.

En la poesía titulada "Al último le digo" se reitera el fenómeno de la duplicación, solo que ahora se acompaña con desplazamientos. Dice en un pasaje:

*le digo lo acompaño
cuando vuelve la cara le daría
un poco porque en este
álvaro hijohermanopadre mío
qué circunstancia o juicio me distrae*

Sin embargo el desarrollo de la composición hace pensar en la permanencia de una conciencia profunda, en una amarra que sostiene el foco vinculante del yo poético cuando se relaciona con el centro o núcleo del sujeto. Esa conciencia que estaría en lo profundo, en forma casi latente pero a su manera vigilante, esa amarra que sostiene afincado al yo, bien puede ser vista como la identidad conservada.⁸⁹

Hay otro aspecto interesante en el proceso de vacilación que se produce entre las posibles identidades sucesivas y contiguas del otro, nombrado como hijo, hermano, padre. Formalmente se expresa mediante la fusión de vocablos (*hijohermanopadre*) y no deja de ser un afán auto referido de proximidad.

En la composición "Álvaro en tierra" aparecen imágenes e ideas poéticas en las que la unidad de identificación participa de una especie de aspiración a un yo absoluto. Se lee:

*sabedlo
si esta mitad se alía con la sombra
porque la sombra
y esta con la luz
porque la luz probable
y esta orgullosa calle
me dejan todavía
un otro libre la última cerilla
que froto contra el muro*

⁸⁹ Daniel Gil hablando del tema anota: "Es en este sentido que la imagen (y la sombra) son apariencias, formas en que cada cual aparece ante sí; no soy "yo", pero hacen "yo" (como decía Nietzsche del cuerpo). Es presencia viva y vivificante del cuerpo: viéndolo o viéndome (desde afuera) siendo visto por el otro. Contra lo que dice Erasmus Spikher, la imagen y la sombra no son meras ilusiones, son formas tenues pero concretas, del reconocimiento propio. [...] El desdoblamiento de que hablamos es mediatizado por el otro, es "tránsito y no fin", extrañamiento y asunción, no pérdida." Gil, Daniel. *José María o el desangramiento del yo*. En: Literatura y Psicoanálisis. Asociación Psicoanalítica del Uruguay. Vol. V, Montevideo, 2005.

En el fragmento anterior se vislumbra la posibilidad de un tercero que sería, al menos, una tercera sección del sujeto lírico. En efecto, se trata de la sumatoria del “yo”, la sombra aliada con la luz, y “un otro libre”.

Es interesante observar cómo permanece la sensación abrumadora de malestar y cómo “el otro”, el último otro, si se lo deja emerger, sería libre, con lo cual se confirma que la figura literaria podría tener un componente evasivo y liberador.

Ahora bien, en "El cordelero" aparece el asunto de la identidad como un enigma. Solo ve la espalda del otro, quizá lo ve caminando hacia atrás, hasta que al final dice:

*y cuando
pueda mirar su cara estaré ciego.*

Esta especie de invidencia a la manera edípica -lo decimos con referencia a Sófocles- hace notorio que la identidad es un enigma o misterio del sujeto del que el hablante puede dar testimonio pero no explicación. Por tal razón la paradoja en tanto figura expresa vivamente lo que comentamos. También hace presente el inevitable “ya será tarde”. Es una realidad *sui generis* con características dramáticas tanto por la inevitabilidad como por la invidencia. De esta manera es como se vive a sí mismo el sujeto poético. Él es y ellos (los “otros”) son, por lo cual el resultante es un mundo a la vez, como se dice en el título del libro.

Para el poeta la identidad es un mundo oscuro, la realidad una pesadumbre con espejos. Ambas existen a la vez. La simultaneidad desplaza a toda otra caracterización.

En "Aire firme" aparece una imagen autometafórica muy peculiar. Dice de sí:

esta enroscada nuez algún alguna

Si por asociación interpretamos al doble par asociativo cáscara-cráneo y fruto-cerebro, daríamos cuenta de la radicación intrapsíquica de la identidad, de un narciso perturbado, así como de un fuerte egocentrismo que remata en los dos versos finales:

*si el humo fuese la última memoria
y un álvaro inviolable el pie del mundo.*

VI

Hasta aquí la glosa de algunos aspectos literarios sustanciales que pueden iluminar la temática.

Parece oportuno señalar entonces que "memoria e identidad" quedan atadas indisolublemente. Que la conflictiva, la problemática y la complejidad

lirica de la identidad tendrían como consecuencia el malestar consigo y con el mundo. También estarían las dificultosas particularidades de la memoria de sí, en el doble sentido de causa y consecuencia. Especialmente la dificultad relativa a las vivencias fundantes de la persona y las dificultades emergentes de las fracturas del yo y su impacto en la conciencia de sí.

Sea como fuere, se puede pensar que en esta poesía estamos frente a una "memoria" particular, a un malestar de la escritura conmovida por la índole de la propia *poiesis* y a un yo escindido con rasgos existenciales complejos. Los tres elementos pertenecen a un hablante singular que se realiza en la escritura, que está estructurado según las necesidades del arte que no se ajustan a convencionalismos, estandarizaciones, paradigmas ni filiaciones canónicas.

Quizá los procesos y realidades de concienciación de los creadores con desarrollos emocionales profundos y peculiares, como los de algunos artistas, sean irrepetibles y mucho más que cuanto pueda decirse de ellos.

Si en estos asuntos hubiera o introdujéramos parcialidad cientista, probablemente habría insuficiencia ya que epistemológica y filosóficamente, en los dominios del arte al menos, no deberíamos negar nada de lo que no pueda demostrarse.

Cierta "aceleración" de las energías egoicas o cierta descentración de la angustia podrían duplicar o multiplicar fantasmáticamente al yo, realidad que asimilamos a lo "uno" en razón de mecanismos de oposición y racionalidad. Nos referimos a un yo concebido como fenómeno psicológico de impronta cultural, tal como aparece por lo común en el imaginario colectivo.

No es ocioso señalar para tener en cuenta que con la modernidad vino el impacto de los procesos de concentración en megalópolis y la necesidad de evasión; que irrumpieron formas nuevas de soledad, de incomunicación, de crisis individuales o colectivas; que perimió el antiguo concepto de individuo y advino la del sujeto complejo y múltiple; que decayeron los grandes relatos y representaciones; que colapsó el positivismo, los sistemas económicos y políticos hegemónicos, que adquirieron prioridad las formas reales y simbólicas de poseer. Desde entonces la literatura lo incorporó a sus temas. El sujeto literario y su identidad posmoderna han implotado y constituyen parte del campo de lo problematizado.

La división especular y a veces arborescente del yo también puede tener relación con las duras condiciones de existencia impuestas por la tiranía del mercado de trabajo, por las guerras incesantes y las múltiples formas de desprotección social de los ciudadanos, así como por las formas más crueles de opresión, de dominación y de circulación global de los recursos y del poder.

V

Con el propósito de reflexionar y explorar algunos otros aspectos daremos algunas opiniones y puntos de vista acerca de la identidad como asunto literario.

Si distinguimos la conciencia del individuo "racional" de la conciencia artística con su ideación imaginativa y creadora, parece claro que en Pessoa y

en Figueredo ambos niveles están en una relación dinámica, compleja, interactiva y ocultamente intercambiable.

Asimismo se puede pensar que el yo desplazándose por las contigüidades del deseo, como en W. Whitman o en Felisberto Hernández (por poner dos ejemplos insólitos), construye una federación de varios otros yo o elementos que, no obstante y de alguna manera, remiten a un núcleo genésico y a la centralidad de sí, que es la propia referencia conservada.

El ámbito de la alteridad puede ser el de las copias fantásticas del yo fundante, como ya se dijo, cuya identidad pasa a ser una entidad no estanca sino mutante, variable, transmutable con la alquimia del sueño, las visiones, el inconsciente y el deseo desplazándose desatado de los grandes dogmas religiosos.

La configuración de heterónimos podría responder a una síntesis espiritual y artística con historiografía y autobiografía ausentes y resueltas en un no texto.

(Por el contrario en el caso de los heterónimos de los *Sonetos* (2008) de Washington Benavides hay copresencia de un Prólogo firmado por dos autores y una "Biografía sucinta de John Filiberto", sin firmar, que identifican a la firma del autor sin lugar a dudas.)

De ese no texto que mencionamos más arriba que está en las redes texturadas de la ideación ensoñada o visionaria, a la manera de un macrotexto, surge luego la discursividad literaria como realización autónoma que compensa, explica, redime o libera a través de otro nombre que no llega a ser otro hombre porque si no el discurso literario pasaría la frontera de la disolución e ingresaría en la locura.

En la realidad de ese estado espiritual, lo otro, lo mucho percibido, lo sucesivo, lo complejo, la autonomía del sueño o del deseo se dan en una zona o lugar de recíprocas convalidaciones y de mutuas interdependencias. Desde cada uno de esos elementos o componentes del estado espiritual de referencia, la existencia del otro -que efectivamente asoma por lo menos en los entre lugares- provoca extrañeza y miedo tanto en el autor como en el lector.

Podemos concebir al otro literario -sea doble o heterónimo, autónomo o heterónimo- como una realización alternativa ante el bloqueo de deseos, impulsos, afanes expresivos y creadores, o ante la opresión, la alienación, la marginación y el miedo. De algún modo se hace presente la tensión intrapsíquica y la presión del contexto social del mundo organizado.

El otro en literatura también es el yo posible o virtual explorándose en realizaciones proyectivas, extensivas, simultáneas y multiplicadoras.

A veces el yo crece haciendo crecer a otros yo; a veces busca al tú desde otros estatutos personales y discursivos. Es decir que, antes de alcanzar la descentración y llegar a la alteridad y al tú, a lo plural que es el nosotros, el yo poliniza a su narciso. A veces logra impactarlo; diría que a veces logra "fecundarlo" y promueve así su "desarrollo".

Aludimos al mito de Narciso y a su compleja e inabarcable literatura. De muchas maneras el narciso es el escritor. El poeta uruguayo Roberto Ibáñez en "Trilogía de la creación" anota que "Quien canta, se confiesa por símbolos. Cada Narciso -cada creador- tiene su moira única" [...]

De los tres que él compone líricamente -Narciso estéril, Narciso ciego y Narciso heroico- *el primero, con trágica impotencia, no halla reflejo sino abismo*

en la fuente a que se asoma; el segundo logra reflejo decisivo, sin verse; el último crea su imagen -que el cristal retiene- y parte para que no la nuble en el tiempo su propia decadencia".⁹⁰ En nuestra opinión la clave o secreto del narciso que siempre está en el yo autorial, en estos casos, debe buscarse en los expedientes de las formalizaciones simbólicas, pronominales, figurales, léxicas y sintácticas de quien enuncia en el texto.

Es por la razón expresada que muchas veces los lectores accedemos a la creación de un actante o unidad semántica con varias investiduras actorales (personajes, siluetas). Esas variantes del yo se cumplen en el límite de la identidad a la que cuestionan como fuerza unitiva, centrípeta, cohesiva.

Vista así, la heteronimia más que una atomización o federación es una autonomía relativa de posibles significados de un mismo significante y de su deriva. Es una estructura de significación que si bien no responde a ningún modelo (ni siquiera gramatical), no pierde su cualidad misteriosa por ser, como la vida, una construcción emocional, moral y social que está interferida por lo hegemónico, entretejida por lo subjetivo, resignificada por los dispositivos culturales y sociales imperantes. No es de extrañar entonces que muchas veces estos artistas sean reconocidos y valorados muy tardíamente; que se los lea tiempo después y queden casi reservados o confinados a la academia y a los arquitectores, concedores y estudiosos.

Si la identidad es proceso continuo es un *constructo*, es un acto de discurso que se cumple incesantemente, que desciende desde un hiper a un microtexto y luego retrovierte, en razón de las cadenas culturales y la mediación de los mitos y de sus otras narrativas (la historia, los usos y costumbres, las leyendas, la moda, los valores, las creencias, las tradiciones, los relatos políticos, científicos, etc.)

Es muy seguro que también constituyen al sujeto, a la persona y su propio ser social, ya que participan en la forja de cada quien al momento de encontrar en ellas algo que continenta o expresa sus aspiraciones, o al lugar que desea por no estar en él.

En este campo los heterónimos de un escritor pueden ser vistos, según ya se dijo, como simulacros dramáticos y narrativos del yo básico y fundante.

Si así fuera se trata de una estrategia para preservarse o cumplirse en subsidio. Debemos tener en cuenta que a AF se lo lee con valoración adecuada recién entre 30 y 40 años después de haber publicado sus libros. Por aquel tiempo, solo una ínfima minoría de elite lo conoció y valoró.

Es notorio que su yo profundo quedó al resguardo y que algo de su deseo quedó en el desplazamiento figural de la simbolización. Algo similar ocurrió con la personalidad poética y la obra de FP.

El o los heterónimos en Figueredo no tienen voz enteramente propia porque no expresan interioridad diversa sino la diversidad imaginaria del mundo interior. Tampoco tienen voz enteramente propia los de Pessoa porque son él, sus otras dimensiones literarias. De lo contrario el discurso quedaría desatado, sin cohesión e ingresaría en el delirio. No obstante es evidente que en FP los heterónimos adquieren cualidades de personajes líricos que

⁹⁰ Ibáñez, Roberto. *La frontera y otras moradas*. México. UNAM, 1966. pág.33.

expresan sus correspondientes mundos interiores e "historias personales" ficticios.

En ambos casos la voz es concedida por un otorgante dramático en razón de ser actoral, quien conservaría la "fuerza" o energía que llamamos identidad.

El otorgante de la voz lírica está en una especie de escenario o espacio escénico donde cumple su imaginería, sus deseos, sus posibilidades y se construye con formas nuevas a las que da investidura semántica para no desquiciarse en la acción textual.

Si la heteronimia supone una forma literaria dramática cabe la razonable conclusión de que es porque el yo hablante se hace cargo de las dificultades de realización que tiene o que están en el yo del escritor. El yo del hablante se desplaza en el escenario o lo cambia por otro espacio escénico donde se cumple vicariamente a través de un nuevo sujeto que es parte de la misma identidad.

Si no se descarta que el sistema literario sea un relevo y remedo del sistema social y cultural dominante, el recurso heterónimo también tendría una función liberadora y paradójicamente ratificaría en simultáneo la individualidad y la pertenencia identitaria. Tampoco se descarta que el recurso heterónimo responda a un vehemente afán histriónico del ego para lograr originalidad y notoriedad mediante una alteridad narcisista.

Ahora bien, si los heterónimos son realizaciones del sujeto que les da origen, ese sujeto, como titular del cambio que produce, ha de experimentar a su vez otros cambios que acentúan o reconfiguran su perfil.

Si eventualmente tuviera rigidez interior o inflexibilidad que provocaran la necesidad de cumplirse por fuera de su unidad sustantiva, estaríamos en presencia de una literatura *borderline*, es decir, fronteriza con lo ininteligible y lo no artístico. Estaríamos quizás más próximos al lugar de Isidoro Ducasse-Conde de Lautréamont-Maldoror, tres nombres contiguos que prefiguran el proceso de una identidad ambigua y compleja, metamórfica, que fagocita su propio discurso y disuelve las fronteras del arte o al menos las vuelve porosas.

Hebert Benítez Pezzolano analizando las distintas voces o zonas estilísticas y enunciativas de la poesía de Washington Benavides, las señaló como "heterógrafos que despliegan un espacio controversial y metamorfofósico".⁹¹

Los heterógrafos son una expansión y diversificación del hablante en la escritura. La nueva voz se hace cargo de estilos, formas y lenguajes diferentes en las distintas etapas de la obra. Formalmente hay un cambio de nombre -el del presunto autor- sin que se afecte profundamente la unidad ni la identidad.

El doble, como en el caso de la literatura de E. Hoffmann, o de Felisberto Hernández en quien adquiere la apariencia de un "socio", es una gemelización que permite al creador ser o realizarse más directamente en el otro, convivir

⁹¹ Benítez Pezzolano, Hebert. (comp.) *Poetas uruguayos de los '60*. Montevideo, Ediciones Rosgal, 1997. p.7

---*Poesía sobre un desierto*. En *El País Cultural*. No.342. Montevideo, mayo 1996.

con él, sin que el doble llegue a ser un sujeto enteramente autónomo. El sujeto que es uno tiene otro a la manera de un negativo fotográfico animado, el socio, que está literariamente atado mediante el hilo discursivo.

Los heterónimos en cambio suponen como ya se dijo una identidad múltiple y compleja independientemente de los estilos, lenguajes o temas que tengan. Tal el caso por ej., de Juan de Mairena en la obra de Antonio Machado.

En nuestra opinión es así hasta en ejemplos de nuestros días, en los que a un poeta uruguayo de la Generación del 45 le nació un heterónimo tardío. Se trata de Karmar Dibrán⁹², presumiblemente un turco nacido en Anatolia, que no solo amplía enigmáticamente la identidad de origen sino que además, contamina al prologuista, quien firma Guilherme de Valmont, en Manaos, Brasil, en mayo de 2005.

Se trata de textos poéticos de un "aventurero y aventurado, seductor y seducido"⁹³ que se nutren de los tópicos y motivos frecuentes de la poesía amorosa-satírica, sin dejar de lado cicatrices, itinerarios, derrotas ni permanencias. Tampoco queda de lado el juego pues el poeta de referencia, nacido en 1923, franquea a través del heterónimo una posibilidad expresiva, confesional, pero ante todo humorística y satírica, que no se permitiría de otra forma. También le franquea la misma posibilidad heterónima al escritor que escribe el Prólogo. Todo esto se presenta con apariencia seudónima.

En resumen: podríamos señalar que el fenómeno de la realización literaria de la otredad que comentamos tiene tres grados: 1) el heterógrafo, 2) el doble o socio y 3) el heterónimo.

En los heterógrafos el narciso es fructivo, explora facetas de una misma identidad autoral y escrituraria.

En el doble el narciso es homoerótico, está escindido entre el sí mismo percibido y el deleitoso fantasma espejado.

En los heterónimos el narciso es autoerótico pues se mete en el cuerpo de otro que también es suyo y lo explora lujuriosa o prudentemente con la palabra.

Quiere decir que en estos casos la identidad es verdaderamente compleja y metamórfica.

Retomando una perspectiva toponímica podríamos decir que los heterónimos son personalizaciones que aparecen en los entrelugares de la escritura porque están en los entrelugares de la identidad.

Los entrelugares como espacios serían atajos para el escape del angor o del miedo pánico o de la voz lírica que nace por prerrogativa inexplicable y actúa como una revelación, una forma de conocimiento visionario, de creación verdadera y demiúrgica.

Por tal razón Don Quijote bien puede ser visto como singular especie de heterónimo oral de Alonso Quijano con conciencia de la escritura y bien puede saber de quién se trata cuando, a mitad de la novela y cuestionado por otros personajes, en tanto que primer antihéroe moderno, dice : -"Yo sé quién soy".

⁹² *El país de las mujeres*. Vintén Editor. Montevideo, 2005

⁹³ Idem. p. 5

La alteridad es una aventura de la identidad, una metafísica del sujeto, una búsqueda circunstante de esto o aquello, es una diseminación egoica y una pretensión fallida de llegar al tú. Quizá por ello preocupa y desestabiliza tanto al orden social medicalizado como al lector poco avezado.

El estudio de los asuntos de la identidad desde lo literario y con vistas a lo interdisciplinar se podría instalar en un marco ético y deontológico, previo al ejercicio disciplinar, y más próximo a los estudios culturales.

Sería con el fin de que el conocimiento concierna verdaderamente a todos, para que no sean verdades formalmente externas, sino una verdad interior, de sentimiento y de acción humanizadora, reintegrante, capaz de valerse de otros recursos para interpretarla más cabalmente.

Por ahora, *Mundo a la vez* se vuelve a cerrar sobre sí mismo a la espera del privilegio renovado de nuevos lectores.

Carlos Brandy: una calificada mirada desde la poesía del 45.

Nos proponemos comentar “Una sombra Una ficción”⁹⁴, un libro de cincuenta y seis páginas, pequeño como objeto, que reúne cuarenta y tres poesías en las que predomina el verso libre. Algunos versos son heptasílabos pero no tienen un plan de distribución ni obedecen a otro propósito más allá del reconocido valor rítmico, incluidas algunas asonancias que suelen aparecer.

Los textos abandonan la puntuación cuya ausencia se compensa con la conservación de las mayúsculas. Todas las composiciones están fechadas al pie, entre 1998 y 2000 (rasgo presente en otros de sus libros) pero la ordenación no es cronológica.

La tapa del libro que es en blanco y negro tiene en su parte central, hacia la izquierda, un triángulo rectángulo negro con el vértice hacia arriba, que genera otro triángulo hacia la derecha, blanco e invertido, como complemento virtual librado a nuestra imaginación visual. Es una ilustración muy sencilla y gráficamente expresiva.

El título -con los dos enunciados que lo componen, uno debajo del otro- está alineado de manera tal que la escritura comienza con letras blancas sobre el fondo negro del triángulo mencionado, y luego continúa con letras negras sobre el campo blanco ya referido. (Vale tener presente como posible una intencionalidad simbólica de la imagen dual de los triángulos ya que debajo del colofón se lee: “Diseño de portada: Carlos E. Brandy.”)

El título, pues, tiene dos enunciados yuxtapuestos que implicarían la elipsis de un verbo o de una coma. Una sombra ¿es una ficción?

Si así fuere -y es lo más probable- el título da una pauta de lo sustantivo que caracteriza al libro, fuertemente condensado según corresponde a su carácter lírico. La mencionada condensación se fortalece con lo sencillo y lo ajustado de su nivel léxico (salvo cuatro o cinco vocablos que parecen ser una pequeña desviación.)

Si una sombra es una ficción, una irrealidad, también lo será el cuerpo que la proyecta o que la ve. Es probable que este sentido metafórico sea una de las claves del libro en la tesitura que se plantea.

Darí cuenta del dolor que desdibuja al yo en tanto ente subjetivo que se auto percibe distintamente en el propio acto de la enunciación.

Por de pronto, según Eduardo Cirlot (1981) el triángulo “En su posición normal, con el vértice hacia arriba [...] simboliza el fuego y el impulso ascendente de todo hacia la unidad superior, desde lo extenso (base) a lo inextenso (vértice).”

La imagen central de la tapa simbolizaría la unidad de los contrarios o la complementariedad de opuestos en tanto búsqueda de absoluto y expresión de ese intento.

Si una sombra es una ficción, una “inexistencia”, determina que aquello que la genera pueda ser una apariencia, una irrealidad o una indeterminación referida al yo de probables consecuencias anonadantes.

La sombra, pues, además de cierta clausura de la luz en los ojos, nos parece metáfora de algo entrevisto, o una emergente de otra dimensión que el poeta vive o presiente. No porque sí la poesía de CB tiene mucho de metafísico y varias de sus imágenes cuestionan al “conocimiento” e interpelan sus códigos racionales y provisorios.

Desde nuestro punto de vista sería explicación de porqué la textura actualiza “desarrollos” de un pensamiento poético con carácter visionario, sin negar todo lo que puede ser herencia surrealista libremente ejercida. Escribe:

*Nos dieron
los sentidos
para palpar
la realidad
Arriba atrapando
la luz
pez nadando
en la oscuridad
Quien cree saber
está perdido
es portero
en la iglesia
de una ficción
que no existió
jamás*

La aproximación de los contrarios hasta tocarse o volverse uno muestra la identidad esencial que hay entre los elementos, los seres y el cosmos ya que “atrapando/ la luz” el pez simbólico va “nadando/ en la oscuridad”.

Así es que el mundo o lo que de él nos dan los sentidos no sería más que un conjunto de superficies aparentes que a través de los sentidos llegan a lo subjetivo. Quedamos involucrados por el conocimiento y los sentidos aunque la ignorancia es la misma que antes: “Quien cree saber / está perdido”. En el texto habría un cuestionamiento radical de la racionalidad moderna porque al conocimiento y sus teorías se lo asimila a una institucionalidad con rango de iglesia de ficción.

Aunque la poesía del libro no se vuelve sobre sí para expresar su correlativo auto cuestionamiento, tiene un texto que importa inscribir en orden a esta reflexión ya que tiene el valor de una poética.

En efecto, es la segunda composición donde dice:

*En la flor
amé la vida
Sus sabios pétalos
sus estambres
centinelas del polen
En su perfume
visité los nombres*

*del olvido
Es cierto
bajo sus pétalos
dormía un
ruiseñor*

Nos parece que las imágenes que componen y desarrollan la metáfora de la flor están al servicio de la idea de la belleza -tanto de la vida como del canto- y al servicio de lo oculto y casi esotérico, como sería descifrar el despertar de un ruiseñor en el verso.

Ahora bien, el pensamiento del poeta que se articula en función de la figuración indaga y explora, no sin cierto nihilismo, al universo y sus límites, al mundo y las configuraciones del ser en la existencia.

Así las imágenes connotan la luz interior y la percepción del todo universal que se alude aunque sea inconcebible. También connotan las fronteras en el sentido de las limitaciones del conocimiento, la salida o escape a través de la ficción creadora, simbólica y artística, en la que hay notas de relatividad. (Justamente el segundo epígrafe del libro, relativo al tiempo, es un apócrifo de Albert Einstein: “Animal feroz / Grandes Jaulas / no pudieron contenerlo / Tampoco severas curvaturas / del espacio que tiembla”.)

En el texto titulado “La piedra tiene” hay una fuerte vinculación con lo dicho anteriormente desde que la piedra es uno de los seres alquímicos, símbolo del ser humano y de las fuerzas de la creación. Tengamos presente que “En cuanto a la piedra filosofal de la alquimia, representa la unidad de los contrarios, la integración del yo consciente con su parte femenina o inconsciente y, en consecuencia, es símbolo de totalidad.”⁹⁵

Escribe Brandy:

*La piedra tiene
sus propias avenidas
El universo recorre
su jardín
de titilantes astros
en secreto silencio
Magnánimo Universo
si conoce la muerte
la olvida aquí
Extraño templo*

La imagen de la piedra reúne atributos singulares y simultáneos porque el Universo la recorre, la puebla o habita en razón de que es un jardín (¿un Edén?). Al mismo tiempo ella también es un templo y un “Magnánimo Universo” capaz de olvidar la muerte.

El poeta siente a la sombra dolorosa y a la luz-pez como espacio-tiempo en comunión o religazón porque reúnen los contrarios y disuelven sus realidades provisorias. Entonces son facetadas evidencias sensibles que

95

Cirlot, Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Labor. Barcelona (4ª ed.). 1981.

conducen a la verdadera luz y a la verdadera sombra, según los grados o niveles de armonía interior. ¿Sería ese -acaso- el territorio espiritual de lo inefable en la poesía de CB?

Ahora bien, corresponde decir que la unidad del yo hablante está conservada en su matriz y esencia lírica que es -como de alguna manera ya se dijo más arriba- una realidad dolorida y soledosa que se comunica.

Esa unidad y la identidad son fuentes de intensidad subjetiva, dan a los textos un fuerte arraigo en el código poético. También se los da a los “referentes” ficticios o de ficción poética entre los que no faltan las realidades de nuestro tiempo.

En “Grandes Señores” dice:

*Grandes Señores
escribieron
la Edad Media
Marqueses Condes
Duques de la
fiereza
Sembraron su sangre
en sus rodela
Sus escudos de hambre
invadieron
la tierra
Hoy volvieron
a ganar la guerra*

A través de su desarrollo la composición une pasado y presente bajo el mismo signo de barbarie y de opresión. Por el contraste que genera lo antiguo es denuncia de la regresión de nuestro tiempo.

Enrique Fierro había anotado “el poeta va diciéndonos, como en sordina, su dolor ante la `silenciosa prisa del tiempo´ porque aquí el que se inviste líricamente no es el sujeto histórico sino el que percibe la conciencia y se vuelve vivencia de precariedad y fugacidad”.⁹⁶

Agrega luego que el dolor en CB se ensancha cuando “nos diga su desconfianza en el valor comunicativo de las palabras (“envejecidas”, “terribles”, las llama en “Los viejos muros” [1954]), expresando que hay un mundo de significaciones ocultas -´Todo tiene un nombre inexpresable´, dice- que ni la propia poesía puede desentrañar. Porque entonces no le resta más que seguir rumiando su misteriosa soledad.”

“Sin embargo, agrega, Brandy ha insistido -desde “Larga es la sombra perdida” [1950] hasta su debatido poema *El rostro de la muerte*- en una actitud humana solidaria, a veces fervorosa, que habla de su voluntad de participar en las furias y las penas de los más.”

96

Fierro, Enrique. *Los poetas del 45*. Cap. Oriental. CEDAL. Montevideo, 1968.

El texto transcrito más arriba es ilustrativo de las afirmaciones de Fierro. También lo es "Amigos": "Amigos / Esto no es / un circo / Es una realidad / total / totalitaria / Paso de ganso / el mundo / ¡Viva la / involución!"

Poco antes Alejandro Paternain había escrito que "Para Brandy, estar en el mundo es sentir la poesía: 'Sentir el mundo, su esencia misteriosa, que es la vida misma que lo mueve y lo impulsa en las edades, es sentir la poesía'. Y la poesía comporta una exigencia de adecuación, de sensatez, de atención al mundo circundante."⁹⁷

Tengamos presente que la atención lúcida y desgarrada frente al entorno recorre en un corte transversal a varios poetas del 45. Es notoria en Amanda Berenguer, particularmente a partir de "El tigre alfabetario" (1972). En Mario Benedetti es una constante que lo perfila y configura y que, entre otras cosas, determinó su exilio. Dicha atención en Sarandy Cabrera se da con firmeza -recordamos autores y obras solo a modo de ejemplo- a partir de "Poso '60" (1960.) En Selva Casal, quien tiene una pertenencia más identificable con la promoción siguiente, tiene un proceso de lenta gestación y enriquecimiento que remata en algunos altos textos de su libro "El infierno es una casa azul" (1999), como es el caso del memorable poema "Los misiles apuntan a mi corazón".

"Una sombra Una ficción" es un libro sustancialmente coherente con la obra anterior de CB, vigorosamente renovado en sus motivos y en algunos tópicos. Con todo, sigue hablando de un asunto que es parte de la esencia misteriosa del mundo: la sombra puede estar hecha de luz. ("Tú no eres el único / misterio / Tampoco lo es / la flor".)

En "Animal herido" donde aparece el viento, una de las imágenes más frecuentes en el libro, hay justamente una manifestación del misterio cósmico: "Animal herido / el viento gime / pero jamás se entrega / El viento / golpeando / su universo / de hojas secas / En las orillas / del océano / su caballo de sombra / El océano / que teme su destreza / Los árboles lo llaman / para que ilumine / la triste noche / de la tierra".

Cabe anotar que este es un libro más sereno que "El invierno del ángel"⁹⁸ donde el nivel léxico, la imagen y la propia locución tienen un registro más vanguardista en el sentido de que responden a una tensión propensa al estallido, a la transgresión, a la velada protesta, a una íntima rebelión que alcanza a las propias texturas y deja sus marcas en ella.

"Un creador fuera del mundo es como una raíz fuera de la tierra", dijo CB en un reportaje de diciembre de 1961.⁹⁹

La cita viene a cuenta de una reflexión que nos conduce a pensar de qué manera compleja y dura vivieron los creadores del 45 el tránsito del Uruguay de entonces a esta otra realidad de ahora, cuando ya percibían síntomas inquietantes y emergencias de graves problemas que habrían de desembocar en desafilaciones culturales y sociales que apenas sospecharon.

⁹⁷ Paternain, Alejandro. *36 años de poesía uruguaya*. Alfa. Montevideo, 1967

⁹⁸ Brandy, Carlos. *El invierno del ángel*. Vintén editor. Montevideo, 1998

⁹⁹ "Hablemos del estroncio 90", en semanario Marcha, 29/12/1961.

Porque ahora es tiempo de la desregulación del Estado, de la desregulación social que genera exclusión, de emigración de los más jóvenes y capacitados, de desregulación del espacio público en tanto que la cultura ciudadana es influida por los medios masivos, televisivos y electrónicos, que también transmiten una masa de conocimiento banalizado, carnavalesización, clisés y prejuicios. También es un tiempo que desregula la construcción del futuro nacional de varios países latinoamericanos ya que bastante más del 40% de los niños nacen por debajo de la línea de pobreza, solo un 10% estimativo de la población vive en el medio rural y el 17% de los productores -en esto las cosas tienen otra "regulación"- controla el 60% y más de la tierra.

Pero lo que seguramente más los impacta, aunque alcanza a todos, es la exclusión y marginalidad social con la consiguiente pérdida de cohesión y de unidad en los niveles básicos de cultura, comunicación y pertenencia, en medio de extraordinarios procesos de avance y desarrollo científico y tecnológico que llegan a pocos, no obstante la llamada globalización que parece extender el analfabetismo funcional y mutar los códigos de forma que la poesía, por ejemplo, ya casi no tiene lugar.

Necesariamente ante el consumo generalizado, el individualismo abasallante, la privatización de los gustos y modas, la colonización del pensamiento colectivo, se percibirán notas más dramáticas en la conciencia social y en la soledad "responsable" de los poetas del período.

Es justamente lo que creemos corroborar en el libro que comentamos. En la poesía "Viejo Adán" luego del apóstrofe dice que el personaje bíblico y paradigmático, dejó "Una gran / soledad". ¿Es que Adán quedó inconforme con el paraíso y con su pareja?

En "Una sombra Una ficción" hay dos acápites muy sugestivos. Uno es de Ricardo Paseyro: "La eternidad no tiene tiempo", el otro -que ya transcribimos- es apócrifo y el poeta lo atribuye a Einstein.

Ambos preparan la sensibilidad para la índole metafísica del tiempo que a través de varios textos se carga de alusiones científicas o categoriales. En nuestra opinión es otro de los orígenes del sentimiento de soledad que atraviesa toda la obra de CB ya que abre un vacío por debajo de la razón. La razón en el sentido del discurso occidental se queda sin lugar en el mundo pero el dolor permanece "sin razón", en la vida del creador, como una constante y una adherencia.

Porque si la ausencia de eternidad es una de las mayores "carencias" que obsesionan al hombre y a la poesía desde sus orígenes, los intentos de racionalizar el tiempo, de enjaularlo, son tan inútiles como cuestionadores de la ciencia a la que deja en las fronteras de lo trascendente, en contacto con el misterio. El misterio del que ya se habló que es el mismo del que hablan los críticos citados.

En la poesía "Nunca digas no" la precariedad de la vida que se vuelve inasible contacta con la gloria de lo humano y de lo divino: "Nunca digas no / a una cucaracha / Caminarán / sobre el polvo de tus hombros / Magníficas flores / elitrados espejos / del futuro / Todo sea por la gloria / del hombre / Y del Señor"

Esta aceptación no exenta de dolor e ironía en las imágenes de las cucarachas, muestra la perdurable unidad del Universo en continua reposición que es más segura que los supuestos de eternidad.

Quizá en la poesía de CB con la soledad se entreteje un fervor comunicante cada vez más sereno a medida que su obra se despliega en libros sucesivos. Porque, ¿cómo ser verdaderamente uno si no se es un poco el otro y todos?

Así, la poesía aparece como puente. Desde uno u otro de sus lados o “cabeceras” (el poeta, el lector), alcanza con cruzar, con valerse de sus nexos para que se vuelva diálogo y freno “de este otoño incontrolable”.

Personalidad y poesía de Roberto Ibáñez¹⁰⁰

La silueta intelectual

La figura de Roberto Ibáñez se caracterizó por la riqueza de sus perfiles, especialmente los relacionados con la literatura, en especial con la poesía, y la docencia.

Su magisterio como profesor de Literatura en Enseñanza Secundaria, organismo en el que luego fue Inspector Docente de Literatura -el primero por concurso-, se continuó en el nivel universitario. Fue catedrático de Literatura Uruguay e Hispanoamericana en la entonces Facultad de Humanidades y Ciencias, de la Universidad de la República, miembro del Consejo de dicha casa y luego Decano Interino.

Como fundador y Director del Instituto Nacional de Investigaciones y Archivos Literarios asumió las tareas fundacionales y pioneras: la recolección, ordenación y fijación de textos, los protocolos para la investigación sistemática, la formación de varias generaciones de investigadores y la producción de ensayos críticos que fueron fundamentales para la consolidación del conocimiento y del canon nacional correspondientes al siglo XIX y comienzos del XX. Así, por de pronto, los relativos a José E. Rodó, Julio Herrera y Reissig, Horacio Quiroga y Florencio Sánchez.

Asimismo fue Representante Nacional por el Partido Socialista, Delegado de Uruguay ante Unesco, congresista partícipe en eventos desarrollados en Chile, Alemania, México y EE.UU.

Le importaba ante todo que se supiera su condición de poeta y más que se conociera la obra que había compuesto. Es probable que sus calidades como investigador, referente académico y orador militante con arrolladora vehemencia libertaria y humanista hayan postergado la difusión y conocimiento cabal de su breve poesía.

Asimismo tuvo una participación decisoria en la actualización del método para los estudios literarios y para la enseñanza de la literatura en nivel medio y preuniversitario, según la concurrencia e integración de los ejes conceptuales estructuradores de la filología, teoría literaria y lingüística, historia de la literatura y del arte, estética y ética.

En la formación de formadores y como protagonista de su actualización, concretamente durante la década de los años 60 y parte de los 70, tuvo una didáctica explícita y una deontología docente que estaban en consonancia con el rigor teórico y formal que practicaba en los estudios literarios.

El qué, cómo y para qué en su trabajo -tan importantes asimismo en educación- los refería a un concepto nuevo de sujeto al que pensaba, en tanto que fin en sí mismo, como destinatario y hacedor de la emancipación colectiva.

Del mismo modo postulaba lo sensible en la experiencia lectora como consolidación de la individualidad y de la construcción social del sentido y de los valores. La literatura y muy especialmente la poesía eran para RI una

¹⁰⁰ La primera versión de este trabajo apareció en la Revista de la ANdeL año 2 No.3, julio-diciembre 2007.

prerrogativa casi divina encaminada a los lectores y a la apertura de nuevas dimensiones. Esas dimensiones junto con lo trascendente a que conducían, eran accesibles para todos los que a través de la educación y la vocación se incorporaran a niveles crecientemente más elevados de cultura.

En su magisterio y búsqueda de la exactitud fue implacable con el error, la arbitrariedad, la injusticia, lo previsible y la ignorancia, aunque tenía fino humorismo, sencillez y ternura que demoraban en asomar o que lo hacían solo ante sus allegados.

A veces impresionaba ser un tímido que se refugiaba en una aparente soberbia protectora que -por momentos- no dejaba ver bien su erudición, sabiduría y capacidad argumentativa excepcionales. Por cierto que una vez que desplegaba esas aptitudes amedrentaba a muchos. Fue un airado combatiente de las arbitrariedades de la hegemonía bipartidista en la gestión directriz de la educación pública no universitaria y un defensor de la profesionalidad docente.

En suma, la suya fue una personalidad con una gestión cultural y artística insoslayable en el proceso de la literatura uruguaya a partir del medio s. XX, en la construcción del conocimiento académico y en el afianzamiento de la enseñanza media y universitaria en Uruguay.

Un juego amable y serio

Entre muchas evocaciones posibles optamos por la de una noche singular, en casa del profesor Alcides Giraldi durante una amable reunión de amigos en la que estábamos, entre otros, además de los integrantes de su familia, Roberto Ibáñez, Francisco Espínola, su esposa Ana Baruch, Carlos Denis Molina, Rufino Larraud, Eneida Sansone, Silvia Lago, Jorge Arbeleche, Eduardo Dei Cas y quien escribe.

Hubo momentos conmovedores cuando Espínola comentó ciertos episodios que acababan de conocerse protagonizados por uruguayos sobrevivientes en la llamada "tragedia de los Andes", que por esos días acaparaban la atención pública.

Paco liaba trabajosamente un cigarro. Con su atavío de amplio traje negro de chaleco, con grandes solapas puntiagudas en el saco, corbata negra desarreglada y cabellera abundante, lucía una estampa de tipo pictórico y expresionista. Con la intención de distender cierta aflicción colectiva dirigió una pregunta a RI con la que creó una situación nueva, de juego y desafío.

Le preguntó con su voz grave de resonancias metálicas profundas si sabía quién había sido un gran poeta uruguayo de fines del s.XIX que conocía a los clásicos y escribía con caracteres griegos o latinos, también de derecha a izquierda y de abajo hacia arriba, autor de un endecasílabo que reprodujo en forma prácticamente ininteligible. Luego agregó:

-Dime tú que eres el catedrático -si lo sabes-, quién fue ese poeta".

RI, de pie, con estampa académica, vistiendo impecable ambo sencillo de color claro y corte inglés, complementado por una corbata al tono -nudo perfecto-, correctamente peinado, pidió aclaración a su amigo quien, a la sazón enseñaba Literatura Universal en la misma Facultad:

-Si fue tan importante -le dijo- dime algún otro detalle".

La respuesta de Espínola se limitó a una acotación singularísima pues dijo que solo sabía que usaba lentes chiquititos.

Cuando RI estuvo seguro de que todos lo escucharíamos, respondió:

-"Si tú me lo preguntas en este lugar, te digo que con esas características y con un verso tan malo no pudo haber ninguno... salvo que alguien aquí presente lo conozca".

La anécdota muestra quién y cómo era, con sus amables deslindes y buen humor durante una reunión de amigos.

RI desde su lugar y perspectiva no dejaba pasar ningún error, falta u omisión pero tampoco silenciaba los elogios, las valoraciones positivas, los reconocimientos, los estímulos que consideraba necesarios, ni desaprovechaba los momentos disfrutables tanto de la vida cotidiana como de las frecuentes ocurrencias de la inteligencia humana.

La consolidación de un mito

A modo de ejemplo tomamos de su producción ensayística una parte sustancial del estudio que hizo sobre Julio Herrera y Reissig y La Torre de los Panoramas. Como se sabe ese lugar sigue siendo el sitio simbólico de uno de los mitos más difundidos en la historia de la literatura uruguaya e hispanoamericana.

La Torre de los Panoramas tuvo su origen en la casa del poeta, más precisamente en el altillo y el sencillo mirador que tiene encima.

La página siguiente fue incorporada por la Academia Nacional de Letras de Uruguay a la hoja impresa que entrega todos los años a sus visitantes, a modo de presente e información, durante las celebraciones del Día del Patrimonio:

"La casa de la calle Ituzaingó 235 (hoy 1255), sede actual de la Academia Nacional de Letras, fue ocupada por el poeta y su familia durante un lapso de unos seis años.

Roberto Ibáñez escribió: 'Los Herrera residieron en esa casa, ya ajada pero aún de aspecto señorial, desde principios de 1902. La dejaron cuando murió el jefe de familia, D. Manuel Herrera y Obes, el 7 de julio de 1907. Allí Julio instaló un Cenáculo -el tercero-. Y dio nuevos y más puros testimonios de su genio poético.'

'El altillo de la casa, sobre el cual estaba el modesto mirador, fue lugar de reunión del poeta con sus amigos escritores y los visitantes ocasionales (Florencio Sánchez, José Ingenieros, Vicente Martínez Cuitiño, Alberto Nin Frías y Alberto Ghirardo, entre otros). Era un "Olimpo doméstico" para un cenáculo diurno, ya que el altillo y la escalera de acceso carecían, por entonces, de luz eléctrica.'

'La Torre, pues, -sigue diciendo RI- se originó en la casa de la calle Ituzaingó y Reconquista. Era un altillo -cúbico o casi cúbico-, previsto para la servidumbre, pero desocupado, pues la linajuda familia tenía más títulos que pesos.'

‘El nombre Torre de los Panoramas -desde ella se veía la bahía y más allá el Cerro, la planta urbana, el río, la costa hasta la Estanzuela (el Parque Rodó), y la farola de Punta Carretas- le vino hacia 1903 por ocurrencia del poeta y apoyo de Roberto de las Carreras. También expresó la visión ideal y el impulso de grandeza estética que tuvo por aquel tiempo el nuevo creador.’

‘La construcción, que se medía con tres pasos de norte a sur y con menos de tres de este a oeste, se hallaba al nivel de la azotea, en una manzana que era, vista de lo alto, un archipiélago de claraboyas. Se llegaba a ella directamente por una escalerilla de tres tramos (no precisamente de caracol). Tenía, como aberturas, la entrada descubierta en que desembocaba la escalerilla; una portezuela de dos hojas, a la izquierda, que comunicaba con la terraza, una ventana a la derecha y otra al frente, sobre el río. Por fuera, el altillo constituía el cuerpo del mirador que lo coronaba con sus cuatro menudos pilares -de forma rectangular- unidos por verjas de hierro en cada uno de los puntos cardinales.’¹⁰¹

Todavía hoy se sube al mirador por una escalera de hierro con baranda, adosada a la pared exterior que mira al este.

No obstante las muchas refacciones y modificaciones que sufrió la casona, se conservan sus estructuras y ornamentos principales.”¹⁰²

El destino de un cantar

En el texto "Para una poética", en el que se refiere al proceso de un hecho literario y a una situación protagonizada por el nombrado Francisco Espínola, se advierten -según lo dicho- las dimensiones de su personalidad y escritura:

"Hace años, en el esplendor de la sangre, me nació una estrofa. Más de una vez la dije, en ruedas montevideanas. Y, aunque inédita, halló luego, insensiblemente, horizontes orales. No la recogí en "Mitología de la sangre" por lo excepcional de su tono. Pero un día, ya maduro, sentí la necesidad de rescatarla. Compuse entonces otra, que la precediese y recuperase. E intenté un Cantar, donde la estrofa originaria es la segunda. Francisco Espínola, uno de los primeros narradores del Uruguay, que la había incorporado a su memoria sin saber de quién era, en Varsovia y en París la citó como ejemplo de poesía popular en lengua española. Sorprendido, hace poco, dio con ella en mi último libro, "La frontera y otras moradas".¹⁰³

*Con solitaria congoja
cayó, quién sabe al azar,
como en el bosque una hoja,
en mi memoria un cantar:*

*-No sé si beso despierto
la boca que ayer besé,
la que ha de besarme muerto
o que muerta besaré.*

¹⁰¹ Ibáñez, Roberto. *La Torre de los Panoramas*. En: Semanario Marcha, 10/03/1967.

¹⁰² A.N.de L. Montevideo, s/f.

¹⁰³ Revista Comentario, No. 54, 1967

Primeramente hay que destacar que en el comentario del autor es notoria la consideración con el amigo, uno de sus pares. Seguidamente que también es notorio el recato acerca de las vivencias que en el texto desembocan en un cantar pleno de azar, maravilla y dolor humano.

La recuperación comentada por RI da lugar a que el hablante de la primera estrofa prologue la voz de otro que aparece en la segunda estrofa, el titular de la enunciación que se rescata.

Esta estructura interna o semántica con concentricidad e implicación (en la confesión de un yo aparece la voz también dolida de otro), produce una consubstanciación lírica: uno es dicho por otro y éste dice en función del primero, como si se tratara de relevos con efectos de reenvío según lo indica la grafía y su significado.

La estructura es a la manera de cajas chinas y actúa como factor de condensación e intensidad: hay un decir a dos voces sucesivas que se esencializa y un dolor que se acentúa por la diversidad gramatical de un mismo "yo" que instala una situación discursiva.

El adjetivo posesivo que en la primera estrofa personaliza la pertenencia del azaroso advenimiento ("en mi memoria un cantar"), en la segunda estrofa se trasmuta en una forma pronominal enclítica ("la que ha de besarme muerto").

Quiere decir que lo expresado en el cantar o segunda estrofa es lo que siente el yo estructurante: una duda ensoñada acerca de si él, el que ama, besará a la amada o será ella quien habrá de besarlo muerto.

Estos asuntos del sueño y de la conciencia de lo inevitable son centrales en la poesía de RI. Para expresarlos concurren aquí el tópico de la caída de una hoja en el bosque, el azar, los vuelcos paradójales que produce el tiempo, la connotación de la precariedad de la existencia humana y la fragilidad del amor.

Tengamos en cuenta que el tópico de la caída de una hoja se reitera en el soneto "Ya" del libro "La frontera" (1961).

Para lograr la significación ya comentada concurren la reiteración pronominal acarreada por la desinencia del verbo de la primera estrofa, la reiteración sobre las probables paradojas del destino, y la sucesión heterogénea de los modos verbales, en la segunda.

El ritmo uniforme del octosílabo, la periodicidad y alternancia de las rimas consonantes y los otros elementos sonoros equivalentes hacen una especie de comentario melódico de lo que se siente intensamente y se expresa como instante poético y de reflexión.

Entre un romance y un soneto

Toda poética supone la conciencia artística del creador que se explicita según variables de difícil tipificación. Casi siempre configura espacios de carácter metatextual porque se explana en manifiestos, programas o en textos explícitos.

No obstante, en la poesía de RI la poética se puede encontrar formulada en algunas composiciones tanto como en la prosa que anticipa, comenta o

recrea a algunas de ellas. Así ocurre, a modo de ejemplo, en su libro "La Frontera y otras Moradas" (1966).¹⁰⁴

En esta oportunidad nos aproximaremos a ella a través de un cotejo del "Romance del prisionero" (s. XV)¹⁰⁵ con la composición "El Prisionero" del libro mencionado.

Si fuera necesario anticipar la definición diríamos que se trata de la estremecedora sucesión lírica que conduce desde el sueño y lo ensoñado a la creación verbal.

Los dos textos citados ponen en evidencia varias similitudes entre las que se destaca el afán por recuperar un estado anterior o un reino perdido.

Asimismo el epígrafe en el soneto de Ibáñez es el primer verso del romance tradicional con el agregado de puntos suspensivos.

El mencionado signo sugiere y pauta la senda o cauce intertextual que se sigue así como la asociación memoriosa que provoca un entrecruzamiento de la voz de ambos prisioneros. Quizá ambos personajes líricos son uno mismo porque parecen tener una índole espiritual equivalente.

Las asociaciones a la manera de intensificadores sitúan a las vivencias de privación de uno y otro -y de nosotros- en una red de significación y contigüidad. Naturalmente que ello ocurrirá en razón de nuestra pragmática lectora y según las funciones de la interpretación que ejerzamos.

Por de pronto es imposible leer el texto de RI y su paratexto sin que comparezca de inmediato el conocido romance tradicional español.

Los distintos planos posibles de la significación se enriquecen con el cruzamiento y entretejido de los textos, con complejas intercepciones y reenvíos. Estos elementos conducen a una sutura simbólica entre una y otra poesía y, por tanto, entre las dos prisiones que mencionan.

Por ejemplo: en el romance la imagen de la avecilla "que me cantaba al albor" se presenta objetivamente a través de lo audible. También indica la destinación personal del canto inaugural del día, ahora perdido en circunstancias que también conducen a acendrar subjetivamente el dolor del prisionero.

En el soneto publicado inicialmente en 1961 -recogido en el libro de 1966- el ave que escucha el prisionero no solo instala la duda profunda acerca de si canta en el mundo interior del hablante o en el exterior ("si canta en mí o a incógnita distancia"), sino que además impacta en la subjetivación.

En efecto, la personalización se acendra y es puesta en riesgo: es un "Pájaro que no sé si me responde", de lo cual se desprende una soledad más radical o al menos más azarosa.

La ausencia del canto parece completar, en el caso del español, el espesor definitivo de la oscuridad de la prisión, mientras que en el del uruguayo parece instalar simbólicamente un abismo metafísico.

Si bien en el romance hay una contingencia decisoria y desencadenante, en el soneto hay según parece un cismar o una ambigüedad que conducen a la reflexión ensimismada.

¹⁰⁴ Ibáñez, Roberto. *La frontera y otras moradas*. Universidad N. Autónoma de México. México. 1966

¹⁰⁵ Menéndez Pidal, Ramón. *Flor nueva de romances viejos*. Espasa Calpe. Madrid, 1956 (10a. ed.)

En el romance hay un pasado no definitivamente caduco que por fuerza de la evocación, en la oscuridad de la prisión, se vuelve "simultáneo" a la queja del prisionero.

Con ese propósito aparecen las imágenes visuales y auditivas cuyas representaciones actualizan la pérdida y el transcurso temporal.

En el soneto de RI hay un presente en el que el lamento del hablante se expresa a través de una urdimbre de dudas pertinaces, forzadas por el aprisionamiento que se hace cada vez más simbólico.

Dicho aprisionamiento también es, quizá, la cárcel del ser y del cuerpo que podrían tener por sucedáneos al lenguaje y a la escritura, respectivamente.

En efecto, la realidad de la cárcel que impone su límite ("con mis manos ensangriento el muro") parece ser desplazada del eje semántico.

En su lugar crece la cavilación, la disolución de los límites entre el adentro y el afuera del yo -como se dijo más arriba-, la disolución de los límites entre el exterior -desde donde parece llegar la voz del río- y el mundo interior que es de recuerdo y evocación. Por ello duda "si [el río llega] de su sierra azul o de mi infancia".

De este modo parece quedar cuestionada la identidad y certeza cognitiva de sí mismo tanto como la de los correspondientes correlatos que llegan a través de las experiencias sensoriales representadas.

El prisionero del romance tradicional sitúa el drama en una axialidad subjetiva y de peripecia, ya que han dado muerte a "su"avecita.

También sitúa el drama de su presente actual en un tránsito imposible desde el pequeño mundo interior de la prisión, cada vez más real y más carcelero, al mundo "real" en primavera.

La imposibilidad del tránsito afuera-adentro-afuera deja al prisionero más desamparado y oscuro, y a su mundo más espeso o insondable ya que todo se manifiesta en soliloquio. La imposibilidad se instala como una ruptura profunda.

Se trata de una ruptura cuyo proceso doloroso se cumple en el discurso pues la pérdida del referente básico y único le quita carácter objetivo a la realidad que ya descaeció.

En cambio las dudas del prisionero del soneto son las que alcanzan y cuestionan a las fronteras humanas, a las de la estética (en este caso de la poesía) y del sueño.

Concretamente son dudas acerca de cuáles son y dónde están dichas fronteras porque asimismo son vallas o impedimentos para el conocimiento y la empatía con el mundo.

En la obra poética de RI más que de una duda se trataría de una verdadera tribulación que desemboca en una crisis vivencial con rasgos ontológicos. Configuraría una especie de abismo metafísico por aproximación a lo insondable y a la transparencia de las fronteras cuando dejan ver que aquello que continúa es lo oscuro de la otredad.

Si la poesía conduce a la transparencia del yo y de las fronteras, si conduce a ver a través de sus confines como si no existieran, se confirmaría una vez más como fuente de conocimiento y vía de acceso unitivo.

Ahora, si esta duda o cavilación fuera la poesía misma, estaríamos en contacto con el difícil momento en que, previo al surgimiento del texto, la palabra oficia de frontera y deja ver o no, dice o no dice al sueño y a lo soñado.

En el romance se evoca el esplendor de la naturaleza, “que por mayo era, por mayo, cuando los trigos encañan / y están los campos en flor” mientras que en el soneto endecasílabo el esplendor simbólico se siente y oye: “Ya oigo la voz del río, y la rosa levísima presiento”.

Ambos esplendores están en las dimensiones íntimas que corresponden a los hablantes del romance y del soneto, pero en este último el temblor metafísico y el confín de la poesía se aproximan y se tocan, son fruto de una lucidez sensible resuelta en visiones y conjeturas: “no sé si me responde, no sé si esconde / en la fronda o el sueño su fragancia, / Río que llega ya no sé de dónde”.

La precariedad de este prisionero hace que la silueta de su yo se vuelva difusa cuando queda en contacto con las fronteras del sueño, del presentimiento y la intuición.

Al estar en contacto con dichas fronteras "aparece" la realidad representada y recreada. En tanto que fronteras poéticas son el límite con todo lo otro porque también son conexión y religazón.

Desde este punto de vista, cuando la poesía se vuelve un relevo, cuando subroga al dolor o da cuenta de lo inefable, también opera a la manera de una extinción de lo cotidiano, de las obligaciones civiles del yo y de sus propias limitaciones. La poesía se vuelve trascendencia.

El confín mencionado es un verdadero límite que asegura un nuevo lugar. Un lugar que surge del otro lado, del lado del sueño. Espacializa al sueño porque espiritualmente confluye en la página que da cuenta de él. Dice: “ya la rosa levísima presiento, Íntima rosa que no sé si esconde / en la fronda o el sueño su fragancia”.

También tengamos en cuenta los efectos de refuerzo del desespero que en el primer texto otorga la forma fragmentaria y sencilla del romance octosílabo con su medida, ritmo y asonancia.

Asimismo en el texto de RI tendremos en cuenta los efectos que corresponden al endecasílabo, a la forma rigurosa del soneto, a sus complejos dibujos sintácticos, rítmicos, de consonancia, y al enérgico final conclusivo.

En esta poética el sueño es, a la manera de "una herida con alas", la frontera o lugar de exacto equilibrio donde la palabra se vuelve un nexo y eventualmente el hilo de la lumbre de transfiguraciones que el creador siente divinas o eternas.

Toda frontera es un nacimiento

En el libro "La Frontera" (1961)¹⁰⁶, hay un epígrafe que anticipa y define la poética del autor.

El epígrafe dice y señala un itinerario que es justamente una clave: “Desde la sangre, por el canto, al mito”. Significa que la palabra del poeta al alcanzar un dominio como el del arte, para ser imperecedera, debe llegar a través de lo idiomático desde lo profundo hasta lo puro e intemporal.

¹⁰⁶

Ibáñez, Roberto. *La frontera*. La Habana. Casa de las Américas, 1961.

Por tanto para RI la poesía es consumación paradójica ya que equidista entre el mundo y la otredad. Se consume para liberarse de la servidumbre cotidiana pero lo hace con la vocación de llegar a la quietud inasible (¿será que busca lo eterno?)

La poesía es asimismo consumación paradójica porque cuando opta por el rigor, no permite los caminos de la evasión fácil. Ni permite que se la exonere del acceso a lo primordial si se la asume como profesión.

En la composición "Transfiguración", del mismo libro, hablando del destino de su ser del que sobrevivirá la voz y su aptitud poética, dice:

*Y diré a mis anónimos terrones:
-Comed, ésta es mi carne. Y a los vientos:
-Bebed, esta es mi sangre. Y al rocío:
-He aquí mis huesos. Pero en mis canciones
diré los infinitos nacimientos
porque ellas son el solo cuerpo mío.*

El pasaje transcrito es expresivo de lo comentado anteriormente y es testimonio de un impulso que procura la grandeza estética.

El apóstrofe lírico, la reminiscencia bíblica, las formas expresivas consagradas, los paralelismos sintácticos y la transfiguración referida en el giro final del pasaje, crean una atmósfera solemne en la que parece que al final se logra una reconciliación reintegradora.

El sentido del título del libro de 1961, que se recogió a la manera de recopilación en el siguiente de 1966, es que si la poesía cruza la frontera que se comentó asegura la permanencia de lo perfecto y puro.

Es por eso que la frontera como tránsito exige abandono, desprendimiento, clausura y renuncia a todo lo ajeno que se deja atrás.

Por esto es que la forma pura de arte a la que se llegaría luego de alcanzar la frontera, exige oficiar la palabra poética y sacrificar cuanto le sea ajeno.

Ahora bien, advertimos que la sangre tiene o logra sus mitos cuando deja de ser sangre. Lo dice el epígrafe: "Desde la sangre, por el canto, al mito".¹⁰⁷

El texto literario en tanto proceso semiótico es instalador de la sustitución simbólica que, aunque no se explicita, pretende lo imperecedero como toda traslación y metáfora ya que pretenden acercarse a lo definitivo a través de la transfiguración.

"Narciso ciego" en el primer endecasílabo del texto II de "Trilogía de la creación", dice de sí con trágica serenidad: [soy] "-Electo de la luz que no diviso". Este verso nos recuerda -dicho sea de paso- el final del poema "El cordelero" del coetáneo Álvaro Figueredo, acerca de su doble: "y cuando / pueda mirar su cara estaré ciego."

¹⁰⁷

Cf. Ib.

La paradoja mencionada párrafos más arriba parece dar lugar a una dialéctica que niega lo individual al hacer contacto con lo perecedero y provisorio porque el yo finalmente descaece.

Estas tesis se acompañan de una suerte de épica o heroicidad presente en los parámetros del código lírico según la corriente a la que adscribe.

En efecto, importa tener presente que muchas reflexiones críticas relativas a la poesía uruguaya después del "Centenario", señalan que en ella hay una tendencia al absoluto a través de la depuración estética y de una conciencia rectora rigurosa que se autoimpone excluir el arrebatado.

Allí se incluyen las obras de Fernando Pereda, Sara de Ibáñez y Carlos Rodríguez Pintos. Notas con rasgos similares pueden encontrarse en cierta zona de la obra de Álvaro Figueredo (algunos romances y sonetos), Juan Cunha (especialmente en la forma soneto, p. ej. "Seis sonetos humanos", 1948) o en Clara Silva ("Los delirios", 1954).

Estos aspectos puristas que a veces recuerdan los antecedentes ilustres de Paul Valéry, cierto Juan R. Jiménez y Jules Supervielle, parecen obligar al poeta a abandonar lo necesario para la vida, la contingencia de sus ataduras cotidianas, porque son simbólicamente infecundas, materiales, previsibles y consuetudinarias como el entorno objetivo.

Se trata de una opción estética que tiene la ética correlativa del trabajo creador arduo y riguroso, del oficio que se cumple hasta el sacrificio. Con todo, importa señalar que en el autor que nos ocupa las formas puras -consagradas canónicamente- no se acompañaron de torremarfilismo propiamente dicho, el poeta tampoco lo tuvo en el plano de la vida ciudadana, política o laboral.

En el sentido de lo apuntado anteriormente se trataría de una prolongación de los valores impuestos por los referentes europeos o de las influencias estéticas eurocéntricas, como las que se citaron más arriba, que marcaron a la intelectualidad uruguaya y latinoamericana hasta poco después de transcurrido el medio siglo XX, quizá hasta la crisis de los años sesenta. Seguramente, desde cierta perspectiva, fue una poesía de proximidad para el sector letrado e intelectual uruguayo y regional de entonces.

Pretendemos decir que en la obra de RI hay gestos enunciativos que remiten a un hipertexto culto con formas neoclásicas, entre las que no faltan elementos barrocos venidos de los siglos de oro españoles. Así por ejemplo los mitos de Orfeo, Eurídice y Narciso, la métrica, el ritmo y las formas estróficas que dan lugar a la necesaria transfiguración simbólica según el sentir del creador.

Huellas o marcas correspondientes al mismo paradigma se aprecian en algunas estrategias sintácticas usadas (encabalgamiento, hipérbaton, perífrasis, elipsis) y en el énfasis de la figuralidad (intensificación, contraste, paradoja, antítesis, metáfora, oxímoron).

En varios textos también se pueden encontrar marcas gramaticales propias de las situaciones discursivas, como el guión indicador de parlamento, los signos de admiración e interrogación, los puntos suspensivos, los paréntesis y la cursiva. (Un claro ejemplo es "Diálogo de las vísperas", el último texto de "Mitología de la sangre" que tiene un intenso trabajo dialógico).¹⁰⁸

¹⁰⁸ Ibáñez, Roberto. *Mitología de la sangre*. Montevideo, 1939. (Recogido en *La frontera y otras moradas*. Ib.)

Estas características de la enunciación hacen notorio que la pasión está contenida, que paga tributo a una conciencia vigilante con riesgo de saturación retórica y preceptiva. Es por esto que en más de un momento nos hemos preguntado si la transfiguración simbólica asegura la transmutación del ser.

El poeta se debate sin renunciar a la conciencia rectora, sin negar las tinieblas pero como un caballero virtuoso del verso. No obstante, considera a la perfección no solo como un fin estético sino además como una racionalidad formal que es una luz que sigue a las claves en penumbra.

En este sentido parece congruente que durante cuarenta y un años, los transcurridos entre 1925 y 1966, solo haya publicado cinco libros de poesía; cuatro, en realidad, ya que el último fue una recopilación a la que solo agregó siete composiciones nuevas.

Su obra muestra brevedad y condensación en un itinerario de búsqueda encarnizada tras la que hay logros estremecedores. Contrastada con el panorama de su tiempo se situaría entre la realización neoclásica con evasión aparente y la protesta contra el caos, la deconstrucción y la avalancha posmoderna, a través del lenguaje riguroso y las formas perfectas.

Así se podría entender que dos años después de su segundo libro se desencadenó la depresión económica de 1929 con sus graves consecuencias internacionales. Que entre "La danza de los horizontes" y "Mitología de la sangre" se desencadenó en Uruguay el golpe de Estado de Gabriel Terra y en España la Guerra Civil. Que "Mitología de la sangre" es del mismo año que estalló la 2a. Guerra Mundial.

Por esos tiempos se produjo en el campo específico de lo literario, especialmente en la poesía de la lengua, la eclosión de las últimas vanguardias y poco antes o poco después se instaló en el horizonte cultural la llamada posmodernidad.

Entonces la razonable conclusión a la que se puede llegar, tratándose de un hombre comprometido política e ideológicamente con su tiempo, es que en su criterio se debe optar por un dominio estético en el que la divisa -según repetía- no es "aquí y ahora" sino "siempre y dondequiera" porque, como dice en la página liminar del libro "La frontera", "la poesía no resiste el desnudo contacto con la realidad cotidiana".

Las otras moradas también tienen fronteras

El primer texto que es el que da nombre a "La Frontera", es un ejemplo privilegiado de la poesía que comentamos.

El poema está precedido por un anticipo en prosa que lo designa como "canto liminar" en el que esclarece y adoctrina acerca de sus símbolos y metáforas sustantivas.

Eurídice (a Orfeo)

*-Vela tu sangre y confiésame
como tu herida con alas,
y si en párpados te exhalas,
mírame, nómbrame, bésame.*

*Mírame en sueños. Si al verme
Con vivos ojos me miras
en silenciosas espiras
soltaré mi forma inerme.
Que aún mi rostro intacto duerme
en su cegado esplendor
y apenas como un temblor,
aún sin cuerpo, me demoro
en un éxtasis de oro,
entre el fantasma y la flor.*

*Nómbrame en sueños. No quiebres
con voz humana el encanto
que desvalida levanto
hacia tu imperio de fiebres.
Aún mi asunción no celebres
que si al dios secreto plasma
esta boca en que se plasma
la ardua luz de una sonrisa
aún me estremezco indecisa
entre la flor y el fantasma.*

*Bésame en sueños. No hiera
tu sed en ascuas mi boca,
que si tu labio me toca
el reino mudo me espera.
¡Si aún en la vaga frontera
que deslinda el ruiseñor
soy apenas un temblor,
sombra de lágrimas y nieve
que el tímido paso atreve
desde el fantasma a la flor!*

La composición consta de una redondilla octosílaba consonante de rimas entrelazadas (a-b-b-a), seguida por tres décimas.

Cada décima tiene la misma organización formal y sintáctica. Las tres tienen un primer período que se explana en los cuatro primeros versos de la estrofa y concluye con ella.

En las tres oportunidades las tres estrofas comienzan con dos versos a la manera de enlace que empiezan con oraciones adverbiales de tiempo (“Que aún mi rostro intacto duerme”, “Aún mi asunción no celebres”, “¡Si aún en la vaga frontera”).

Los versos finales de cada una de las décimas son un casi estribillo por la homofonía que los vincula, la idéntica estructura gramatical y sintáctica, las equivalencias semánticas, la simétrica y rítmica repetición (“entre el fantasma y la flor.”, “entre la flor y el fantasma.”, “desde el fantasma a la flor!”)

El último octosílabo de la redondilla inicial ("mírame, nómbrame, bésame.") se compone de tres verbos en imperativo con función exhortativa; determinan que los tres pronombres átonos sean enclíticos y no proclíticos como correspondería en la oralidad estándar.

Dichos verbos parecen dar pie al correspondiente desarrollo diseminativo en cada una de las décimas siguientes permitiendo un ruego y confesión en tres momentos.

Se advierte una vez más que la función poética tiene extraordinaria capacidad para crear significación autónoma en el plano de la invención verbal.

En efecto, Eurídice expresa el trágico vaivén de su ánimo oscilando entre deseo y pánico, entre (re)nacer y aflorar nuevamente al mundo de la luz o regresar despeñada a las sombras definitivas en el Hades, el reino de los muertos.

Asimismo se observa que los tres verbos, como las interjecciones y los vocativos, tienen una función apelativa por el modo en que se usan. Son un pedido y una orden, expresan la fuerza, el afán y deseo de vivir, la fragilidad del deseo y su contingencia.

Si en el poema Eurídice simboliza la inspiración, resulta que el tránsito hasta llegar al texto es tan arduo como maravilloso. Por ello su decir es una apelación casi desesperada, una nostalgia de amor y futuro, un deseo de lograr la concreción viviente en el espacio del cuerpo.

En las tres décimas aparece la forma átona del pronombre de primera persona "me", que corresponde a Eurídice por ser quien enuncia ("me miras", "me demoro", "me estremezco", "me toca", "me espera").

En la primera lo hace dos veces, en la segunda una vez y en la tercera dos veces más. El correspondiente adjetivo posesivo "mi" aparece dos, una y una veces, respectivamente ("mi forma", "mi rostro", "mi ascunción", "mi boca").

A través de estos configuradores gramaticales y fonéticos, en tanto que reiteraciones anafóricas, el yo hablante confiesa su obsesión y desespero por lograr la individualidad todavía en ciernes.

Es más: Samuel Gili Gaya y Carl Bühler han coincidido en que a los pronombres corresponde lo que llaman el campo mostrativo o deíctico del lenguaje, es decir la función indicadora de la situación del hablante y del interlocutor -virtual en esta oportunidad- y de las cosas relacionadas con uno y otro.¹⁰⁹ Podemos decir entonces que el pronombre pauta el estado de Eurídice forzosamente centrada en sí misma.

El pronombre que refiere a Orfeo que es el de la segunda persona aparece cinco veces en el poema y otra más en forma átona ("tu sangre", "tu herida", "tu imperio", "tu sed", "tu labio"; "te exhalas").

Estas concreciones formales indican fehacientemente cómo la forma configura al sentido. Cómo a través de una sucesión de motivos líricos que son los ruegos de Eurídice, se configura el tema del tránsito del poeta a través de su agonía desde la inspiración al poema.

Estas observaciones hacen evidente una vez más cómo el poeta persigue la pureza formal aunque sea dura e implacable. También son ejemplo

¹⁰⁹

Gili Gaya, Samuel. *Curso superior de sintaxis española*. Bibliograf. Barcelona, 1961.

del complejo pudor, de la opacidad simbólica y de la sobriedad que cubren parcialmente toda confesión.

Esta composición como "canto liminar" vale a modo de epígrafe porque hace evidente que Eurídice habla de su sentimiento y de su vivencia.

En la opacidad de estas honduras quedan a buen resguardo las tribulaciones del oficio y del oficiante, los cuestionamientos existenciales, el perfil o identidad del yo y su angustia correlativa.

Así y todo es incuestionable que la poesía de RI se manifiesta con difíciles letras de proximidad. Su registro léxico y su nivel sintáctico exceden en mucho a los del español estándar y por tanto se alejan de las posibilidades del lector común. Sin embargo se tendrá en cuenta que muchas veces cuando alguien prorrumpe en dolor o airada queja, sus expresiones pueden ser inextricables. La situación de ocurrencia, el movimiento afectivo, eventualmente la empatía, la intuición y las estructuras del hipertexto -aunque no lo sepamos- nos aseguran la aprehensión cognitiva esencial y global.

En este sentido la poesía de RI bien podría oponerse a la de Mario Benedetti que vino luego con la "generación del 45" y caló en lo popular con una comunicación franca, cotidiana y conversacional. La poesía de Benedetti llegó a ser cantada por Nacha Guevara, Daniel Viglietti, Pablo Milanés, Joan M. Serrat y el conjunto Los Olimareños, entre otros, no solo por sus temas humanos, solidarios y de compromiso sino también por el lenguaje de clase media y sus giros. Fue gracias a los cantantes que Benedetti no quedó excluido para los analfabetos y los marginados sociales.

MB practicó la multiplicación caudalosa de una escritura llana, con muchas inflexiones, con un desborde de los géneros que colabora para dar la impresión de ser inagotable.

RI en cambio desarrolló prácticas textuales acendradas, con severas restricciones estéticas, semánticas y formales.

Este asunto se esclarece un poco más con las asociaciones que nos traen algunas composiciones de uno y otro: la imagen clásica de Narciso y la imagen de un periodista adolescente y comunicativo, respectivamente.

Sin duda que también hubo una diferencia entre las realidades y contextos histórico-sociales de cada uno, pautada por la fugaz condición que tuvo el primero de diputado suplente del Partido Socialista, y las de activista y dirigente político en la Mesa Ejecutiva del Frente Amplio que tuvo el segundo.

Derecho tienen algunos poetas y la poesía de hablar como la gente común, y en otra vertiente derechos también tienen estos otros creadores de proponer y aspirar a formas de comunicación de cuño diferente, con otra elaboración. Valga el ejemplo del soneto "Ya" de RI, perteneciente al libro "La frontera":

*Ya en el vacío que mi mano funda
un tacto de jazmines desespera.
Ya sin mis ojos, en absorta esfera,
degrada el cielo su coral profunda.*

*Ya una lejana sed de ala iracunda,
la nunca proferida, la extranjera,
designa en mí su pálida frontera
y con ávidas bocas me circunda.*

*Ya mis huesos intactos acongoja
la vocación terrestre del rocío.
Ya el mar se apaga. Ya la luz aherroja*

*su secreto radiante. Ya es el frío.
Todo el otoño cabe en una hoja.
Toda la muerte en este cuerpo mío.*

Las inquietudes y desvelo del riguroso sujeto poético que enuncia en sus textos, en sintonía con su época, son en gran parte los nuestros. No importa que en sus versos la temporalidad no incluya datos de la historia porque el tiempo y la circunstancia se manifiestan como síntomas e indicios.

Viene a cuenta recordar que todavía está en la memoria colectiva un famoso soneto compuesto por RI contra el Sr. Jorge Pacheco Areco y su gobierno, publicado anónimamente por entonces en el semanario "Marcha" y que fue un instrumento más de lucha política.

Verdaderamente de lo que se trata en su obra es, repetimos, de una manifestación lírica sobre la concepción de la poesía y la agónica peripecia de decir el sentimiento a través de formas y símbolos ajustados a determinada concepción de la belleza.

De alguna forma podría considerarse como un antecedente de las tesisuras que por nuestros días proclaman Eduardo Milán, Roberto Appratto y Roberto Echavarren, ya que hay un esfuerzo visible para evitar la efusión y el "llanto" poético, los asuntos conocidos de la poesía del dolor. En ambos planos hay como resultado una dureza textual o dificultad ardua en el gran público para que el texto llegue con fluidez comunicadora y con clara identidad semántica. En el grupo de los actuales poetas citados, no obstante, hay una clara diferencia dada por el léxico y algunos giros y figuras que incorporan al texto al mundo y la realidad actual.

Si la agonía del creador en procura de la creación y si la agonía de lo creado en el escenario del sentido que luego (re)crea el lector, son históricas y situadas, según Umberto Eco, habría que transfundir lo contingente para poder hacer valoraciones finales.

Esta relativa evidencia indicaría que es hora de concluir y dar lugar a la creación del sentido según la recepción individual de quienes se dispongan a leer a este poeta, porque hay un punto en el que toda escritura se vuelve inapresable.

La personalidad del creador y su creación aquí convocados, se quedan en el mundo de las letras. Por sí mismos legitimaron el primer centenario de su nacimiento celebrado en 2008 como un evento significativo.

INDICE

	Pág.
Nota introductoria.....	
Con motivo de <i>Los árboles de piedra</i> de Andrés Echeverría.....	
Alfredo Villegas: <i>pampeanías</i> semidesérticas o nostalgia y desamor al descampado.....	
Silvia Prida o los claroscuros de la identidad.....	
Lía Schenck y la poesía de <i>Entre tiempos</i>	
<i>Toda sombra me es grata</i> : profundidades en la poesía de Álvaro Ojeda.....	
<i>Salida de página</i> de Leonardo Garet: entrada en el reino.....	
<i>La piedra nada sabe</i> , de Tatiana Oroño, o la sabiduría del espejo.....	
La construcción del sujeto y del recuerdo en <i>La memoria que me invento</i> , de Rafael Gomensoro.....	
Nancy Bacelo poeta.....	
<i>En el tiempo</i> , de Circe Maia: vivir, comunicar y amar.....	
Jorge Arbeleche: la familia y una catedral en la palabra.....	
Los alrededores de un grito incesante en la poesía de Selva Casal.....	
Saúl Ibargoyen y la milicia del decir.....	
La identidad literaria: entrelugares del sujeto (Álvaro Figueredo – Fernando Pessoa).....	

Carlos Brandy: una calificada mirada desde la
poesía del '45.....

Personalidad y poesía de Roberto Ibáñez.....

(texto para distribuir en las solapas)

Ricardo Pallares (n.1941), docente, ensayista, crítico y poeta ejerció la docencia de la literatura por más de 40 años. Actualmente es miembro de la Academia Nacional de Letras, de la Casa de los Escritores del Uruguay y de la Fundación Vivian Trías. Sus publicaciones principales son:

Felisberto Hernández y las lámparas que nadie encendió I.F.C. y L. Montevideo. 1981.

La circunstancia rioplatense en la obra de Felisberto Hernández. En: revista *Escritura* Año VII, Nos 13-14. Caracas, enero-diciembre 1982.

¿Otro Felisberto? (ensayo, en colaboración con Reina Reyes.) Casa del Autor. Montevideo 1983. 2ª. Ed: Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo. 1994.

La función humanizadora de la palabra. Impregraf, Montevideo.1987.

Tres mundos en la lírica uruguaya actual. (ensayo.) (W. Benavides, M. Di Giorgio, J. Arbeleche) Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo.1992.

Propuesta para una metodología de la Literatura. ANEP (DFPD), Montevideo. 1992.

Reforma educativa. Análisis crítico y propuestas. (Comp.), Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo. 1998.

Narradores y poetas contemporáneos. (ensayo.) Aldebarán, Montevideo. 2000. (Mención Honorífica del M.E.C. 2000)

Literatura y futuro. Fundación Vivian Trías, Cuaderno No. 9. Montevideo. 2001.

ConVersación. Revista de reflexión y práctica educativa Arkano SRL. Nos.1 a 18. Montevideo. 2002-2005.

El lugar del vuelo. (poesía.) El caballo perdido. Montevideo. 2002. (2o.Premio del M.E.C. inéditos 2001.)

Laicidad a dos voces. (en colab.) Fundación Vivian Trías, Cuaderno No. 11. Montevideo. 2003.

Razón de olvido. (poesía.) Ediciones la gotera. Montevideo. 2004.

Infoletras 1.1 (Proyecto y coord.) Programa para ordenador. Secundaria Básica, 2002. (2a. ed. 2005) <www.Crandon.edu.uy> , <www.Integra.com>

Ceniza del mar. (poesía.) Correlato Editoras. Montevideo. 2007.

Muestra de la poesía uruguaya actual. (En colab. con Jorge Arbeleche.) Revista Alforja, No. 45. México. 2008.
2a. ed. Ampliada: A.N.deL.- Instituto Crandon. Montevideo. 2009.

La educación pública en reforma. (Coord.) Ediciones de la Banda Oriental. Montevideo. 2009.

Amante geología. (poesía.) Ediciones Botella al Mar. Montevideo. 2010.

(texto para la contratapa)

Se reúnen aquí varios estudios y ensayos sobre libros de poesía uruguaya contemporánea y actual, con el propósito de contribuir al conocimiento de sus formas, contenidos, contextos y alrededores. Los nombres y obras tan disímiles de **Roberto Ibáñez, Álvaro Figueredo, Carlos Brandy, Selva Casal, Saúl Ibargoyen, Circe Maia, Jorge Arbeleche, Nancy Bacelo, Tatiana Oroño, Rafael Gomensoro, Leonardo Garet, Álvaro Ojeda, Lía Schenck, Silvia Prida, Alfredo Villegas y Andrés Echeverría**, a la manera de centros significativos, protagonizan sucesivos momentos de estudio y reflexión.

Con tal fin el dispositivo que se emplea también contempla el papel de la interdiscursividad en la creación, cómo consueñan las voces y cómo actúan, sin dejar de reconocer que las obras por lo común exceden a la crítica.

Es indiscutible que los autores, las voces que enuncian, los marcos referenciales y las obras en sí mismas se entrecruzan en varias zonas de la escritura como ficción en instancia intercultural. También lo hacen los trabajos reunidos en este libro ya que son testimonios en procura de otros lectores y nuevas lecturas.

En más de un momento la focalización se detiene en la red de significación que involucra a las obras ya que es múltiple, compleja, polifónica y capaz de gravitar en forma decisoria para configurar sus posibles sentidos. Por este motivo los textos comparecen como partes de un continuo incesante.