

María de las Mercedes García Saraví

ESTA MADEJA DE NEBULOSAS TINTAS

CÁTEDRA

EDITORIAL UNIVERSITARIA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES

San Luis 1870
Posadas - Misiones - Fax: (03752) 428601
e-mail: editorial@correo.unam.edu.ar

Colección: Cátedra

Coordinación de la edición: Nicolás Capaccio

Armado de interiores: Jorge D. Aranda

Diseño de tapa: María Beltrame

Corrección: Amelia E. Morgenstern-Hedda Giraudó

Hecho el depósito de la ley 11.723

Impreso en Argentina

ISBN: 987-9121-02-3

©Editorial Universitaria

Universidad Nacional de Misiones, Posadas, 2001

Todos los derechos reservados para la primera edición.

María de las Mercedes García Saraví

ESTA MADEJA DE NEBULOSAS TINTAS

La poesía de Gustavo García Saraví

EDITORIAL UNIVERSITARIA
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MISIONES

ÍNDICE

<i>Justificación</i>	13
<i>Capítulo I</i>	15
Introducción	15
Un espacio generador: La Plata	15
La "escuela" poética platense	16
I. Grupo del tono menor	17
II. La generación intermedia	17
III. La generación del 40	17
La generación del 40	19
El argentinismo	22
<i>Capítulo II</i>	25
Biobibliografía	25
Datos bibliográficos: Lírica	25
Otros géneros (Obras inéditas)	38
<i>Capítulo III</i>	39
Condiciones del significante	39
Introducción	39
<i>Capítulo IV</i>	43
Los sonetos-Nivel fónico-Medida	43
Rima	43
Rima con gerundios	44
Rima "rica"	46
Consonancias y asonancias internas	47
¿Y la categorialidad?	48
Uso de voces agudas, graves y esdrújulas	49
Esdrújulas	49
Graves con tilde	50
Agudas	51
Los encabalgamientos	53

Encabalgamiento prolongado	55
Encabalgamiento interrumpido	56
Funciones	56
1. Efectos de movimiento y dinamismo	56
2. Reproduce la “atracción” sugerida en el título	57
3. Efectos de horizontalidad/verticalidad	58
4. Destrucción de la hipercodificación.....	58
Los Silencios	59
Bimembraciones	59
Trimembraciones	61
Otros usos del silencio	63
Pausa inicial.....	63
Aislamiento del último hemistiquio.....	64
Las repeticiones.....	65
Aliteraciones	66
Polisíndeton	68
Políptoton - Derivación	70
Repetición de palabras	71
a. anáfora	71
b. epanadiplosis	72
c. antanaclasis	74
d. otros tipos de repeticiones	75
Los sonetos en serie	77
<i>Capítulo V</i>	83
Metros anisosilábicos-Verso libre	83
Medida	84
Acentuación	84
Los poemas “regularizados”	85
Otros rasgos fónicos	86
Encabalgamientos	87
Los silencios	89
Repeticiones	89
Haikais	92
Exploración histórico-semántica	93
Peculiaridades formales de la especie	96
Caracteres semánticos	97

<i>Capítulo VI</i>	101
Los temas-III Condiciones del significado	101
Introducción	101
Esquema 1	103
1. El espacio	104
a. El espacio como marco referencial	104
b. El espacio como "tema"	110
Esquema 2	111
Viaje	111
Patria	120
2. El tiempo	123
Tiempo-espacio	125
El tiempo como fluir	127
La infancia	128
La juventud	128
La vejez	130
Tiempos concretos	132
Tópicos tradicionales	134
Los relojes	135
La muerte	138
El pasado: inmortalidad	140
El presente	141
Presagios de muerte	141
Preparación: los "Testamentos"	143
La presencia de la muerte	146
Elegías	149
Sonetos	150
Verso libre	152
El futuro: la reencarnación	155
Los números	156
Las fechas	156
La edad	159
La historia	163
La sociedad	165
El problema racial	167
La conquista / la religión	170
Los desniveles económicos	172
Las costumbres	176

Los militares / policías	178
La política	181
4. El Yo	183
La tristeza	183
La soledad	184
La búsqueda de sí mismo	186
La religión.....	188
La familia	212
Los padres	212
Los abuelos	214
Los tíos	215
Los bisabuelos	215
El hermano	215
Descendientes	216
Los hijos	216
Los nietos	219
Los amigos	220
Los artistas	223
La mujer	229
Edipo	236
La literatura	239
La literatura "otra"	240
Cita	241
Parodia	243
La literatura propia	245
Haikais	248
Sonetos	250
Verso libre	253
<i>Capítulo VII</i>	261
Algunos estilemas semánticos. IV El estilo	261
A. Las antítesis	261
Introducción	261
Artificios	261
Antítesis	262
Oxímoron	263
Quiasmo	263
Paradoja	264

Lo dudoso	265
b. La enumeración	267
Una vez más, la tradición	267
La enumeración en soneto	268
Principalmente descriptiva	270
Principalmente narrativa	270
Descripto-narrativa	271
La enumeración en el verso libre	271
Enriquecimientos fónicos	274
Refuerzo metalingüístico (o metaliterario)	275
Funciones	276
Acumulación	276
Disyunción. Disyunción acumulativa	276
Precisión-ajuste	277
Disolución de contenidos	278
Gradaciones	279
La enumeración encadenada	280
Definición por acumulación	283
Extensión	286
Estructuras sintácticas	287
 <i>Capítulo VIII</i>	 291
El humor	291
Procedimientos	293
La exageración	295
Tendencias	296
El humor negro	300
La ironía	301
 <i>Capítulo IX</i>	 305
Los procesos de desficcionalización	305
Lugares	306
Tiempos	306
Personajes	307
Personajes históricos	307
Personajes "reales", contemporáneos	308
Los Dedicandos	308
Yo: desdoblamiento autobiográfico	308

Autobiografismo	309
Incorporación de géneros “primarios”	311
Metapoesía	312
<i>Capítulo X</i>	315
Conclusiones	315
<i>Bibliografía</i>	325

JUSTIFICACIÓN

El presente trabajo es mi Tesis de Doctorado, la que presenté y defendí ante la Universidad Complutense de Madrid en 1989. Fue dirigida por el Director del Departamento de Literatura Hispanoamericana, Dr. Luis Sáenz de Medrano-Arce.

Esta circunstancia es la que motiva su extensión y la inclusión de capítulos contextualizantes. A la hora de repensar el trabajo resolví retocarlo lo menos posible. Solo se han suprimido algunos puntos que resultaban redundantes, y análisis métricos excesivamente detallados que no aportaban demasiado a las conclusiones finales.

He pensado que actualizar el estudio era una tarea ímproba, casi hacerlo de nuevo. Y además, que tal como está, puede resultar metodológicamente útil a nuestros alumnos.

Mercedes García Saraví

Julio de 1993



CAPÍTULO I

INTRODUCCIÓN

UN ESPACIO GENERADOR: LA PLATA

En diversas ocasiones, y con variados motivos, Gustavo García Saraví ha explicitado algunas de las motivaciones más poderosas de su vocación poética. Entre las que se destacan está “la fuerza emanada de los líricos platenses”. Amigos de la familia, de sus padres, los poetas Francisco López Merino y Pedro Mario Delheye fueron, inicialmente tal vez, los padres poéticos del escritor.

Pero además, estos creadores no surgieron de la nada, su obra se gestó y difundió en un sitio especial de la geografía argentina: la ciudad de La Plata.

Este panorama introductor tiene como objetivo diseñar un perfil cultural de la ciudad. Se parte del supuesto de que muchas de estas condiciones determinaron no solo la vocación del poeta de que trata este trabajo, sino que también condicionaron muchos aspectos de su escritura.

La cultura platense desde sus comienzos se caracterizó por la búsqueda, por un lado, de caracteres distintivos; y por el otro, por la absorción especular de la gran urbe.

Este complejo de inferioridad, que deviene de ser la “hermana menor” de la capital, la convierte en un segmento dominado del sector dominante en el terreno intelectual del país.

LA "ESCUELA" POÉTICA PLATENSE

"La Plata, ciudad propicia a la poesía, alienta, podría decirse, una escuela de poetas inconfundible, todos ellos de matiz atemperado, de conmovida hondura, en los cuales llamamos como una filiación geográfica"¹.

Al hablar de la "escuela de La Plata" es evidente que la crítica se refiere al grupo que se ha denominado también como del "tono menor". El término "escuela" podría inducir a confusiones, sobre todo si se tiene en cuenta que la figura más señera de esta generación, Francisco López Merino, fue el más joven, el último en llegar a la literatura, de manera que no creó sino que perfeccionó lo que ya estaba en sus predecesores. Lo que es evidente es que hay una serie de rasgos comunes que comienzan con los cuatro poetas del "tono menor" y que se prolongan a lo largo de las promociones siguientes.

La filiación geográfica de que habla González Carbalho no es de ningún modo telúrica, sino que emana de un peculiar clima o atmósfera de sosiego y melancolía. Un tono elegíaco propio, una predisposición natural para los estados de silencio y contemplación.

(Se podría conjeturar que el aire común que emanan los poetas de La Plata, y en especial los de los primeros grupos, se conecta con su pertenencia a una burguesía que prolongaba las pautas románticas; la situación nacional, por su parte, para esta capa de la sociedad, atravesaba un período de bonanza que favorecía esa actitud).

Se pueden establecer, pues, *grosso modo*, en la lírica platense, solamente hasta la generación del 40, tres momentos culminantes:

1- GONZÁLEZ CARBALHO, "El hombre y sus versos en la poesía argentina". Diario "Noticias Gráficas", citado por Alberto Ponce de León, "La escuela platense de poesía. En: VVAA Universidad Nueva y ámbitos culturales platenses, pág. 495.

I. EL GRUPO DEL TONO MENOR

Pedro Mario Delheye²
Alberto Mendióroz³
Héctor Ripa Alberdi⁴
Francisco López Merino⁵

II. LA GENERACIÓN INTERMEDIA

María de Villarino (n. 1905)
Marcos Fingerit (n. 1904)
Arturo Cambours Ocampo (n. 1907)

III. LA GENERACIÓN DEL 40

Carlos Albarracín Sarmiento (n. 1926)
Raúl Amaral (n. 1918)
Alfredo Casey (1917-1983)
Pedro Aurelio Fiori (n. 1925)
Gustavo García Saraví (n. 1920)
Ana Emilia Lahitte (n. 1921)
Horacio Núñez West (n. 1918)
Alberto Ponce de León (n. 1917)
Horacio Ponce de León (n. 1914)
Narciso Pousa (n. 1920)
Norberto Silveti Paz (n. 1921)
Roberto Themis Speroni (1922-66)
Aurora Venturini (n. 1928)

2- 1894-1918: *Vida interior* (1917), *Vida interior y otros poemas* (1919).

3- 1895-1924: *Soledad* (1920), *El reposo musical* (1923), *Obras completas* (1925).

4- 1897-1923: *Horas puras* (1915), *La luz buena del amor* (1932).

5- 1905-1928: *Tono menor* (1923), *Las tardes* (1925).

Los que establecieron las características iniciales de la lírica platense fueron los poetas de la “primavera fúnebre” -todos murieron jóvenes-. De los cuatro, dos han de hacer sentir con mayor fuerza sus estímulos sobre G.G.S.: López Merino y Delheye. Las íntimas relaciones entre las tres familias habrán de hacer que durante la infancia del poeta más joven, las presencias de “Panchito” y de “Perucho” fueran integrándose a un cosmos de personajes determinativos y casi mitológicos. La influencia de Mendióroz será posterior, a través de la amistad con su hijo, Hugo Enrique, durante los años del bachillerato.

Por estas causas, los líricos platenses transmitieron el espíritu que los rodeaba mediante una musicalidad que no es ni simbolista, ni romántica, ni modernista, sino que tiene un poco de cada movimiento. Tampoco los sedujeron las filigranas aristocráticas del modernismo, que pronto entrarían en decadencia.

Con respecto al movimiento “martinfierrista”, se hace necesario agregar el nombre de otro poeta poco mencionado en antologías y estudios: Pedro Blake (m. 1943). La muerte de López Merino y el alejamiento de la literatura de Blake desvincularon a la poesía de La Plata del movimiento literario nacional e internacional.

Del mismo modo, sus sucesores prefirieron saltarse las vanguardias más furiosas, casi como en un gesto simbólico de rechazo a una moda pasajera.

Los caracteres más notorios de la poética de La Plata se pueden sintetizar:

- * Tono elegíaco
- * Musicalidad con influencia simbolista
- * Atmósfera de serenidad
- * Contemplación
- * “Juanramonismo”
- * Universalidad temática

LA GENERACIÓN DEL 40

Si se considera que una generación es un grupo coherente de escritores -en este caso- que inician su actividad, o alcanzan madurez artística alrededor de una fecha central, hay que entender que en la Argentina se produjo, alrededor de 1940, un "brote" de poetas al que la crítica ha denominado Generación del 40.

Como no es el fin de este trabajo aplicar una metodología relacionada con la generacional (Ortega, por ejemplo, y en nuestro país Jaime Perriaux)⁶, se dejará de lado el análisis, pero no sin antes recordar que este último establece los siguientes períodos generacionales: "1940-55/ 1955-70", con miembros nacidos entre 1915 y 1920.

En su obra *El problema de las generaciones Literarias* Arturo Cambours Ocampo⁷ traza un "esquema de las promociones argentinas". En este libro, Cambours Ocampo polemiza con otros críticos -Carilla, César Fernández Moreno- porque no han reconocido la existencia de *su* generación, la del 30, pero en lo que se refiere a la promoción inmediatamente posterior, la del 40, abandona la postura agresiva⁸. Añade la que ha llamado *teoría pendular*: todo grupo generacional rechaza a la generación inmediatamente anterior y adhiere a los principios de la penúltima.

La adscripción al grupo Martín Fierro es reconocida también por César Fernández Moreno: "Pero es en 1940 cuando esta promoción se yergue definitivamente. Instituido por la antigua dirección de la revista homónima, para poetas no mayores de 30 años, el premio "Martín Fierro" resultó un eficaz catalizador"⁹.

6- JAIME PERRIAUX, *Las generaciones literarias*, Buenos Aires, Eudeba, 2ª edición.

7- ARTURO CAMBOURS OCAMPO, *El problema de las generaciones literarias*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1963.

8- *Ibidem*.

9- CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO, "La poesía argentina de Vanguardia". En: Rafael Alberto Arrieta, "Historia de la literatura argentina", Buenos Aires, Peuser, 1ª edición. Tomo IV, pág. 652.

El nombre *Generación del 40* fue acuñado por León Benarós (n. 1915) tardíamente. En 1951 reseñó las principales características del grupo en la revista *El 40*.

De estas, merecen señalarse dos que coinciden con las de la poética platense del grupo del “tono menor”:

- 1) Carácter elegíaco y
- 2) gravedad

Todos los integrantes de esta generación se formaron, pues, bajo el influjo de los ya individualizados poetas martinfierristas, pero además

*“en este período deben considerarse históricamente como fuerzas integradoras y desintegradoras del hombre ‘en soledad’ argentino de la promoción que se está formando bajo el signo del pesimismo: a) la guerra civil española y la presencia de los exiliados republicanos que aquí forman parte de la ‘España peregrina’; b) la aguda conciencia de la corrupción nacional y c) el derrumbe de la paz mundial”*¹⁰.

Como influencias individuales pueden señalarse especialmente las de Rafael Alberti y el Neruda residenciario. La presencia de Federico García Lorca en Buenos Aires en 1933 hizo que comenzara a difundirse oralmente *Poeta en Nueva York* (publicado en 1940), lo que determinó la radicalización del subgrupo surrealista.

Las raíces de los del 40 datan de los días de la famosa conferencia “al alimón” del chileno y el granadino, en la que confesaron su admiración por Rubén Darío.

La influencia nerudiana persistirá durante varios años; a la huella dejada por las dos primeras *Residencias* (I: 1933, Santiago; II: 1935, Madrid) hay que agregar la de sus principios estéticos, emanados principalmente de la revista *Caballo verde para la poesía* (5 números: octubre/35- junio/36).

10- ALFREDO VEIRAVÉ, “La poesía de la generación del 40”. En: VVAA “Historia de la literatura argentina”, Buenos Aires, Ceal, 1968.

El tono lírico general puede caracterizarse como una tendencia a la melancolía, a la celebración de los símbolos más puros del tiempo (las tardes, los domingos, las muchachas), símbolos que son vistos en su tránsito hacia la destrucción o desaparición.

De acuerdo con la preceptiva de Paul Valéry (*Introducción a la poétique*, 1928), se eliminaron los “elementos prosaicos”. Se configuró así, en cierta manera, un movimiento neorromántico, cuyos cultores manifestaron el desencanto generacional.

Hay una larga lista de autores y publicaciones que permite verificar la fertilidad del grupo. Al recorrerla se comprueba, además, la revalorización, vitalización y difusión de la poesía provincial¹¹.

Como revistas representativas pueden citarse *Canto* (1940); *Huella* (1941); *Verde Memoria* (1942-4) y *El 40* (1953).

*“Esta generación también tiene su cisma, de 1944 en adelante pueden verse dos grupos con toda claridad. Aquí los disentimientos son estéticos y éticos. Los neorrománticos... tienen los mismos vicios y virtudes que la ‘unidad’ Florida del 22... en cambio, el grupo de vanguardia que se inicia con el invencionismo, retoma -estéticamente- las consignas perdidas de los martinfierristas (dadaísmo, futurismo, surrealismo, ultraísmo): rescata -en el orden internacional- a Vicente Huidobro y el creacionismo... y en el orden nacional, a Roberto Arlt...”*¹².

Dentro del grupo pueden perfilarse dos líneas internas principales y varias intermedias, eclécticas entre ambas posturas.

El neorromanticismo de esta generación es más afín a la serenidad y el equilibrio que a las borrascosas *Residencias*

11- A modo de concisa revisión se pueden mencionar los siguientes nombres: César Rosales (1910); Juan Ferreyra Basso, (1910); Enrique Molina (1910); León Benarós (1915); Jorge Calvetti (1916); Alfonso Solá González (1917); Ana María Chouy Aguirre (1918-45); César Fernández Moreno (1919); José María Castiñeira de Dios (1920).

12- CAMBOURS OCAMPO, ob. cit., pág. 62.

nerudianas. La generación española del 27 también dejó su huella en este grupo, caracterizado por su tendencia a los modelos formales clásicos.

Alfredo Veiravé¹³ divide la tendencia neorromántica en dos subgrupos, uno elegíaco y otro surrealista. Contrasta su opinión con la de Cambours Ocampo y reconoce la existencia de un conjunto de poetas con tendencia a lo nacional, del que se tratará más adelante.

Los neorrománticos del 40 prefirieron la imagen y la adjetivación prudentes. Frente a ellos los surrealistas elaboraron metáforas e imágenes caóticas, y entendieron la poesía como un desafío a la condición humana.

César Fernández Moreno llama a esta generación de "confluencia romántico- surrealista" y Graciela de Sola añade:

*"...dentro de un muy amplio común denominador conviven los más puros ecos del simbolismo con la prolongación de una retórica filo-hispánica o con el himno celebratorio del contorno inmediato por vías no alejadas del ultraísmo"*¹⁴.

García Saraví se ha mantenido, de acuerdo con estos conceptos, más cercano a la tendencia romántico-elegíaca de su generación, además de participar, a lo largo de su producción, de la línea argentinista que se describe someramente a continuación.

EL ARGENTINISMO

Esta tendencia tiende a la valoración de lo telúrico y de las tradiciones populares.

Las obras de muchos de los integrantes de esta generación buscaron la expresión de un lirismo que contuviera los signos geográficos y espirituales del país, sin descuidar la universalidad.

13- ALFREDO VEIRAVÉ, ob. cit., pág. 1163.

14- GRACIELA DE SOLA, *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*, Buenos Aires, ECA, 1967, pág. 67.

Antes de concluir con este breve pantallazo sobre los caracteres de la generación del 40, no puede dejar de mencionarse un hecho político que repercutió de manera prolongada en la poesía nacional: la irrupción del peronismo.

García Saraví inicia la publicación de sus obras con el libro *Tres poemas para la libertad*¹⁵, marcadamente antiperonista. A lo largo de su evolución poética esa actitud fue tornándose más mesurada.

Los poemas no se incluyen en la edición de las *Obras Completas*.

Se podría conjeturar que en la caracterización de la escuela de La Plata ha ejercido una influencia decisiva la necesidad que se creó la ciudad de forjarse un perfil.

Cohérente con el proyecto ochentista que la generó, la base diferencial pasó, en un aspecto, por la simbolización del progreso y la riqueza del país; en el otro, por su identificación con las fuentes europeas de la cultura.

Relación ambigua fue la que se mantuvo con la capital. Por un lado, la obsesión por diferenciarse, por otro, la especularidad forzada por la proximidad geográfica de Buenos Aires, y por la simbolización de esta del prestigio europeo. La insistencia de la crónica contemporánea por subrayar el capital cultural¹⁶ con que esta contaba, sobre todo en sus primeros años, denotan una afiebrada necesidad de ser.

Como otro rasgo conclusivo de los señalados a lo largo de este capítulo puede destacarse la característica de los miembros de la inicial escuela de La Plata¹⁷ exceptuando a los marginales Behety y Almafuerte (el primero en el sentido literario), de formar parte de una burguesía identificada con el origen del espacio nuevo. Familias que se autoatribuían, a pesar de su decadencia económica, la posesión del capital simbóli-

15- 1ª edición: La Plata, Ángel Domínguez, 1955; 2ª edición La Plata, Acanto, diciembre de 1956. Carta-prólogo de Ezequiel Martínez Estrada.

16- PIERRE BOURDIEU, *Espacio social y génesis de clases*. En: "Espacios", revista de Filosofía y Letras, Nº 2, Buenos Aires, UBA, 1985.

17- Aquí coinciden la definición del concepto "escuela" tal como se maneja en la ciencia literaria y el sociológico, usado por WILLIAMS, RAYMOND: *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*. Buenos Aires, Paidós, 1982.

co de ser las fundadoras. No solo de la ciudad, sino también de la nacionalidad. Muchas de ellas -resabio del desprecio del criollo por el inmigrante-, podían esgrimir el atributo distintivo de su no contaminación con los nuevos pobladores del país.

Otro factor interesante, digno de un estudio más específico, sería el derivado de la pérdida de la condición de clase dominada en el campo de poder porteño y su sustitución por una posición más próxima a la de dominante en la nueva ciudad.

Fuente principal del capital simbólico fue la posesión del acervo cultural, además del prestigio derivado de la mayor antigüedad en el país, y la conexión más o menos directa de los antepasados con los hechos históricos.

Este tipo de capital simbólico tiene la cualidad de poder ser transmitido a miembros de la misma clase. Por tanto, la amistad fue un mecanismo relacionante que permitió que los miembros del primer grupo lírico -o sus herederos en el sentido familiar, sucesorio- legaran a los más jóvenes la misión artística.

La escuela platense de poesía se genera de pautas elitistas: de ahí sus puntos de contacto con la "Florida" del grupo Martín Fierro de los iniciadores y, a través de la identificación pendular, de la generación del 40.

CAPÍTULO II

BIOBIBLIOGRAFÍA

DATOS BIOGRÁFICOS: LÍRICA

Gustavo Alberto García Saraví nació en La Plata, el 29 de diciembre de 1920. Sus padres fueron Pascual Ángel García Loza y María Carolina Saraví Lescano.

Los Saraví eran una de las familias más antiguas de La Plata. Según Enrique Saraví Cisneros, su origen sería vizcaíno y sus antepasados se pueden rastrear en la Argentina hasta el siglo XVII, en la época del virrey Ceballos¹. Los García, por su parte, son oriundos de Pergamino, en la provincia de Buenos Aires, y los Loza de Goya, en Corrientes.

Estos datos pudieran parecer intrascendentes, pero configuran un rasgo destacable: la existencia de varias generaciones de antepasados criollos, signo de rareza en el país.

Sus estudios secundarios los realizó en el Colegio Nacional, dependiente de la Universidad.

"En el Colegio Nacional tuve profesores esencialísimos: tuve un año gratis con Martínez Estrada, un año gratis con otros

1- ENRIQUE SARAVÍ CISNEROS, *Saraví... mi familia a través de 250 años*. La Plata, 1951. Ediciones del autor.

que nada tienen que ver con la literatura, como Carlos Sánchez Viamonte, Alberto Palcos, Abraham Rossenvasser... ()*

El ambiente propicio del Colegio va a servir de fermento para la iniciación en el “juego” de la literatura.

Yo era condiscípulo de Hugo Enrique Mendióroz, hijo de uno de los pilares de la poética platense: además, su madre era una poetisa regularona... pero muy querida por todo el mundo. Hugo Enrique era, como suele suceder con ciertos potrillos que tienen excelente sangre ganadora, el que iba a ser el mejor poeta de todos nosotros. Con Mendióroz tuvimos una excelente amistad, y... sería el año 36 ó 37, jugábamos un juego que habían inventado Antonino Lamberti y Rubén Darío. Consistía en hacer un poema entre dos. Era una forma de creer que uno era poeta. A veces buscábamos una rima difícil, para complicarle la tarea al otro, mientras nosotros ya teníamos pensado el verso siguiente...

Entre jugar a ser poetas, y serlo ... hay un estrecho parentesco... ()*

Estos juegos continuaron hasta el año 40 ó 41, ya con Roberto Themis Speroni, ya con Horacio Ponce de León. Hay un soneto de la serie del “Centenario” que lo recuerda.

“Sonetos entre dos”

Con Roberto Speroni, o con Horacio
Ponce de León, jugamos muchas veces
a ser don Antonino en ajedreces
de versos con Darío, ese topacio,

(*)- Declaraciones del 23-05-81, codificadas.

interminable ajeno y sed, reacio
a cualquier sobriedad (primeras heces
de la vejez). Jugábamos reveses
de un soneto mal hecho en el espacio

de un papel arrugado y unas rimas
pobretonas y odiosas, como primas
que es preferible no ver nunca. Pienso

que en algún sitio todavía yacen
vivas aquellas letras, y rehacen
nuestra inocencia, igual que un niño inmenso².

Alrededor de 1940 comenzaron a publicarse sus primeras colaboraciones en el diario "El Día", notoriamente adscriptas a la línea de sus antecesores platenses: neorromántico-elegíaca. Paralelamente continuaba sus estudios de Derecho y daba conferencias y charlas radiales.

En 1944 fundó *Coro*, junto con otros poetas que representaban la línea clásica de la lírica platense. Casi paralelamente apareció "Potro en el viento" (es obvia la semejanza nominal con "Caballo verde para la poesía"), "...que respondía a algo que confieso que yo no sabía que existía en el mundo: el surrealismo, la vanguardia en general. Yo creía que existían nada más que Machado, Juan Ramón Jiménez... Neruda me llegó tarde ... Nosotros estábamos en una posición francamente formalista... Todo llegaba (y llega) tarde a La Plata, o nosotros no sabíamos ver el mundo. Vallejo me llegó tarde, Hernández me llegó tarde, León Felipe me llegó tarde, todos... menos Alberti, que en esa época vivía en Buenos Aires..." (*).

En 1944 obtuvo el Primer Premio en el Certamen Literario de La Plata, organizado por la Comisión Municipal de

2- Manuscrito facilitado por el autor. Entrevista personal. Todos los asteriscos remiten a ella.

(*)- Declaraciones del 23-05-81, codificadas.

Cultura. (El jurado estaba integrado por Ezequiel Martínez Estrada, Arturo Marasso y José María Rey).

Se recibió de abogado; en 1948 se casó con María de las Mercedes Berro Zaldívar, con quien tuvo cinco hijos: María de las Mercedes (1950), Amparo (1951), Eleonora (1952), Gustavo Alberto (1955) y Paula (1957), a quienes frecuentemente menciona en sus poemas.

El primer libro fue tardío, apareció en 1955: *Tres poemas para la Libertad*. La segunda edición lleva una carta prólogo de Ezequiel Martínez Estrada.

El 9 de enero de 1956 Marcos Victoria publicó en el diario "El Mundo" de Buenos Aires un artículo titulado "Poemas de la resistencia", en el que decía:

"La Argentina también tuvo su resistencia... Todavía no escuchábamos el ruido de las botas ni el latigazo de los ocupantes sobre nuestras espaldas, pero la censura nos atormentaba, nos perseguía en los diarios, las revistas, los libros. Fue la época de los temas prohibidos, del temor... Obreros y estudiantes argentinos, niñas y hombres maduros..., militares y poetas, supieron resistir. Y así como Francia tuvo esos poetas de la resistencia,... aquí también leímos a hurtadillas y lloramos con los poemas rebeldes, los poemas malditos, condenados a circular de mano en mano..."³.

Hacía referencia a continuación a los TPL, "poemas viriles y finos, heroicos y discretos...". La obra comprende el "Romance de los 400 estudiantes", la "Meditación junto a la estatua de Joaquín V. González", y el soneto "A la libertad".

Evidentemente, y así lo confirman otros poemas que aparecieron en los periódicos de entonces, el soneto era una de sus formas predilectas.

De las tres composiciones, el "Romance..." fue el que tuvo mayor difusión. El asunto responde a un hecho del año

3- MARCOS VICTORIA, *Poemas de la Resistencia*. En: "El mundo", 9-1-56.

1945: el 30 de septiembre la Universidad fue cerrada y en su puerta se colocó un cartel que decía: "La Universidad está cerrada porque su presidente está preso". Las banderas argentina y de la Reforma Universitaria se izaron a media asta: la Federación Universitaria intentó realizar actos de protesta y al ser atacados sus integrantes por un grupo heterogéneo de personas, lograron encerrarse en las dependencias de la Universidad. Las autoridades permanecieron adentro: los vecinos platenses les suministraron alimentos. El 4 de octubre se clausuró por decreto la Universidad y se desalojó a sus ocupantes, en un procedimiento recordado por su innecesaria violencia.

Estos estudiantes fueron símbolo de la resistencia de la clase culta.

"Yo tenía por entonces 24 años. La Universidad se defendía valientemente, escudada por unos pocos muchachos, adolescentes en su mayoría. Lo hice en una tarde (al poema), en una o dos horas, y de inmediato lo leí a unos amigos, que espontáneamente sacaron copias, primero a mano o a máquina, después en los mimeógrafos valientes y clandestinos que manejaban los propios estudiantes y algunos profesores, y las repartieron profusamente... Con mi nombre apareció en dos o tres publicaciones diferentes. Su divulgación se efectuó con el pseudónimo de Luis de Gonzaga, patrono de los estudiantes..."⁴.

Ya se ha indicado que el poeta suprimió estos poemas en sus *Obras Completas*; entre los motivos merecen señalarse la notoria influencia lorquiana y su carácter improvisado que le restan calidad. Su clara tendencia anti-peronista ha perdido vigencia.

Indudablemente, marcan el comienzo de la línea lírica que más adelante se ha de enlazar con la tónica social.

4- Prólogo a "TPL", 1ª edición sin número de página; 2ª, págs. 10-11.

En 1955 recibió el Primer Premio de Literatura de la Provincia de Buenos Aires por su libro *Los Sonetos*, publicado en 1958. Al año siguiente se reeditaron los *TPL*, con la carta-prólogo de Ezequiel Martínez Estrada.

Ese mismo año, (1956) se publicó *Monografía para mi muerte y otras soledades*, algunos de cuyos poemas se incluyeron en *Con la patria adentro* (1964), y, consecuentemente, en las *OC*.

En *MMS* el verso libre alterna con el soneto, en una constante que perdurará hasta sus últimas obras.

Aproximadamente en esta época inició sus audiciones radiales, microprogramas de cinco minutos de duración en los que se leía un poema, o se recordaba una efemérides, o se comentaba el origen del nombre de una calle de Buenos Aires. Siempre había una aproximación a la poesía.

En 1959 aparece *Los Viajes*, primer libro en que usa los *haikais*. Los viajes de *Los viajes* apuntan a los cuatro puntos cardinales del país, y a una escapada a Montevideo. No recoge ningún poema en las *OC*.

En 1960, *Los Sonetos*, que había sido editado en 1958 recibe la "Faja de honor de la Sociedad Argentina de Escritores". Este poemario se centra en la lírica amorosa, aunque incluye también meditaciones sobre la poesía y los poetas (García Lorca, Neruda) y sobre el tiempo. De esta colección el autor rescató en sus *OC* apenas dos poemas: "Reloj de arena" y "Soneto para mis sonetos torturantes", significativamente ligados a dos de sus temas recurrentes: el tiempo y la poesía.

En 1962 publica cuatro libros, tres de los cuales son ensayos: *Estructura del poeta contemporáneo*; *Pedro Miguel Obligado e Historia y resplandor del soneto*, en los que su interés se va concentrando en ámbitos cada vez más reducidos de la creación, el poeta actual y sus condicionamientos y perspectivas, la vida y obra de otro poeta, su amigo y la especie lírica más condicionada.

El cuarto volumen, lírico, obtuvo el segundo premio en el concurso organizado por la Cámara de Diputados de la Provincia de Buenos Aires, conjuntamente con la Federación Gaucha Bonaerense. Se trata de *Estampas con honras y llanu-*

ras y *Canto a la Patria*. Es una serie de poemas de temas argentinos, los que inician esta veta de su producción. Sonetos como "Malambo", o "El Fortín", que se recogieron luego en *Con la patria adentro* (1964) abren el libro. El "Canto a la Patria", que cierra el volumen, había sido premiado en 1960 en el Certamen de Radio Santa Fe.

En *Con la patria adentro*, el núcleo principal de esta colección, de 1964, está dado por los sonetos homónimos que en 1962 merecieron el Premio Internacional de Poesía del diario "La Nación": "El soldado de la Independencia", "Habla el último indio", "La luz mala", "Urquiza", "La cautiva", "El ombú", "El montonero", "El entrerriano", "Juan Facundo Quiroga", "La Pampa", "El resero", "El indio muerto" y "Memoria para el suburbio: Tango".

En 1965 el maestro José María Castro, basándose en los sonetos premiados, compuso una "Cantata" que fue estrenada el 26 de agosto de ese año. La primera audición tuvo lugar en la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Buenos Aires, con la interpretación de la Orquesta de Cámara de L.R.A. Radio Nacional, dirigida por Washington Castro y con el tenor solista Marcos Cubas.

La edición de *CPA* fue de diez mil ejemplares, algo excepcional en un libro de versos.

Tras el golpe militar de 1966, que derrocó al gobierno constitucional de Arturo Humberto Illia, el poeta, que había perdido su trabajo como Director en el Consejo Nacional de Radiotelevisión, comenzó a trabajar en el diario "La Nación". Alternaba esa actividad con sus clases en el Conservatorio Nacional de Arte Dramático, donde dictaba "Teatro en verso". Luego, durante algún gobierno militar, suprimieron esa asignatura, reemplazándola por "Estudios de la realidad social argentina". Más tarde perdió definitivamente la cátedra. Trabajó en el diario hasta 1972.

En 1968 apareció *Del amor y los otros desconuelos*, colección de fuerte tendencia erótica centrada formalmente en el soneto. Lleva un prólogo de Jorge Luis Borges que parece estar descolocado, ya que evidentemente se refiere a los sonetos patrióticos.

Libro de Quejas es de 1972. En verso libre medita sobre el tiempo, los hijos, la amistad y el psicoanálisis. Incluye algunos poemas considerablemente más antiguos, como "Lago Mascardi", que puede datarse en 1953. En la primera edición apareció como de 1956, pero la fecha desapareció en las *OC*. *LQ* obtuvo el segundo premio Municipal de Poesía de Buenos Aires, y está ilustrado por Vicente Forte.

En 1975 editó *Cuentas Pendientes*, con dibujos de Vicente Forte también, y una carta-prólogo de Manuel del Cabral; es un libro en donde aparecen sus temas más frecuentes: el tiempo y la muerte, la familia, el amor y la sociedad poco equitativa.

CP recibió el premio Regional y Nacional de Poesía (Nordeste argentino) del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación (1974-1977).

En 1976 publicó *Cuadernos del Ecuador*, primer libro construido íntegramente por *haikais*. Lleva una introducción de Benjamín Carrión. Los poemas fueron producto de un viaje por el Ecuador en 1971. Había sido invitado por el entonces presidente, D. José María Velazco Ibarra (conocido durante sus frecuentes períodos de exilio en Buenos Aires), y por el embajador ecuatoriano en Argentina, Alfonso Barrera Valverde, también poeta.

CE abarca principalmente dos grandes grupos de poemas, ambos relacionados con el país que da título al libro. Una parte es una descripción fugaz, a chispazos, de la nueva geografía. Otra intenta calar más hondo en la problemática del indígena: su condición actual y los antecedentes que a ella condujeron. Se remonta a la conquista y la hazaña de Orellana, descubridor del Amazonas, le merece una serie de composiciones; hay otro pequeño número dedicado a elogiar la belleza de las mujeres, indias o no, que como la tierra y sus antepasadas, las amazonas, son paridoras sin macho. La rebeldía del hombre frente a la injusticia y al dolor llega a un punto culminante cuando el "yo lírico" incita a la rebelión.

Ese mismo año editó *Segundas intenciones*. En la primera edición llevaba la siguiente dedicatoria: "Para vos, otra vez, como siempre", que no aparece en las *OC*. La colección está

integrada por 17 cartas de amor (reproduce las seis de *CP*) en su primera parte: todas son llamadas a la mujer que lo ha abandonado. La décimo cuarta toca abiertamente el tema del tiempo, relacionándolo con una de sus fechas obsesivas: la Navidad.

Cierran el libro nueve sonetos que giran en torno al yo y sus anhelos más íntimos: el amor (el sexo) y la poesía.

En 1977 apareció *Salón para Familias*, con dibujos de Vicente Forte. El libro está integrado por poemas en verso libre. Los temas más salientes son el amor, con sus distintos matices, desde el arrepentimiento del amante que busca el perdón, hasta los celos retrospectivos; el tiempo y la memoria constituyen otro de los núcleos, así como también la familia -abuelos e hijos- el pasado y el futuro.

No faltan el aspecto social: la decadencia de las familias, los bancos, la policía; o la historia americana y sus personajes; los artistas, los amigos.

La obra mereció el Premio Internacional de Poesía Leopoldo Panero, al que el poeta renunció poco después.

En 1978 hizo su primer viaje a Europa. Continuó, como en todos los viajes, cultivando el *haikai* para la pintura rápida y el soneto para la reflexión profunda.

En 1979 apareció *Última Instancia*, libro de sonetos donde conviven el tema del tiempo (los hijos, los nietos, a quienes dedica el volumen con tiempo, tiempo encarnado), y el de su inexcusable compañera: la muerte. Inicia la serie de los "pecados capitales", que luego continúa en *Ensayo General* (1980); no deja de aparecer el amor y hay varios poemas relacionados con la tierra. La última parte comprende composiciones dedicadas a sus amigos, a algunos los ha frecuentado: Borges, Roberto Speroni (el soneto que le dedica fue premiado en 1977 en el Concurso organizado por la Fundación Argentina para la Poesía sobre el tema "La muerte del poeta", realizado en homenaje al desaparecido Manuel J. Francioni), a otros los intuye próximos por ser artistas: George Sand, Salgari, Chopin, Chaplin, El Greco; finalmente, otros son parte de la historia: Sarmiento, Pizarro, o de la propia tierra: el anónimo actual, descendiente de los viejos gauchos, don

Feliciano. Pero los más entrañables son dos amigos sordos: Beethoven y Goya, ambos intensos creadores, ambos intransigentes testigos de su tiempo.

En las *OC* los sonetos a Goya se publicaron en *Pistas de Aterrizaje*.

En 1979 firmó contrato con la editorial Plus Ultra de Buenos Aires, la que editaría los poemas patrióticos ya publicados y algunos inéditos de distinta data, como "Lavalle", "El baqueano", "El cacique". Son sonetos, composiciones en verso libre y *haikais* dedicados a los héroes de la tierra, con la particular visión de un "yo lírico" que alterna su estado anímico: ya es optimista, ya se muestra invadido por la tristeza y la soledad. Cierra el volumen una composición dedicada a las Islas Malvinas, compuesta en 1970. El libro se llamó *Cómo se canta a la patria*.

El año siguiente apareció *Ensayo General*, libro de sonetos marcado por la pesadumbre y la angustia extremadas. Todos sus temas habituales se ven cubiertos por un dolor cada vez más intenso. Hay ocho poemas dedicados a la vejez; varios intentan la búsqueda del pasado (de la muerte y sus objetos) y hay reiteradas menciones a la viudez. La relación con los hijos y nietos, tiende, en contraste con la obra anterior, a la desidentificación. Continúa la serie de los "Pecados Capitales" y su visión de la religión hace hincapié en sus aspectos superficiales y poco consoladores.

El amor aparece en relación inversa: la mujer es un inmenso útero, devorador del hombre abandonado y solo. El hablante se refugia en sus recuerdos y evoca la presencia materna: cuatro sonetos dedicados al Complejo de Edipo.

La segunda parte de *EG* está formada por 47 sonetos y lleva por subtítulo "amigos inolvidables y olvidados enemigos". (Quizá tenga una leve reminiscencia de un sonetillo humorístico que circuló en La Plata en forma oral y en hojas volantes desde 1947, cuyo autor era Pablo Navajas Jáuregui, y que terminaba: "ciudad de amigos gravosos y de enemigos gratuitos". G.S. suele recordarlo en las conversaciones cuando alude a su ciudad natal). Hay una serie de sonetos en los que resurge el tema cívico, impregnado de los sentimientos de

un “yo lírico” hipersensibilizado hacia todo lo relacionado con la libertad. (Conviene recordar la situación nacional por estos días). De esa índole se pueden considerar poemas a Ezequiel Martínez Estrada, su antiguo maestro, y a Juan Bautista Alberdi, el que enseñó democracia al país entero. Hay cuatro composiciones dedicadas a una pareja prototípica de las luchas y castraciones del país: los amores del sacerdote Ladislao Gutiérrez y Camila O’Gorman son una manera de manifestar la búsqueda de la liberación.

Héroes americanos que representan el pasado indígena que busca la independencia, o las guerras, a la larga inútiles, alternan con la visión de la otra cara: el conquistador. La historia y el arte aparecen individualizados en diferentes personajes. Merece destacarse la serie dedicada a Jorge Manrique, ya que es la que establece claramente el nexo con la primera parte, al insistir en la angustia del tiempo y la búsqueda del pasado.

De 1980 también fueron *Misiones y De uniones y separatas*. El primero está centrado en la experiencia poética que se desprende de su permanencia en la provincia. La tierra, sus hombres, sus artistas, el paisaje, desfilan por las páginas del libro. No falta el recuerdo lírico de las corrientes inmigratorias y de los conquistadores. También se poetizan algunas leyendas regionales.

Con humor y dolor los despojados de siempre reciben su homenaje -y la reivindicación lírica-. En el aspecto lingüístico incorpora ciertos vocablos típicos y uno que otro regionalismo sintáctico.

US, como su nombre lo indica, es una separata de la antología *Poesía Argentina Contemporánea*⁵. Comprende poemas pertenecientes a diversos libros anteriores: las únicas novedades son “Aparición de Carlos María”, dedicado al primer nieto varón, con el que inaugura la serie de la “tercera generación”; “Los Amigos” y “Recoleta”, sobre el tiempo, los lugares y las costumbres.

5- *Poesía argentina contemporánea*, Buenos Aires, Fundación Argentina para la poesía, 1978.

Escalera de Incendio fue el siguiente volumen, *accésit* al premio José Luis Núñez 1981. De la dedicatoria se desprende un tierno y emocionado homenaje a un pasado que pesa ya más que el futuro. En efecto, hay en la obra más de pasado (amigos muertos, recuerdos, cosas que se van agotando) que de porvenir. El hablante es un buscador que se zambulle en las aguas turbias de la viudez, la soledad, para intentar rescatar algún resto de la felicidad pasada. El tiempo continúa siendo un tema fundamental, y las fechas fijas del calendario se tornan cada vez más traumáticas. La literatura y el amor -el sexo- no logran más que agravar el conflicto. El aspecto social reaparece en un poema dirigido a las "Mucamas" (asunto que ha de repetirse más adelante, en "Las sirvientas", JP).

En 1981, con motivo de sus bodas de plata con la literatura se realizó un acto de homenaje en la editorial Plus Ultra.

Ese mismo año se editaron en Madrid sus *Obras Completas*, que llevan prólogo y notas de Sara Parkinson de Saz. En ella se incorpora una obra inédita: *Pistas de aterrizaje*, recopilación de sonetos de diversa data, todos relacionados con viajes.

El yo se ubica en un espacio diferente al de su Buenos Aires habitual, y en él se desplaza hacia otros hombres y tiempos. Esta metodología favorece la meditación sobre la existencia, sin desprenderse de la gran preocupación cronológica.

El pasado, la historia del hombre común y la del hombre creador, el que desafía al tiempo con su arte, son la médula temática de *PA*. El museo del Prado (y el de Louvre) suscitan la interrogación del poeta: ¿será la belleza artística, la que él también busca, eterna?

En 44 sonetos reconstruye la biografía de Goya. Recrea la vida de un artista, la de un hombre y la de un pueblo.

"Goya soy yo. Y el lector. Y tal vez Goya. Y nadie. Y todos los hombres del Mundo" (pág. 6).

Europa y los EE.UU. son nuevamente recorridos por quien cumple con el ritual de todo viajero: buscar y buscarse.

En 1981 también publicó *Jaque Perpetuo*, cuya primera parte comprende un largo poema dedicado al ajedrez. Cada

una de las piezas es analizada, lo que provoca la cruel reflexión sobre el poder, el sexo, el amor, la vida, la muerte, la guerra y la paz, la amistad, el clero. El lenguaje religioso es reelaborado irónicamente. El humor negro da la pauta de la amargura, que se va haciendo raigal.

Los poemas de la segunda parte retoman los viejos tópicos: soledad, amigos, libertad, viajes, sexo, sociedad injusta. Entroncado con ellos está el pasado, el tiempo: en esencia y con algunas variantes, el tema rector. Su punto de partida y de llegada.

El 30 de octubre de 1981 se dio término a la edición para bibliófilos de *12 sonetos* y *12 fotografías*, hecha en colaboración con Daniel Ibarra. La línea general del volumen es erótica.

En 1982, con motivo del centenario de La Plata, escribió, por encargo, los poemas destinados a la Cantata del Centenario. Para la música se realizó un concurso nacional de composición, ganado por el maestro Pompeyo Camps. El texto original comprende 22 sonetos, algunos ya conocidos. Camps seleccionó seis, para formar tres movimientos musicales: I: "Piedra Fundamental" - "Fundación de La Plata"; II: "Viejos Corsos de Flores" - "La Plata 1925" y III: "Los antiguos tranvías" - "El Dr. Dardo Rocha (2)".

La obra fue interpretada el 18 de noviembre de 1982 en el Salón Dorado de la Municipalidad. La orquesta de Cámara de la ciudad fue dirigida por Carlos Sampetro y el Coro Estable del Teatro Argentino de La Plata fue preparado por María Soledad Arregui.

Al cabo de sesenta y tantos años de itinerario poético-vital, necesariamente se ha de notar que la nostalgia elegiaca y su ineludible raigambre temporal (que al comienzo fueron tintes presuntamente heredados de la tendencia predominante en la lírica platense) se han hecho carne de poema, sustancia entrañable y dolorosa, eco de la propia búsqueda personal.

A fines de 1983 recibió un nuevo homenaje, esta vez en el Jockey Club de La Plata. Este acto vino a culminar el reencuentro de la ciudad con su poeta.

Con posterioridad aparecieron *Puerta de Embarque*, en 1986, con prólogo de Manuel Alcántara, y *Vale la pena*, en

1987, con prólogo de J. M. Caballero Bonald. Ambos se distribuyen en sonetos y verso libre.

OTROS GÉNEROS (OBRAS INÉDITAS)

La recapitulación biográfico-literaria fue hecha siguiendo el orden impuesto por la publicación de las obras -líricas en su mayoría- de G.S. Quedaron en el camino, por no haber llegado a la imprenta, algunas muestras de otros géneros.

Dentro de la narrativa, ha escrito cuentos, algunos policiales. Esporádicamente pueden haber aparecido en revistas de interés general.

Ha compuesto novelas, aunque haya extraviado los manuscritos.

Confesó carecer de paciencia para ver crecer lentamente una novela.

En cuanto al género dramático, ha escrito tres obras. Una, *Mister TV* (o *El papagallo*, o *Jet Set*), perdió por un voto el Premio Municipal de teatro para obras inéditas. En ella ataca los intereses creados que hay alrededor de la televisión. Con Néstor Nosera escribió *Camila Libre*. En esta obra, Nosera aportó la información histórica y G.S. elaboró los diálogos. Hay un interesante elemento escénico que consiste en la presencia de las jaurías (que en ese momento asolaban la pampa por donde huyeron los amantes, y que era lo más peligroso de la travesía) como un coro de perros salvajes, de lobos casi, que acosan a la pareja. La simbología es evidente. Los diálogos de amor están elaborados tomando como base el lenguaje del *Cantar de los Cantares*.

Merecen citarse, ya para terminar, los *Prólogos a las Memorias* del general Gregorio Aráoz de Lamadrid⁶ y la *Autobiografía* de Rubén Darío⁷.

6- GREGORIO ARÁOZ DE LAMADRID, *Memorias*, Buenos Aires, Eudeba, 1968.

7- RUBÉN DARÍO, *Autobiografía*, Buenos Aires, Eudeba, 1968.

CAPÍTULO III

CONDICIONES DEL SIGNIFICANTE

INTRODUCCIÓN

La obra que se aborda para el análisis desde 1964 hasta 1981, es la que el propio poeta ha seleccionado como adecuada para figurar en las *Obras Completas*.

De lo anterior pueden rescatarse dos vertientes: la obra inédita hasta 1956, y lo que a partir de esa fecha ha sido publicado.

Se observan pocas muestras de la lírica previa a la edición: poemas iniciales, de clara inscripción en la línea romántico-elegíaca de su ciudad natal y su generación. Las escasas manifestaciones -la búsqueda en periódicos y revistas de la época no ha sido intensiva- que están en mi poder pertenecen al álbum de recortes de su tía Sara Julieta Saraví. El álbum permite escudriñar ya una señal de la identidad del poeta: la preferencia desde el principio por los temas que han de cuajar luego en la madurez. La alternancia entre soneto y verso libre puede retrotraerse hasta donde se documenta la escritura. Con variantes formales leves, se mantiene desde los primeros tiempos hasta la actualidad. A las dos formas básicas se añade una tercera, en 1959, en *Los viajes*, siempre partiendo de la oficialización establecida por la imprenta: el *haikai*.

Como en las *OC* no se recoge este título, la forma no aparece hasta *Cuadernos del Ecuador* (1976).

Como se ve, entonces, es posible centrar la obra de G.S. en tres paradigmas métricos. Un rápido repaso de su uso determina el siguiente cuadro ordenador:

Soneto

-*Con la patria adentro* (1964)
-*Del amor y los otros desconsuelos* (1968)

-*Segundas Intenciones* (1976)

-*Última Instancia* (1979)

-*Cómo se canta a la patria* (1979)

-*Ensayo General* (1980)

-*Pistas de aterrizaje* (1983)

Verso Libre

-*Libro de Quejas* (1972)
-*Cuentas pendientes* (1975)

-*Salón para familias* (1977)

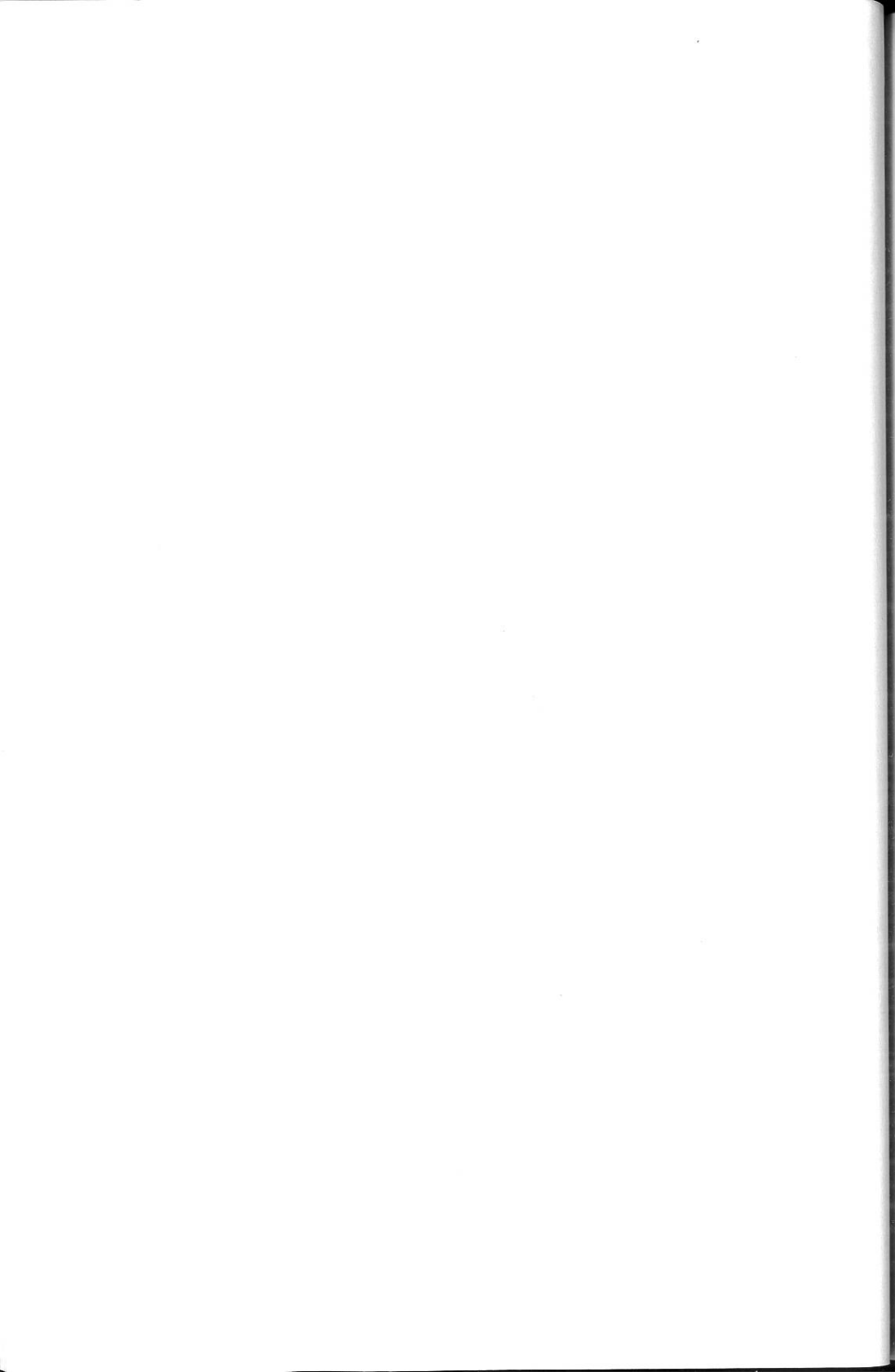
-*De Uniones y Separatas* (1980)
-*Escalera de Incendio* (1981)
-*Jaque Perpetuo* (1881)

Haikai

-*Cuadernos del Ecuador* (1976)

-*Misiones* (1980)

En este estudio se analizarán los poemas incluidos en las *OC*. Se partirá también de las variantes de las *OC* por ser las últimas autorizadas por el poeta, aunque cada vez que sea necesario se acudirá a las primeras ediciones. A título informativo pueden utilizarse poemas inéditos.



CAPÍTULO IV

LOS SONETOS NIVEL FÓNICO MEDIDA

Dada la homogeneidad temática y la persistencia de los moldes formales, no se pueden marcar las variantes diacrónicas matriciales. En el análisis formal se ha trabajado sobre el total de los sonetos (314 en las *OC*).

Todos son endecasílabos. En este sentido, García Saraví opera con el esquema clásico. No ha incursionado nunca en las variantes más revolucionarias de la matriz. Tal vez este rasgo tenga relación con un afán de extremar las limitaciones que el mismo molde impone. Las variadas reglas de la especie aparecen intensificadas en muchas ocasiones.

RIMA

Por definición, la rima del soneto ha de ser consonante. Pueden darse varios esquemas. Para no distraer con paradigmas que no aparecen, se hará un listado de los más frecuentes.

1. ABBA-ABBA-CCE-EED	149 sonetos
2. ABBA-ABBA-CDC-EDE	52 "
3. ABBA-ABBA-CCE-EDE	97 sonetos
4. ABBA-ABBA-CED-CDE	11 "

5. ABBA-ABBA-CCD-DCD	3	”
6. ABBA-ABBA-CDC-CDC	2	”

Hay que destacar que jamás se produce rima con aguda o esdrújula, aunque este tipo de palabras juega un notable rol en la cuestión rítmica.

Como se puede apreciar, el rígido molde del soneto se ve aún más restringido, ya que se manejan sólo seis esquemas rítmicos, todos ellos premodernistas, y que respetan a pie juntillas la rima en los cuartetos.

La rima es aprovechada al máximo como elemento reforzador del plano semántico.

Algunos ejemplos son:

RIMA CON GERUNDIOS

“La caracola”, AD 185. Este tipo de rima es generalmente rechazado, ya que al categorializar (hacer rimar palabras de igual categoría) reduce las posibilidades de sorpresa implícitas en el juego consonántico. Pero en este caso se acrecienta el valor de la metáfora básica del referente temporal al que apunta desde el *ubi sunt* inicial:

¿Dónde quedó tu corazón flotando
y tu linfa arco iris, padeciendo
en qué remoto mar duran latiendo
tus ilusiones de morir amando?

¿Hasta cuál litoral se fue llorando
la boca que gozaste sólo riendo,
en qué arrecifes encalló muriendo
tu esperanza de ser ola cantando?

Mineral a mis pies, hueso dolido,
despojo ahora de la playa, mido
en tu tremenda soledad mi pena,

¡Oh! dulce abeja submarina, fondo
gris de la quietud, párpado redondo,
vana, póstuma flor sobre la arena.

El aspecto eminentemente durativo del gerundio hace hincapié en la visión de un proceso infinito al que son sometidos los hombres y las cosas.

ando	
endo	alternancia sólo de la vocal: a/e
ondo	sin paralelismo categorial, pero con similitud de sonido.

La constante fónica: lo otro a/e/o - lo mismo "ndo", se reproduce en el registro semántico, ya que leemos alternancias de elementos de significación paralela (mismos) y de significación opuesta (otros):

flotando	-
padeciendo	-
latiendo	+
amando	+
llorando	-
riendo	+
muriendo	-
cantando	+

En el grupo positivo predominan acciones físicas con manifestación auditivo fónica (rima). En el grupo negativo se ven acciones espirituales cuyo ámbito se relaciona con la interioridad. Flotar, por metonimia, es un verbo que remite a muerte.

Se ha dejado deliberadamente para el final la lógica relación de intertextualidad con al arquetipo del uso del gerundio intensificado, Jorge Manrique. Esta asociación permite extraer

una larga lista de elementos similares entre las *Coplas*... y este soneto: carácter elegíaco reforzado por el *ubi sunt*; metáforas de lo líquido, preguntas retóricas, etc.

RIMA "RICA"

Todo lo *tengo* al fin, todo lo *tengo*
todo lo que tú misma constituyes,
esa constelación que distribuyes
en piel y sombra cuando te *retengo*.

Todo lo *tengo* en mí, luz que *mantengo*
gracias al resplandor con el que fluyes,
dulces mesopotamias que diluyes
en los amores donde te *contengo*.

Todo lo *tengo*, sí, me pertenece...
("De un nuevo e irresistible deseo", AS, pág. 198)

En cierto modo coincide con el punto anterior porque también se trata de una palabra. Aquí lo que interesa es su valor como significante, y por supuesto su abundancia en los cuartetos. El soneto que intensifica al máximo la rima es "La *Grand Place* de Bruselas" (PA, pág. 680).

La ciudad de los Césares, el *oro*
de *oro* de los antiguos faraones,
el *oro* de los incas, los doblones
que venían de América, el *tesoro*

de Carlos V y Midas, el *decoro*
-sin duda *indecoro*- de blasones
de *oro* y *oro* y más *oro* a borbotones
oro vertido desde el cielo -*toro*...

Las once veces en que aparece *oro* marcan el elemento visual -referencial- que impacta al espectador de la *Grand Pla-*

ce. Si se añaden otros significantes que aportan connotaciones de “riqueza”, se verá cómo, desde un nivel fónico se perfecciona y complementa el nivel semántico. Mejor dicho, se comprueba una vez más la parcialización que implica todo análisis.

CONSONANCIAS Y ASONANCIAS INTERNAS

Se producen en todos los sonetos y tienen la función de aproximar los significantes (y, por tanto, los significados): de enriquecer las connotaciones. De todos los ejemplos posibles, se ha elegido el soneto “El pasado IV” (EG, págs. 552/3).

El pasado, sin duda, es un imperio
inhallable y violáceo que rige
tu cuestionable actualidad e inflige
penurias a mi amor, este misterio

de ser tu guardador en cautiverio
de ti y en ti, de ser apenas dije
de lo que fuiste y aflicción que aflige
por ser ajena a tu aflicción, cauterio

de los conquistadores que fundaron
tu país de colinas y asechanzas,
el pasado y sus lechos, los que amaron

tus pechos de improbables inocencias,
me pesan como lluvias, como lanzas
de fuego, como inhóspitas clemencias.

En este caso, como en la mayoría de los encontrados, la rima interna se combina con repeticiones, anáforas, paralelismos, etc. Las posibles aproximaciones, entonces, se intensifican y producen una mayor sugestión.

¿Y LA CATEGORIALIDAD?

Hay una marcada tendencia a evitar la categorialidad total. Esta se da solo en un soneto, "El juez que condenó a Wilde" (EG, págs. 591/2). Lo que resulta notorio es que en muchos casos la rima categorial es buscada, deliberadamente, para intensificar la sugestión lírica. Así, se ve que diez o doce versos coinciden por rimar con sustantivos. En el soneto "Roberto Themis Speroni" (UI, pág. 403), los trece sustantivos sirven de atributo al núcleo significativo (elíptico, solo explicitado en el título) y posibilitan una lectura vertical:

compañero
navío
amigo mío
panadero

madero
estío
desvarío
jazminero

voladura
buzo
blandura

suerte
abuso
muerte.

Otras composiciones priorizan rímicamente verbos (que acrecientan el sentido dinámico) y particularmente los infinitivos con pronombre enclítico, que muestran señales de mayor deliberación:

darse
....

...

abandonarse

callarse

....

....

quejarse

Cuartetos, Horacio Quiroga, IV, M, pág. 486).

(Agréguese el paralelismo semántico en la estrofa I y la antítesis en la II).

USO DE VOCES AGUDAS, GRAVES Y ESDRÚJULAS

Muchas veces en el ritmo versal, los acentos de las palabras pierden importancia, pero también suele suceder que los acentos individuales provoquen un efecto particular en el ritmo acentual del verso. Es así que se verán algunos casos en los que se intentará analizar la repercusión que en la cadencia del conjunto tienen las esdrújulas (y sobresdrújulas), las agudas y aún las graves con tilde.

Esdrújulas

La inclusión de voces esdrújulas en el verso produce un interesante efecto dado que este tipo de palabra lleva en sí un dácilo que irrumpe en la línea rítmica seguida por el poema. Se provoca de este modo sorpresa en el lector y se llama la atención sobre un significado.

Las esdrújulas jamás aparecen en posición rítmica y nunca llegan más allá de la octava sílaba. (La última sílaba de la palabra coincide con la octava).

Al advertir el valor posicional de este tipo de voces se percibe la explotación máxima de su uso:

Para pintar a Iberia, la inocente
trágica, candorosa, henchida Iberia,
sus mozuelos, el *púrpura*, la feria
de la vida, sus *músculos*, el riente

color de las macetas, la impaciente
y oscura novillada, la miseria
o el gris de ciertos *rústicos*, la arteria
fundamental del vino, Goya siente

que debe desnudarse de antesalas,
canónigos, ministros, mirlos, galas
de adulón, y se quita sus mentiras

y lenguas, vuelve a ser aquel muchacho
de Fuentetodos, su marrón, sus iras,
su pueblo, el pueblo, el agrio populacho.

(“Goya pinta a su patria y sus circunstancias”, PA, págs.
662/3)

La ubicación de las esdrújulas en el texto es privilegiada: abren verso o reciben el acento central de sexta. Hay que observar, además, que por la repercusión que provocan en el soneto, su número nunca es elevado, a lo sumo, cuatro o cinco proparoxítonas. En este sentido, el poeta respeta la frecuencia con que aparecen en el lenguaje normal, bastante inferior a las agudas y más baja que las preponderantes llanas.

Graves con tilde

No con mucha frecuencia se presentan graves con tilde. Su promedio es similar al de la lengua no lírica. Ante ellas se produce una especie de reacción, de sorpresa rítmica, a veces equiparable con la de las esdrújulas. La voz grave suele ser neutra en su influencia en el ritmo. Lo sostiene, y la escasez de acentos ortográficos la transforma en un elemento de poca

fuerza, el que da sustento al verso, que por eso mismo no debe exceder de su función normativizante.

Rosarito Weiss es otro ceniciento *telón* en su existencia. (Rosarito *mejor* dicho, quizá el *último* hito vital del *sesentón*, poso violento).

¿Fue hija suya, *pasión senil*, momento de furia o muselina, *paz* o grito?

¿Fue suya en cromosoma y en granito, en *mal carácter*, carbonilla, aliento?

Otro enigma. Los sí y los no se funden en *tal vez*, los *tal vez* que nos confunden o engañan. De *cualquier* modo, un poema

como *Éste* se enciende en su alabanza: pintora sin pintura, orgullo, yema, mirra de Goya, *inútil* esperanza.

(“Para Rosarito Weiss”, PA, pág. 667)

Agudas

Las agudas, de efecto menos violento que las esdrújulas, aparecen con suma frecuencia en la zona inicial del verso, nunca en posición rímica. Pueden llegar a la sílaba 9ª (acaban en esta sílaba). Es muy común encontrarlas en coincidencia con los acentos versales principales, tal como se advierte en el poema dedicado a Rosarito Weiss. No cabe marcar diferencias entre la presencia o no del tilde; el peso de la aguda es similar con o sin acento ortográfico. Igual que en el castellano no poético, su número sigue en cantidad al de las llanas.

Los monosílabos con carga semántica en muchas ocasiones también adquieren peso en el sentido fónico, con lo que es

frecuente equipararlos con las agudas por su valor rítmico. Por ejemplo, "paz", "sí", "tal vez" en el soneto citado.

Como en los ejemplos anteriores, también se puede verificar el doble juego: intensidad (acento) - tono (sonido) y apreciar la consonancia o asonancia entre agudas. En estos casos, únicamente se aproximan entre sí. En el soneto "Goya cumple ochenta años" (PA, pág. 668), se subrayan las agudas y a la vez, la relación armónica entre vocales:

Ya tiene un nombre injusto: octogenario,
una *designación* estrepitosa,
definitiva, lapidaria, odiosa,
con algo de *hospital* y diccionario.

Todo es penuria entonces, incensario
del tiempo, *lacrimal*, suerte rabiosa
de no *morir* y *ser* un muerto, cosa,
vacilación, *temblor*, estrafalario

ejemplo de la vida, esa sonriente
mujerzuela que pasa fugazmente.
Pero Goya no cede, es un relevo

de *sí* mismo, se aumenta y crece, trunca
sus miedos a los siempre y a los nunca.
Al *cumplir cien*, *empezará* de nuevo.

Obsérvese la relación posicional y asonántica entre las diferentes series: designación-vacilación-temblor;

hospital- lacrimal-empezar
morir-sí-cumplir
ser-cien.

No es serio caer en el exceso de intentar una lectura a partir de segmentos, pero sí es necesario apuntar la marca fónico/semántica que se deriva de la aproximación de las agudas entre sí.

LOS ENCABALGAMIENTOS

Los encabalgamientos son un recurso de ineludible importancia en la consideración formal de cualquier lírico. Deben ser tenidos en cuenta en el plano semántico, pues habitualmente el CORTE/CONTINUACIÓN marca un determinado concepto. Se ha utilizado para trabajar el encabalgamiento la clasificación que hace Carlos Bousoño en su *Teoría de la Expresión poética* (Madrid, Gredos, 1970). En dicho tratado Bousoño presenta tres tipos de encabalgamientos, que se ejemplificará con líneas de G.S., salvo el tercer caso, que no se ha documentado en el poeta.

- 1) ...un beso que se pierde
adentro de nosotros...
(vs. 1/2, "Una semana en Nueva York I")

- 2) ...un demonio sin dueño ni piedad para
la caridad...
(vs. 12/13, "La Pasión")

- 3) ...miserable
mente...

En el tipo 1 se separan dos sintagmas que buscan la contigüidad, tal como n/md o viceversa v/od, v/cc, etc.

En el tipo 2 el elemento que marca la pausa tensional es una preposición, un comparativo, un nexo de cualquier tipo, lo que acrecienta la ansiedad que produce la espera del segundo término.

El tercer tipo presenta el extremo de segmentar un vocablo, lo que produce un ascenso tensional en el lector que solo se satisface al continuar la lectura.

Sin embargo, al tratar de aplicar este esquema de clasificación se observó que aparecía un tipo de encabalgamiento aún más suave que el tipo 1, y este es el que se produce cuando se separan dos palabras de idéntico valor sintáctico, unidas por coordinantes (copulativos, disyuntivos) colocados en el

segundo verso. Si se diera el caso -que no se documenta en G.S.- de que el coordinante cerrara el primer verso, la situación sería totalmente opuesta, y se trataría de un encabalgamiento brusco (tipo 3).

De manera que, a grandes rasgos, se puede modificar levemente la clasificación propuesta por Bousoño, agregando este nuevo tipo de encabalgamiento: por tratarse de un corte sumamente suave, se colocaría en el nivel más bajo. En síntesis, el cuadro modificado contempla los siguientes casos:

- 1) ...
y ...

- 2) ...pierde
adentro...

- 3) ...para
la caridad....

- 4) ...miserable
mente...

No hay inconveniente en suprimir la cuarta categoría, ya que no se documenta, salvo un solo caso, aproximado, en el que se separa una palabra compuesta normalmente dividida por guión. Se trata del ejemplo contenido entre los versos 12 y 13 del soneto "Duquesa de Alba":

...conde
duque de la pasión...

El encabalgamiento es un recurso totalmente integrado a la sonetística de G.S. Se trata de encontrar una manera de flexibilizar los límites estrechos que impone el modelo. No hay ningún poema de esta especie que carezca de encabalgamiento. Las cifras numéricas de su frecuencia son las que siguen:

5 sonetos con 1 encabalg.	5 versos
11 sonetos con 2 encabalg.	22 versos
20 sonetos con 3 encabalg.	60 versos
18 sonetos con 4 encabalg.	72 versos
27 sonetos con 5 encabalg.	135 versos
27 sonetos con 6 encabalg.	162 versos
45 sonetos con 7 encabalg.	315 versos
50 sonetos con 8 encabalg.	400 versos
49 sonetos con 9 encabalg.	441 versos
40 sonetos con 10 encabalg.	400 versos
12 sonetos con 11 encabalg.	13 versos
6 sonetos con 12 encabalg.	72 versos
4 sonetos con 13 encabalg.	2 versos

En 314 sonetos, 2.224 versos.

O sea, que más de la mitad de los 4.396 versos están encabalgados. Ahora bien, se han encontrado escasos ejemplos, pero dignos de mención, de dos tipos de encabalgamiento que no aparecen en los textos teóricos que se han consultado. Se trata de los encabalgamientos:

- a) prolongado y
- b) interrupto

Encabalgamiento prolongado

Se trata de la combinación de encabalgamiento e hipérbaton: este fenómeno produce el alejamiento de los dos elementos que se esperan juntos y además se carga con la separación propia del encabalgamiento. De manera que el lector debe enfrentar la doble tensión hasta que las dos “transgresiones” se resuelven. Conviene presentar un ejemplo:

... y busca entonces vanamente
la juventud...
(vs. 11/12 “Juan Ponce de León...”)

Encabalgamiento interrumpido

Tal vez la denominación no sea suficientemente certera, pero el efecto fónico que se produce es el de interrupción. Hay finales de verso que no están marcados por comas u otros signos que permitan pensar en una pausa, de modo que el lector tiende a percibir el inicio de un encabalgamiento, pero el verso siguiente se abre con un signo que indica silencio: guión, paréntesis, lo que trunca bruscamente el movimiento iniciado y rompe la tendencia a encabalgarse.

...nada se sabe de su vida
-seguramente una penuria hundida...
(vs. 2/3, "Su madre")

...para el griego
(y aún para el no griego)...
(vs. 7/8, "A la estatua de un hermafrodita")

En ocasiones se combinan ambas situaciones -prolongación e interrupción- como en los versos 5 y 6 de "Tu muerte" (PA, págs. 680/1):

...pertenece
-y pertenezco- al apesadumbrado...

FUNCIONES

Se revisarán algunos ejemplos claves en los que resalta la función encabalgadora porque acompaña y completa fuertemente lo semántico:

1. Efectos de movimiento y dinamismo

...qué brisa
áspera y destructora, qué zarpazo

te arrancó de la rama...
(vs. 1/3 “La roseta del cielo raso”)

A ellos contribuyen, en este caso específico, el encabalgamiento clase 2; los finales de verso con sustantivos que implican movimiento, uno suave, el otro brusco; inicio de verso con esdrújula y aguda respectivamente; aliteraciones con rr y t; repetición paraleléstica de “qué”, etc.

2. Reproduce la “atracción” sugerida en el título:

(Subclase de la 1: paralelismo contenido/continente)
“El imán”, (SI, págs. 336/7), a lo largo de todo el soneto:

¿De cuál parte de ti, de cuál sustancia
misteriosa y oscura te desprendes
como de un alto pájaro y sorprendes
la tierna ingenuidad de la distancia?

¿Qué vapor, qué humareda, qué fragancia
de inexistentes pétalos extiendes
entre tu piel y la otra piel que entiendes
tuya, como un amor y una constancia?

¿De dónde viene tu poder, abrazo
de bruja metafísica, pedazo
de Luzbel mineral, ínfima ira

del planeta, de dónde viene, lumbre
fría, apasionamiento, certidumbre
de la verdad, verdad de la mentira?

El efecto mimético resulta intensificado por el tono interrogativo, por las repeticiones, etc.

3. Efectos de horizontalidad/verticalidad:

Específicamente, y de manera notoria se perciben en el soneto en el que la sugerencia de horizontalidad de los versos contrasta (y señala, subraya) con la verticalidad que el propio referente pictórico aporta: la pintura de El Greco:

Nadie es tan *lánguido*, tan seco
y *delgado* de carnes, tan deseoso
de escaparse del mundo y presuroso
por olvidar su voz y hacerse eco.

Nadie es así, tan ansia y embeleco
de dones y *flacura*, tan piadoso
y buscador de *arcángeles* o gozo
azul, tan parecido al propio Greco.

Nadie es así, tan *sueño* que se *sube*
al *sueño*, tan *aéreo*, tan *nube*
y *vertical*, tan santo de repente.

Otra marca de verticalidad es la aliteración de *t*, metáfora gráfica complementada por los demás signos con trazo hacia arriba o hacia abajo.

Por último y para mostrar uno de los casos de:

4. Destrucción de la hipercodificación

Se pueden mencionar los momentos en que el corte separa en dos segmentos una frase hecha, y/o introduce una variante sobre la segunda parte de la misma:

...con los ojos llenos
de compañía y me atribuyo plenos
poderes...
(vs. 6/8, "Quevedo VIII", PA pág. 642)

Como conclusión de este apartado, ha de convenirse en que el encabalgamiento es un rasgo inseparable de los sonetos de G.G.S. Que su función primordial consiste en abrir la cerrada estructura del soneto; que sirve de trampa para prolongar lo que concluye, o como truco de interrogación al lector, como búsqueda de una libertad ilusoria, una libertad que no existe pero que a veces el creador quiere (y no quiere) tener. Una marca, una vez más, de la plurivalencia de la lírica.

De cualquier modo, el encabalgamiento y sus variantes constituyen rasgos vanguardistas que se superponen a los moldes clásicos. Al operar sobre el eje sonoro-semántico de lectura transgreden lo convencional, y extremizan las posibilidades del modelo.

LOS SILENCIOS

Bimembraciones

No es este el espacio adecuado para abordar la disquisición teórica que intente clarificar la posibilidad o no del hemistiquio en el endecasílabo. A este respecto son determinantes los aportes de Dámaso Alonso en relación con el endecasílabo gongorino: “Si la acentuación cae sobre la sílaba sexta, el primer hemistiquio constará de seis sílabas y el segundo de cinco. Si los acentos van sobre las sílabas cuarta y octava, el primer hemistiquio tendrá cinco sílabas y seis el segundo”¹.

-----’/-----’ -
 ----’ - /-----’ -

Pero es cierto que en numerosas ocasiones el endecasílabo es percibido auditivamente como una unidad; y en otras la división en partes es más nítida. Lo que sucede es que para que la segmentación sea notoria tiene que marcarse el silencio cen-

1- DÁMASO ALONSO: “*La simetría lateral*”. En: “*Estudios y ensayos gongorinos*”. Madrid, Gredos, 1970, pág. 132.

tral apoyándolo semánticamente mediante la relación equivalente o contrastante de las partes.

Se señalarán algunos casos en los que se percibe una función significativa en el uso de los silencios.

Las posiciones de los versos bimembrados son preferentemente las del final del soneto; favorecen principalmente el segundo terceto.

Las estructuras semántico-sintácticas pueden responder a variados esquemas. Desde la antítesis absoluta:

...los maculados, las inmaculadas...

a un simple paralelismo posicional (con oposición o coincidencia de las partes):

...un niño muerto, un fuego congelado...

También se encuentran simetrías:

...nomeolvides impar, sufriente lila...

...malas costumbres, gustos provincianos...

y hasta epanadiplosis:

Todo lo tengo, al fin, todo lo tengo...

Este rápido repaso de las bimembraciones rítmicas tiene como objetivo demostrar la funcionalidad significativa del silencio en el centro del verso.

Hay casos en que la bipartición se prolonga a lo largo de los versos, con lo que su valor se multiplica, ya que se produce una intensificación de las relaciones entre segmentos.

...juglaresa del céfiro, estudiante,
octubre vencedor, dalia vencida...
(vs. 13/14, "Palabras para la palabra...")

La bimembración contribuye a profundizar los valores simbólicos del poema, y acentúa el ordenamiento “especular” del verso.

Inclusive es notable que en la serie dedicada a Oscar Wilde hay una clara tendencia a bимembrar la última línea, lo que tal vez pueda ser leído como una aproximación metafórica (sonoro-semántica) a su propia dualidad, a su homosexualidad, a la segmentación del personaje entre lo que es y lo que desea.

Trimembraciones

Como en el apartado anterior se considerarán únicamente aquellas que son rítmicas, o sea las que, a partir de dos silencios internos, sugieren una significación peculiar.

En muchos casos se trata de pequeñas enumeraciones, o de sectores de enumeraciones más amplias. El recurso de la enumeración es esencial en este poeta, de manera que la segmentación en tres del verso favorece el afán enumerativo.

Lo que cuenta es la posibilidad -ampliamente explotada- de triplicar el impulso versal (incluso llegando a la gradación ascendente o descendente en el plano semántico) de manera de quebrar el endecasílabo, sacudirlo, violentarlo, llevarlo a grados expresivos más y más creativos.

Además de la posición de las comas, pueden observarse notables diferencias entre las relaciones intersegmentales.

A grandes rasgos, y sin pretender hacer una exhaustiva clasificación se pueden distinguir:

Trimembraciones

tipo a) elementos sintácticos paralelos en forma absoluta:

...la mirra, la oración, el inocente...

tipo b) elementos sintácticos equivalentes:

...un ciego, un pisaverde, algún pillete...

tipo c) el primer segmento incluye un elemento (preposición, verbo, adjetivo, adverbio, etc.), que rige sobre los demás:

...de la estrechez, la soledad, el raso...

tipo d) una variante sintáctico-semántica sobre uno o más de los segmentos que no llega a alterar el equilibrio.

...garra, furia carmín, María Estuardo...

tipo e) los tres núcleos se distancian, pierden su relación sintáctica interna (a pesar de que se puedan señalar circunstancialmente relaciones de otro tipo):

...la historia -otra ramera- la perdona.

tipo f) casos extremos marcados por rima, repeticiones, epanadiplosis, políptoton, etc.:

...sobre los temporales, cales, sales...

Es interesante subrayar que la trimembración intensifica su valor cuando su empleo es reiterado. En el soneto "Toreros y actrices", el uso de segmentaciones versales es deliberadamente abusivo y constituye un claro ejemplo de la *definición por acumulación*:

La plaza, el señorito, el chavalillo
la reja, el ciego, el río Manzanares
suben fama y fortunas: Costillares,
la Lorenza, Romero, Pepe Hillo

-tablados, redondeles, amarillo,
gaspacho, adulaciones, alamares-
y la Tirana -lilas y pesares-
y la Pepa Figueras, brillo, anillo

de un Madrid jugueteón y apasionado.
Goya los hace con pinceles, luce
con ellos y se ubica a su costado.

Los hace hablar, reírse, ser más tiernos,
los adorna, los quiere, los traduce,
les da siglos. Ahora son eternos.

Preferentemente las trimembraciones están colocadas en
posiciones de cierre, sobre todo en los versos 13 y 14.

OTROS USOS DEL SILENCIO

Pausa inicial

Hay muchos versos en que el silencio se ubica en el inicio: se abren parentéticas u oraciones aclaratorias y ello obliga a detener el hilo rítmico. De tal modo se producen los silencios iniciales, que a veces están solos y otras se combinan con un impulso encabalgador (al encontrarse el verso anterior sin signo de puntuación final) lo que marca dos tendencias fónicas encontradas: la continuidad/el corte.

Este recurso en su primera versión ha sido visto en el apartado “encabalgamiento”, cuando se analizó el fenómeno señalado como *encabalgamiento interrumpido*. Pero además, se ven situaciones en las que el silencio inicial aparece solo. En gran parte de ellas los signos guión o paréntesis encierran o una aposición o una aclaración general del concepto anterior:

...intuyo
-o mejor dicho, sé-...
(vs. 12/13, “Edipo III”)

...hombre

-torso sudor, ginebra, sobrenombre-

(vs. 2/3, "A los profanadores de montes")

Las posiciones son variadas, pero hay un predominio de las centrales (vs. 6 y 7). No hay ejemplos en el v. 1, y solo uno en el v. 14, en el que se da remate a un soneto por medio de una parentética:

(Hoy es un día lóbrego y terrible)

(v. 14, "Vejez VIII")

Aislamiento del último hemistiquio

Han de considerarse como efectos del silencio las veces en que un sector del último verso resulta separado del resto del poema mediante un signo. En la mayoría de las ocasiones en que esto sucede, se concentra en un segmento de cinco o seis sílabas la fuerza significativa del soneto.

La pausa, central o no, separa dos zonas no relacionables entre sí desde una perspectiva semántica exigente: o aísla un núcleo de su aposición; o dos núcleos paralelos. El final del poema, de cualquier modo, queda remarcado. De esta manera, el clásico concepto de que el último endecasílabo equivale en peso específico a los trece anteriores se reduce y esta función recae en el hemistiquio final.

Los ejemplos siguientes servirán de ilustración, a la vez que pondrán en evidencia las diferentes probabilidades de segmentación:

...de la verdad. ¿Verdad de la mentira?

...es Tiempo, un pentagrama de la muerte.

...suma de los olfatos, puro sexo.

...definitivamente vivo. Y mudo.

Las posibilidades estilísticas de los silencios son abundantes *per se*, o combinadas con otros recursos. En este poeta aparecen agudizadas en sus usos para llevar la rigidez aparente del soneto a los extremos de fluidez y sorpresa.

Si las bimembraciones en Góngora, según Alonso, apuntan a subrayar el característico contraste barroco, las dualidades y conflictos que este movimiento manifiesta, en G.S. las segmentaciones son útiles herramientas que señalan la pluralidad: no sólo fónica -ya que multiplican las posibilidades rítmicas del endecasílabo- sino también (y conjuntamente) semántica, ya que cada verso aproxima una serie de elementos que fragmentan, que diversifican.

LAS REPETICIONES

Para cerrar esta entrada fónica al conjunto de sonetos de G.G.S., ha de enfocarse la cuestión de las repeticiones, uno de los rasgos definitorios de la lírica. Estas se manifiestan como variantes de la estructura de “autoreflejo” que se presenta como organizadora.

El paralelismo, que llega a un grado de máxima potenciación en la repetición, es la base de la rima, de los pies métricos, de las anáforas y de otros muchos recursos.

Como se trata de una de las marcas principales de la poesía, se intentará revisar algunos de los principales tipos de repeticiones que se pueden rastrear en la sonetística garcíasaraviana, y, conjuntamente, se buscará su funcionalidad en el todo.

Con una finalidad ordenadora, se ha confeccionado una lista no exhaustiva de las formas más frecuentes.

A pesar de que la clasificación incluye variables que participan del campo semántico, el punto de partida -y de llegada- es el que corresponde a este capítulo: la matriz fónica, con sus ramificaciones a otras posibles entradas al texto.

- | | |
|--|--------------|
| 1) Repetición de letras (fónica): | ALITERACIÓN |
| 2) Repetición de coordinantes:
(sintáctica) | POLISINDETÓN |

- 3) Repetición de raíces: POLÍPTOTON
 (semántica)
- 4) Repetición de palabras: ANÁFORA
 (por posición y función) ANTANACLISIS
 EPANADIPLOSOS
 EPANASTROFE
- 5) Repetición de estructuras: PARALELISMO

Todos ellos están utilizados de manera “estructural”, profundamente conectados con los otros planos de la textura poética.

Por lo tanto, en este rápido pantallazo se intentará mostrar siempre la parte en el todo. Los procesos relacionados con la repetición -en este caso sólo de significantes- en escasísimas ocasiones se producen en forma aislada. Lo más frecuente es encontrarlos combinados de manera de lograr una intensificación de sus valores fónico-semánticos.

Se seleccionarán unos pocos ejemplos que serán analizados en función del texto en el que están inmersos.

Aliteraciones

Prácticamente no hay soneto en el que no se produzca la aproximación metafórica de los sonidos -ya sea sueltos o combinados- y los significados. Es inevitable la referencia a todas las teorías lingüísticas que apuntan a una consolidación de las relaciones significante-significado. El seguir esa línea de erudición nos llevaría a vericuetos bizantinos. Lo que es necesario señalar de manera principal es la explotación deliberada de esas relaciones con un claro beneficio para la liricidad.

En todos los casos, la interpretación de estos “guiños” del poeta es subjetiva, pero en muchas ocasiones es manifiesta la afinidad entre los niveles semántico y fónico.

Se puede aportar como primer ejemplo un fenómeno extraído del soneto Eva I:

Eva se llama y es hermosa. Viene...

El predominio de las vocales abiertas -claras- es total; solo se ve una "o". En este caso se impone fónicamente la luminosidad, el brillo, la belleza clara de la primera mujer.

De manera contrastante, en el soneto "Sus Modos" (PA, pág. 651) las "rr", las vocales oscuras, las agudas, representan la mala educación, la rusticidad de Goya. También las dentales adquieren un matiz más agresivo.

Cerril, gritón, palurdo, dado a todos
los vicios de los zafios y villanos,
zarrapastrón, grosero en pies y manos
nacido en ningún sitio: Fuendetodos...

En otros casos, las "marcas de agresividad", de lucha, se dan con fricativas, velares, oclusivas, dentales. En este ejemplo, estrofas III y IV del soneto "Horacio Quiroga III", se observa una serie de sonidos combinados para subrayar la fuerza de la naturaleza desatada en Misiones. (La esdrújula también cumple su papel). A continuación, y en forma contrastante, se suceden nasales y líquidas que representan el sosiego y la paz del individuo:

...y perpetua iracundia de los cielos
-todo rayos, relámpagos, recelos
injustos de los dioses. Pero Horacio

es feliz, ama, pesca, caza, escribe,
conversa con sus perros. Vive, vive,
despacio, azul, pacífico, despacio.

Han de abordarse aún las *rimas aliteradas*, fenómeno no poco frecuente en la sonetística de García Saraví. En el fragmento seleccionado de "Tu nuca" (AD, págs. 201/2), la "ll" adquiere un valor notable y que apunta a un nivel de lectura relacionado con el "porteñismo" del poeta: la deliberada sua-

vidad con que ha de pronunciarse es otra señal de femineidad, de dulzura, de belleza²:

...destello

...batalla

...halla

...cabello

...cuello

...medalla

...calla

...vello.

Por último, se copiará la *cauda* de un soneto en el que las nasales, las guturales, las sibilantes, imitan la pesadez, la modorra, el sopor, la lentitud. Se trata de "La Pereza" (EG, pág. 559), paradigmático de la intensificación de las aliteraciones:

...de sopor, siesta milenaria. Mira
con languidez el mundo, expira, estira
sin necesidad cosas y premuras,

y dormita otra vez, abotagada,
blancuzca, lenta, toda curvaturas,
desperezos, abulias, toda nada.

Polisíndeton

El polisíndeton sirve a los efectos rítmicos ya que la reiteración del nexa sintáctico va marcando segmentos versales con un nuevo sistema de cortes. Desde el punto de vista semántico acarrea el sentido de contemporaneización de acciones, si se trata de acumulación de verbos:

2- El poeta es claramente yeísta, tal como corresponde a la región de su nacimiento. Este rasgo se demuestra con la mención de los sonetos en los que la rima aparece, sin ningún problema, "ll" y "y".

...y crezco, y sufro y ardo
 y otra vez me consumo y me resguardo...
 (vs 12/13, "Tu boca", AD, pág. 203)

Aporta también la sugerencia de vertiginosidad, de sucesión ininterrumpida, de dinamismo.

Cuando los elementos coordinados son sustantivos puede llegarse a una definición no racional de circunstancias e individuos.

Definición intuitiva, impresionista, en la que los rasgos definidores saltan y golpean al lector.

Tal es el caso del polisíndeton que abarca el núcleo de "Mozart III", vs 1 a 9 (EG, pág. 581).

...sólo aliño
 y perfección e ingenuidad y juego
 infantil y oración y paz y apego
 al reloj del padre y al corpiño

sedoso de la madre. Simple niño
 y carey y cometa y coral, ruego
 de Dios y serafín mayor y espliego
 o lavanda volátil y cariño

y alabastro y satén y miniatura...

Como estilema, es asimilable a las enumeraciones, tan características de García Saraví. Aquí cabe señalar la indiferencia sobre el efecto auditivo de la separación que podría efectuarse entre elementos coordinados de primer y segundo grados. Interesa el valor de la "y" no como coordinante sintáctico, sino como marca rítmica y gráfica.

El "otro lado" del polisíndeton aparece cuando la conjunción "y" se combina con el adverbio negativo; el "ni" resultante también es usado como coordinante copulativo. De su reiteración depende la carga de negatividad atribuida a los elementos coordinados. De la serie de sonetos dedicados a

Oscar Wilde incluidos en *Ensayo General*, se selecciona en el III (pág. 589) el siguiente par de versos:

...y ya no es nada, ni mujer ni hombre,
ni pompa, ni esplendor, ni aquel renombre...
(vs. 12/13)

en el que la sucesión de coordinantes negativos sugiere la degradación moral, la anulación humana que agobió al dramaturgo irlandés durante su juicio.

Políptoton - Derivación

El uso de más de un término con la misma raíz, e inclusive de vocablos derivados uno de otro, es un medio más con que cuenta el poeta para intensificar la relación lúdica que puede establecer con el lector a través de su materia prima: el lenguaje.

En muchos casos, los políptotos sirven asimismo de indicios de liricidad, de señales lingüísticas de la "anormalidad" del habla poética. En algunas oportunidades se alcanzan grados flagrantes de redundancia, inaceptables en el habla "normal".

...aflicción que aflige
por ser ajena a tu aflicción...
(vs 7/8, "El pasado IV", EG, págs. 552/3)

No es raro el uso, además, de derivaciones para jugar con los contrarios, tal como se ve en el v. 8 del soneto "La pequeña barca": "...la clemencia para la inclemencia...", o "...la finitud, sin duda, es infinita...", en el v. 14 de "La plaza Mayor de Madrid".

La posibilidad de combinaciones es abundante, y tiende a subrayar la relatividad de toda lectura del mundo.

Por otra parte, también se producen asociaciones que podrían denominarse tradicionales, sobre el paradigma *cazador cazado*, como por ejemplo "...vejado vejador..." (v. 14,

“Para Mr. Carson...”); “...*hechizado/hechizador*...” (vs. 7/8, “Francisco Goya, también llamado...”).

De manera ineludible, esta forma de repetición subraya fónicamente un significado que desempeña un rol determinante en el texto.

REPETICIÓN DE PALABRAS

Se aborda aquí una cuestión de amplios límites, con muchas subdivisiones y que apunta a todos los niveles del texto.

Se profundizan en todos los casos los valores sonoros; se aportan, al mismo tiempo, señales de priorización en el sentido.

Las repeticiones, en líneas generales, se clasifican principalmente por su posición. En una estructura formal tan codificada como la del soneto, las repeticiones se pueden ordenar, además, como marcas de la especie lírica. Por ejemplo, anáforas en 1º, 5º, 9º y 12º versos, que abren estrofa. Se han seleccionado solo cuatro variantes principales, únicamente con un sentido de muestreo de las posibilidades de este recurso en el *corpus* y sin la menor intención de exhaustividad.

a. anáfora

La iniciación de uno o más versos con la misma palabra sirve como una línea de intensidad sobre esa palabra en todos sus aspectos: fónicos, gráficos, semánticos. Se podrían aislar, en un primer intento de sistematización las anáforas *connotativas* de las *denotativas*. Asimismo, es posible agrupar aquellas constituidas por defectivos, artículos, etc.

Con un valor antológico, este ejemplo de CPA sirve para intentar la síntesis de los valores contextualizados del recurso. Se trata de “La Cautiva”, (págs. 144/5).

Hacia el Este, el celeste y el abrigo,
la casa, los recuerdos, la aradura.
Hacia el Sur y el Oeste, la llanura
infinita, los toldos, el castigo.

Hacia el pasado, la lealtad y el trigo,
tal vez alguna flor y la ternura.
Hacia el futuro, el viento y la amargura
de ser la posesión del enemigo.

Hacia el fortín la libertad asida.
Hacia el desierto, el fin, la sed, la guampa
de la muerte, otros dioses, otros rezos.

Pero ella permanece fiel y erguida.
Lleva en su vientre blanco un hijo pampa
y el hijo pampa es indio hasta los huesos.

La primera sugestión que surge de esta anáfora es la espacialidad. Hay un ámbito geográfico innominado, la pampa, que cautiva más aún que el indio. La direccionalidad señala también la vinculación tiempo/espacio. Puede haber movimiento espiritual en ambas dimensiones. La inmovilidad inevitable, el anclaje en un punto histórico es casi una consecuencia de ese despliegue de posibilidades del infinito y de la eternidad. Como el laberinto borgiano, estos "*hacia...*" no apuntan al dinamismo, sino a la detención. No hay verbos en tres estrofas. Los predicados son adverbiales: son los *hacia*, los núcleos de contrarios sujetos, de diversas posibilidades de liberación, de fuga.

Las líneas paralelas horizontales del soneto, intensificadas por la anaforización vertical, tejen, además, una red carcelaria, un tejido, un texto, que al mismo tiempo encierra y cautiva a su hacedor.

b. epanadiplosis

La repetición se produce al comienzo y al final de la oración (del verso). Todos los ejemplos registrados subrayan la circularidad de aquello que es igual al principio y al final. En "Juan Ponce de León o de la fuente de la juventud II" (EG, pág. 573), se lee en el v. 14:

Las aguas, pura eternidad. Las aguas.

He aquí una línea en la que la epanadiplosis, como figura formal, y los conceptos, ensamblan de manera perfecta: la inalterabilidad de lo idéntico a sí mismo en el inicio, al concluir corresponde sin lugar a dudas al agua, esencia vital, tiempo condensado. Espejo, al igual que el mecanismo usado.

El recurso puede extenderse y abarcar más de un verso; tal lo que sucede en “La duquesa de Alba no se olvida de Goya” (vs. 13/14, PA, pág. 654):

Probablemente es suya hasta el delirio.
Y él de ella hasta el amor, probablemente.

Cabe señalar el paralelismo de circunstanciales y hasta de sujetos: un hombre y una mujer juntos, metaforizándose en la horizontalidad del amor.

Hay una gama de variantes, entre ellas merece subrayarse aquella que impone oposición entre los significados de los extremos: antítesis logradas por dos procedimientos principales, el morfológico y el sintáctico

Aliento se llamaba, desaliento...
(v. 3, “Lavalles”)

...transitoria y ya nada transitoria...
(v. 3 “Papiro en una vitrina”)

La máxima extensión de la epanadiplosis alcanza un soneto. Se encuentra en “La plaza Mayor de Madrid II”, (PA, pág. 632) que se inicia y concluye del mismo modo: “En esta plaza...”. La señal de la circularidad (de la cuadratura) se intensifica, sugiere la figura espacial: un rectángulo (un soneto, una plaza).

Inmediatamente se produce la asociación con la forma, también rectangular de la península ibérica. Lo central de Madrid, centro de España.

c. antanaclasis

Del griego *anta*: cara a cara, enfrente y *klasis*: reflejo. Su característica es la repetición de la misma palabra con distinta función. Es frecuente la combinación con voces homófonas y hasta homónimas. En este caso las posibilidades de sugerencia se amplían, e incluso las variantes sintácticas son mayores. He aquí un cuadro sintético de las combinaciones principales:

1) Relación Núcleo/Modificador Directo:

...manos manos...

(v. 11, "Muerte de Goya")

2) Relación Núcleo/Modificador Indirecto:

...cantar de los cantares...

(v. 7, "Los sacrílegos...")

3) Relación Sujeto/Objeto Directo:

Cuando Quevedo se quita los quevedos

(v. 1, "Quevedo VI")

4) Relación Antecedente/Núcleo verbal de subordinada adjetiva:

...nombre que la nombra...

5) Relación Circunstancial/Objeto Directo:

...de ver siempre su siempre vacilante...

(v. 4, "El destierro de Goya")

6) Relación Núcleo/Predicativo:

...ser el seguro ser que éramos...

(v. 8/9, "Aniversario")

La abundancia de antanaclasis está en directa relación con la amplia capacidad de sugerencia del recurso, sus desplegadas connotaciones, sus líneas tendidas hacia la polisemia.

d. otros tipos de repeticiones

Son múltiples las variantes de repeticiones que no se ajustan a los esquemas clasificatorios anteriores: en líneas generales, pueden agruparse en varios tipos:

1) frases hechas: “poco a poco”, “día a día”, “nada a nada”, “paso a paso”...

2) repeticiones que contienen una antítesis:

a) por estructura morfológica:

En el palacio de Justicia veo
cuánta injusticia existe...

(vs. 1/2, “Palacio de Justicia en Munich”)

Por su raíz común, estas combinaciones pueden relacionarse con los políptotos, y llevan como intención primordial señalar la ambigüedad de toda posible lectura del universo.

b) por estructuras gramaticales:

...toga sin toga dentro...

(v. 12, “Palacio de Justicia...”)

...lo que veo, o no veo, o entreveo...

(v. 5, “Último balance”)

3) repeticiones de Modificador Directo en las enumeraciones.

En un poeta tan afecto a las enumeraciones y a las definiciones acumulativas, las reiteraciones de MD son muchísimas. Por lo menos manifiestan un doble efecto: a nivel fónico,

marcan el ritmo y señalan cada uno de los elementos de la enumeración al subrayar su pertenencia a la serie. Se pueden encontrar con este uso artículos, adjetivos posesivos, demostrativos, etc.

...la artera
y tibia piel, el labio, el entrecejo,
la nuca...
(v. 5/7, "Amor platónico II")

...una nube, un añil, una inocencia...
(v. 3, "La pequeña barca")

...otra gracia, otro amor, otra manera...
(v. 12/13, "Padrenuestro")

...sus pestañas,
sus piedades, sus lenguas, sus empeños,
su linfa, sus familias, sus hazañas...
(v. 12/14, "Los nietos")

...cierto color gris, cierta nobleza...
(v. 13, "La plaza Mayor de Madrid")

A lo largo del capítulo se han revisado en primer lugar los caracteres formales del soneto, su estructura y variantes y sus rasgos fónicos: lo que escrito representa sonido.

Dentro de los rasgos estructurales ha de convenirse en que G. S. trata en todo momento de alcanzar "clasicidad", ya que las restricciones están maximizadas. Indudablemente, la búsqueda de modelos apunta más hacia el Siglo de Oro que hacia Rubén Darío y sus seguidores.

En otro enfoque de la lectura, se ven -a través de encabalgamientos, cesuras, segmentaciones, etc.-, claras manifestaciones de ansia de libertad: se intentan rupturas "legales" de la barrera formal.

Merece apuntarse un procedimiento que aparece con deliberada frecuencia: en los cuartetos se abre, se plantean las

cuestiones que han de cerrarse, resolverse en los tercetos. Pero esta conclusión no es definitiva: sugiere, impulsa, remite a los cuartetos nuevamente, en un círculo vicioso de la lírica.

En todo ello es dable interpretar una lucha entre contención y ebullición, entre ascetismo y sensualidad resuelta en el manejo de lo casto y lo carnal conjugados en un soneto bien logrado.

LOS SONETOS EN SERIE

Uno de los rasgos más caracterizadores de esta lírica es la presentación del soneto seriado; una forma de anular la pretendida clausurada autosuficiencia del poema. Esta presentación permite una diferente posibilidad de relaciones sugerentes en la superficie y en el interior de la unidad y del conjunto.

Las líneas intratextuales se acendran cuanto más prolongada y tupida es la serie.

Desde un primer acercamiento descriptivo se verifican, exteriormente, dos tipos básicos de sonetos seriados:

I) con título propio:

a) agrupados bajo un subtítulo generalizador. Seriación marcada y deliberada (Goya);

b) unidos por el tema o asunto. Sin edición sucesiva o no (“El Greco”; “Pecados Capitales”).

II) Sin título propio: aparecen numerados con romanos y forman parte de una unidad más cerrada, con un título general: “Sonetos bonaerenses”; “Edipo”, “Nueve sonetos para Quevedo”, etc.

Esta diferenciación externa apunta a un primer rasgo distintivo: el primer grupo se presenta menos homogeneizado, cada unidad supone una mejor capacidad para ser aislada del total.

Los del segundo tipo muestran una mayor cohesión: las líneas de comunicación entre las partes y el todo y viceversa, se muestran con más fuerza.

Esta nueva organización del cosmos sonetístico se verifica a partir de *Última Instancia*. Desde entonces se prolonga diacrónicamente e incluso la seriación se extiende a otros géneros.

El número de sonetos en cada colección varía desde 2 a 43. Hay varios grupos de 8 ó 9 poemas. (Contrariamente a lo esperado no hay demasiadas cifras redondas: 5, 10, etc.). Es interesante el corolario que arroja el recuento de los sonetos agrupados de este modo: son 157; o sea que exactamente la mitad del total del libro puja por un nuevo margen dimensional del paradigma. Esta seriación adopta diferentes marcos: la gran mayoría se presenta de manera sucesiva; hay, sin embargo, ejemplos de discontinuidad: "Los pecados capitales", serie del tipo I, b, cuya agrupación pasa por el lector, presenta, por ejemplo, dos composiciones en *Última Instancia*: "La envidia" (pág. 397) y "La soberbia" (pág. 398) y tres en Ensayo General: "La gula", "La Pereza" y "La ira" (págs. 558/9).

Este conjunto plantea una serie de cuestiones: ¿es lícito considerar la "incompletitud" de la serie, dado que faltan los sonetos a la lujuria y la avaricia?, ¿es legítimo, inclusive, plantearse los cinco sonetos como unidad porque se enmarcan en un concepto religioso-cultural externo y uno determina y presupone al otro?, ¿cabe, pues, la pregunta acerca de la ausencia de lujuria y avaricia?

En cuanto a los temas, predominan los de personaje, y sobre estos, los de artistas, si bien se pueden encontrar algunos de núcleo cronotópico; los de análisis del yo cubren otro segmento, y dan cabida a los de cala en el ámbito amoroso y social. Como no se obvia ninguno de los temas considerados claves, ha de entenderse este modo de expresión como definidor de la búsqueda estilística de G. S.

Este enfoque permite conjeturar que los sonetos seriados responden a la búsqueda de la destrucción de los límites impuestos por el propio paradigma. Tal vez este procedimiento surja de la intención de darle al modelo un aliento mayor.

La teoría consultada³ no consigna esta tendencia como demasiado usual; es más, hace observaciones acerca de la abundancia del soneto aislado, enmarcado por sus propias fronteras y las de la métrica no endecasílabo (en el drama, por ej.). Inclusive, subraya su rechazo a formar series a la manera de la estancia.

Pero inclusive los de tema no biográfico predisponen a la lectura circular, ya que cada miembro remite a otro de la serie anterior o posterior.

Esta sugerencia implícita corporiza la problemática de lo temporal, cíclico. Los sonetos seriados establecen entre sí relaciones intratextuales: generan la complementariedad, la tensión, la polarización, la antítesis.

Indudablemente la deliberación serial conduce a una transformación de la especie, que por lo menos pretende una lectura sucesiva, un respeto por el orden impuesto por el autor, sobre todo en aquellos que buscan la estructura de la biografía.

A manera de ejemplo se eligen dos sonetos que forman una “serie de artista”, (tipo I, b: la sucesión es la que los reúne). En ambos, el motivo o estímulo extra-texto es la pintura de El Greco: otro texto. Se trata de “El Greco pinta”, y “Figuras de El Greco”, ambos en UI, pág. 403.

En primer lugar hay que mencionar que en los dos el sujeto hablante se esfuma: el emisor-sujeto de la escritura busca esconderse, pretende hacerse espejo, cristal translúcido, tras un aparente impersonal descriptivismo.

“Hay que...”, y “Nadie es así...”. En los dos casos el centro de emisión es el ojo: lo visto/lo no visto. De algún modo, la realidad real/la ficción artística.

La graficidad metonímica pasa por el logro de la verticalidad.

En el primero, los verbos cargan con ese papel: “alargar”, “consagrar”, “dar”, “flamear”, “adelgazar”, “izar”, “con-

3- TOMÁS NAVARRO TOMÁS, *Métrica española, reseña histórica y descriptiva*, Madrid, Guadarrama, 1974.

vertir". (Se elide el verbo "pintar"). La obra aparece como un imperativo: la consigna autoemitida por el otro elidido, el pintor, mandante y determinante de su arte.

En el segundo los adjetivos sumados a la abundancia de encabalgamientos (por metonimia: la ruptura horizontal se verticaliza) señalan lo alargado, lo ascendente: "lánguido", "seco/y delgado de carnes", "flacura", "buscador de arcángeles...".

Como en el soneto anterior lo explícito del título desaparece (o se desarrolla y alude persistentemente) en el texto. Si en el primero la vida se ve sustituida por el arte:

Adelgazar la gula, los grosores
de la insignificancia, los humores
del ancho deshonor de ser pequeños

-barro, divinidades contrahechas-
izar al hombre, convertirlo en flechas
de resplandor y fe, soñados sueños.

en el siguiente, la recreación por parte del artista se tiñe de irrealidad, se marca de locura:

Nadie es así, tan sueño que se sube
al sueño, tan aéreo, tan nube
y vertical, tan santo de repente.

Tienen razón los hombres toledanos:
ese griego que pinta es un demente:
un demente que sólo pinta insanos.

Las dos *caudas* transcriptas a la vez, se enlazan por medio del *leit motiv* del sueño (vs. 14 y 9/10, respectivamente): "soñados sueños", "sueño que se sube al sueño". Son dobles metáforas en las que una de sus múltiples lecturas apunta a la frontera demarcatoria de la ficción artística.

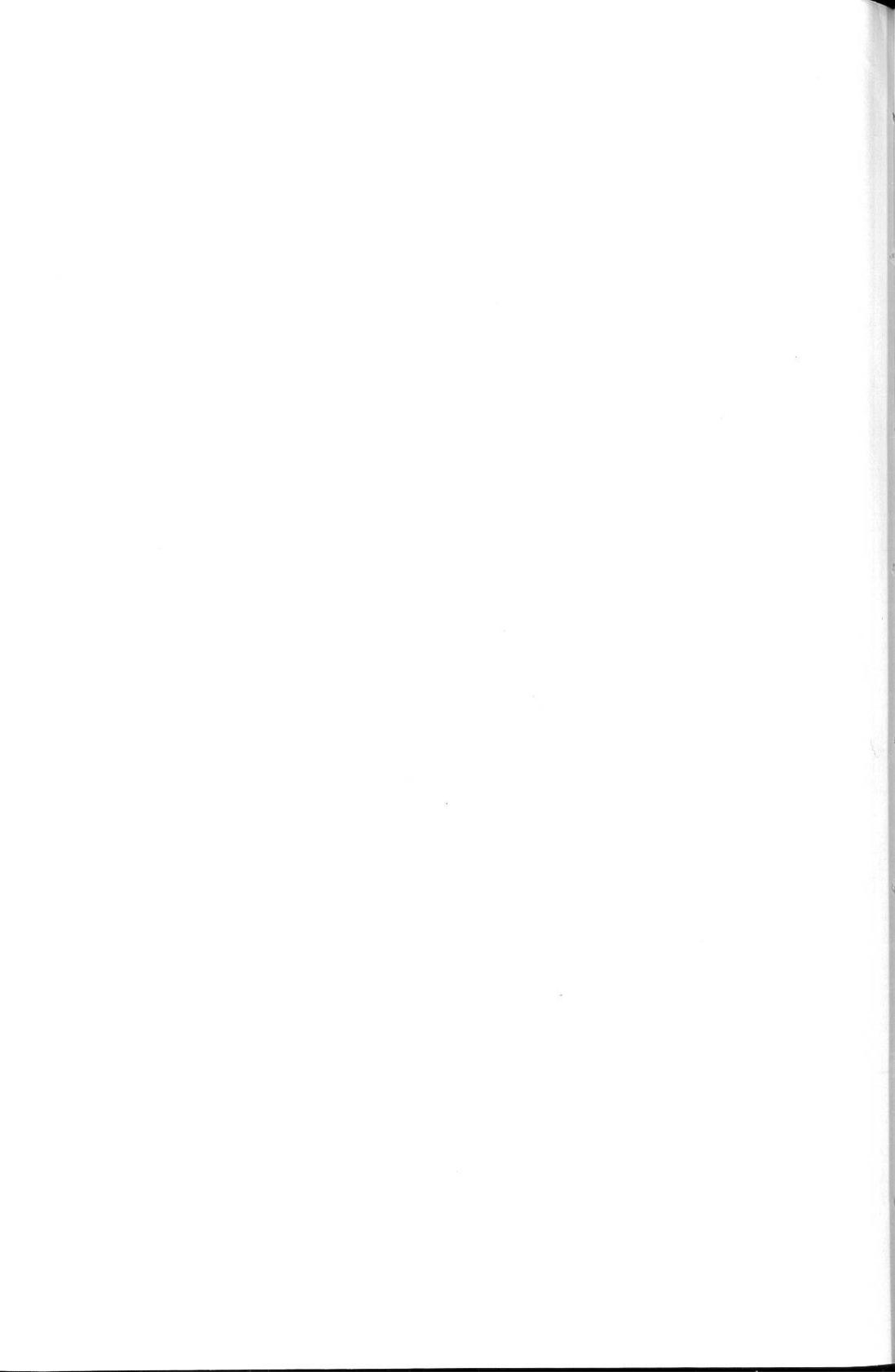
La “irrealidad” del arte es reenunciada por medio de otros códigos. Las imágenes de la forma y del color son vertidas a la sugerencia del sonido (o del silencio) de la letra.

Es tácita pero evidente en ambos la huella de la capacidad, del poder del artista: “Hay que...”, “Nadie es así...”, de reformular las cosas. La realidad se duplica en los espejos de la lírica.

Para cerrar: las series postulan una nueva concepción del soneto. Al modelo cerrado en sí mismo, autosuficiente, perfecto desde la definición, oponen un nuevo concepto: la apertura, la sucesión, la necesidad de complementación (efecto que también contribuyen a sustentar los epígrafes), la imperfección de lo inconcluso.

Así, la configuración garcíasaraviana aporta al molde una nueva perspectiva: la lectura por unidades o por grupos. ¿Será atrevido señalar nuevamente la presencia de lo antitético en esta concepción?: cerrado/abierto; individual/colectivo; acabado/inacabado surgen como atributos de la vieja/nueva especie.

La tendencia no es exclusiva del soneto, aunque en él logre el máximo efecto. Una rápida revisión muestra la inclusión de lo serial en el verso libre: Sesión I, Sesión II, o las dieciocho cartas de amor; y en *haikais*, los de Orellana, por ejemplo. Lo que sucede es que con la métrica anisosilábica y sin una matriz tan estricta, la sugestión de la sucesión o de la apertura de lo cerrado, por definición, pierde mucha fuerza. La flexibilidad de los límites deslíe el valor de la violación de las fronteras.



CAPÍTULO V

METROS ANISOSILÁBICOS VERSO LIBRE

Convencionalmente se ha de definir al verso libre como aquel cuyo patrón principal no es la medida silábica: sus parámetros rítmicos son diferentes, variados, y se establecen en cada caso particular. Suele usarse con prescindencia de la rima.

En este *corpus* se han contabilizado ciento cincuenta y nueve piezas que apelan a esta forma, distribuidas diacrónicamente a lo largo de toda la producción, es decir, desde *Con la patria adentro* (1964) hasta *Jaque Perpetuo*, del 81.

Hay libros en los que no se utiliza: *Del amor y los otros desconsoles* (1968) y *Pistas de Aterrizaje*, compuestos exclusivamente por sonetos, y *Cuadernos del Ecuador* (1976), sólo de *haikais*. El verso libre es la única medida en *Escalera de Incendio* (1981) y *Jaque Perpetuo* del mismo año.

Los poemas en que se usa esta forma varían en número de versos y según distribución o no en tiradas. Los límites superior e inferior están marcados por "La esposa" (PA), de seis líneas y "Canto Argentino" (PA), de 359.

Ante la maraña de información que se baraja al analizar fónicamente la lírica en verso libre se optó por manejar un muestreo ejemplificador de tendencias generales. Se usaron diez poemas de diversa datación y extensión, un total de seis-

cientos veinticinco versos, de los que se obtuvieron los datos -luego contrastados con el resto del *corpus*- que se vuelcan a continuación.

MEDIDA

La alternancia en todos los casos de versos anisosilábicos puede encuadrarse bajo ciertas pautas ordenadoras.

Las combinaciones trabajadas demuestran una mayoría del arte menor, encabezadas por los pentasílabos (algo menos de la cuarta parte del total); siguen los heptasílabos.

En el arte mayor predominan los endecasílabos, y en número decreciente, eneasílabos y alejandrinos. Las demás medidas aparecen en proporciones muy bajas. Son excepcionales los octonarios y un poco más frecuentes los pentadecasílabos. En el otro extremo de la escala, el piso está señalado por los tetrasílabos. En el conjunto de diez poemas seleccionados no se encontraron versos más cortos que los de cuatro sílabas, ni más largos que los de dieciséis. Sin embargo, un rastreo más detenido permitió localizar -ya en el *corpus* mayor- algunos bisílabos: “Si era...” (“Las sirvientas”, JP, pág. 719); “Luego...” (“Segunda carta”, SI, 311) y trisílabos: “...entonces...” (“Los alfiles”, JP pág. 699); “...nosotros...” (“Décimotercera carta”, SI pág. 328). Sugestivamente, gran parte de ellos tiene connotaciones temporales; en muchos casos se marcan en el texto a partir de la sangría.

Todas las variantes, de acuerdo con las infinitas posibilidades de combinación, determinan una primera captación “icónica” del poema.

ACENTUACIÓN

De las medidas usadas preferentemente, se obtuvieron esquemas acentuales que, aunque extraídos de la muestra reducida, señalan con claridad la tendencia a seleccionar los metros más

dúctiles y de mayor riqueza rítmica. O a la inversa: las medidas usadas son enriquecidas en variantes, por el uso.

Sin embargo, ante tanta proliferación de modelos, ha podido hallarse un rasgo unificador: la gran mayoría presenta acento en 6^a, o en 4^a (y 8^a, en arte mayor).

Este trato permite percibir la sutil hilación fónica que se establece entre líneas.

Otro factor a considerar de manera individual es la alternancia métrica desplegada. Son sumamente complejas para desenvolverlas de manera sintética y unificadora; pero se pueden señalar algunas invariantes: la alternancia de versos largos y cortos en aparente desorden suele contener grupos de medidas similares seguidos de conjuntos opuestos. En la gran parte de los ejemplos, la sucesión de versos isosilábicos se corresponde con la reiteración acentual.

No se descartan las agudas y las esdrújulas en posiciones finales: estas últimas adquieren relevancia al aparecer marcadas por la intención irónica -o lúdica-. Muchas veces se las ve aisladas, únicas, en un solo verso; o acumuladas en una especie de furor dactílico.

LOS POEMAS "REGULARIZADOS"

Hay un escaso número de piezas en que se puede advertir una tendencia a la estrofa: en el sentido de que es notoria la segmentación en números iguales de versos. Se trata, en total, de seis composiciones: "Cuando murió tu padre" (PA, pág. 168); "Proceso a la tristeza" (PA, pág. 169); "Me he tendido en el césped" (PA, pág. 165); "Palabras para mi hija que va a hacer la primera comunión", (PA, pág. 179-80); "Islas Malvinas" (CCP, pág. 478-80) y "Aparición de Carlos María" (US, pág. 525-27).

Como primer dato significativo se ha de señalar que, salvo "Islas..." y "Aparición...", todos corresponden a la producción más temprana. Inclusive, "Me he tendido...", "Cuando..." y "Proceso..." aparecieron incluidos en "Monografía para mi muerte y otras soledades", de 1956.

Otro elemento a tener en cuenta es la circunstancialidad de muchos de ellos, lo que favorece su datación. Además, se verifica en varios una destinación infantil: los dedicados a la hija y al nieto. "Proceso..." muestra también un remontarse del yo lírico a los meandros de la infancia. Inclusive en "Islas..." pueden verse metáforas que tienden a la puerilización.

En síntesis, podría verse en la relación poesía-infancia-juego-nemotecnia, una justificación de la preferencia por las formas más regularizadas.

En estos casos se verifica una tendencia a las estrofillas de tres o cuatro versos. En todos los casos se produce la liberación métrica, aunque en los tildados más arriba de infantiles, haya una inclinación al arte menor.

Los alejandrinos y pentadecasílabos -que son los metros alternativos- en todos los casos muestran marcada cesura central, lo que los hace reductibles a hepta u octosílabos.

La rima asonante o consonante está presente en varios de ellos, sobre todo en los señalados como puerilizantes, con variados esquemas.

Yo que me jacto
de mi razonamiento
me limpio y hago fe ante el deslumbramiento
de tu pequeño corazón intacto.
("Palabras para mi hija...", PA, pág.179)

Esta tendencia a buscar la estrofa desaparece posteriormente, salvo para los poemas de destinatario explícito infantil.

OTROS RASGOS FÓNICOS

Desatadas las amarras de la medida silábica, se balancea la liberación con la organización en torno al ritmo. No sólo se toma en cuenta la cadencia acentual, sino que se aprovechan otras apoyaturas, obteniendo de este modo una cadencia pe-

cular, que podría denominarse *Versicular*, al constituirse cada verso en un versículo¹.

Los diferentes procedimientos utilizados a fin del marcar el juego musical de la palabra revelan una deliberada búsqueda estética.

Siguiendo el orden señalado en soneto, se hará un pequeño muestreo de las principales formas de incentivación rítmica.

ENCABALGAMIENTOS

Abundan los ejemplos de los tipos 1, 2 y 3, señalados para el soneto, aunque es notoria la preponderancia del tipo 3:

Era difícil al principio (2)
entender el sentido de las cosas,
no llamar vencedor al que venía (1)
y vencido al atónito (2)
dueño del sol...
("Canto Argentino", CPA, pág. 158)

sin poseer siquiera una liga, un gemelo,
un chaleco, algo con (3)
qué defendernos...
("Metafísica", LQ, pág. 227)

Las dos primeras clases, demasiado suaves, pueden pasar inadvertidas auditivamente, la tercera asegura la percepción del recurso. En la mayoría de los casos, los encabalgamientos sirven de metonimia al hilo lógico del discurso. Tal, el caso que se observa en "Decadencia de las familias" (vs. 32 y ss., SF, pág. 349), en el que el corte equivale al desmoronamiento de una clase (no es de desdeñar, además, la reiteración anafórica de la preposición locativa).

¹ AMADO ALONSO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda*. Buenos Aires, Sudamericana, 1947.

...sigue llegando
dinero desde el campo, desde
las vacas, desde los arrieros, desde
los radiantes trigales...

(El corte, en este caso, anuncia otro corte: el de los "fondos").

Otras muestras suponen un abono a la polisemia y la ruptura de la frase hecha para provocar la sorpresa lírica:

...se aferraban
a una partida
de defunción...
(“Los viudos”, v 58 y ss. EI, pág.603/5)

El uso del signo de puntuación como señal de la pausa final del verso es cuidadosamente evitado en los poemas iniciales.

...y el músico se acuerda, mientras ama
de los violines
que lleva entre las cejas
como largas y suaves golondrinas.
Y el escritor emite frases
demasiado armoniosas
y les roba sus escondidos pudores
quizá para plagiarlos en la super novela
que escribe por las noches...

(vs. 7 y ss., “Segunda teoría acerca de cómo pueden los ejecutivos ponerles los cuernos a los artistas”, CP, pág. 269)

Tal vez este rasgo sea un intento de asimilarse a una rebeldía formal. A partir de *Segundas Intenciones* (1976) vuelven a utilizarse los signos de puntuación, casi como asumiendo que la esencialidad lírica no pasa por gestos ampulosos.

Diacrónicamente, igual que en la sonetística, puede establecerse un acrecentamiento del uso del encabalgamiento. Este rasgo puede asociarse a la relación del recurso con las tenden-

cias de vanguardia y la marcación de las instancias de la angustia del hombre contemporáneo.

LOS SILENCIOS

Al perder importancia las pausas interversales, al desvalorizarse el principio normativo de “versos de idéntica medida”, los silencios más bien se deslizan hacia otros momentos de la pronunciación ideal.

Tal vez los únicos que pueden señalarse como persistentes en el uso sean los que acompañan al procedimiento que se ha llamado *pausa inicial*.

Al intentar líricamente la aproximación a los límites del tono coloquial, se enriquece el habla poética con recursos prosísticos: digresiones, aclaraciones, reflexiones del yo. Todas ellas se señalan gráficamente por guiones o paréntesis y preferentemente se ubican en coincidencia con los límites versales.

...apenas atrasaban un segundo por década
 (o se detenían para siempre
 inexplicablemente
 como caballeros cabalísticos
 cuando moría alguien de la casa).
 (“Ponderación de mis abuelos”, vs. 26 y ss., SF, pág. 359)

REPETICIONES

a) aliteración: con distintos grados de mimesis

...tu arrodillado, tu lloroso
 tu mínimo, tu triste, tu llagado...
 (“Las profundas ausencias”, vs. 49-50, EI, pág. 613)

b) rima interna: con sentido irónico. (En muchas ocasiones, como la presente, combinada con la parodia intertextual).

...la bienhechora
supervisora
(protectora en la hora
de nuestra muerte, amén) señora
de los misterios inalámbricos...
("TE", vs 16 y ss. LQ, págs. 243/4)

c) polisíndeton

...y se me caigan
las manos y los ojos y el pobre corazón
agónico, y él gane por 10 ó 12 goles.
("Paternidad", vs. 13 y ss., CP, pág. 271)

d) políptoton -derivación

...os dejarán
al descubierto como ladrones, ladronzuelos
ladridos, latrocinios, ladronísimos...
("Recomendaciones...", vs 37 y ss., CP, pág. 273)

e) sinonimia: uso de los diversos valores, principalmente como apuntalamiento irónico

...el atento vigilante
el policía, el servidor
del orden, el agente de la ley...
("Las instituciones bancarias y sus fieles..." vs. 23 y ss.,
SF, pág. 354.

o la búsqueda del perfeccionamiento acumulativo de lo semántico:

...se quedaban,
permanecían, se aferraban...
("Los viudos", vs. 57/8, EI, pág. 603)

f) anáfora: como muchos otros procedimientos pueden estar elaboradas a la manera de una cadena, donde cada significativo representa un eslabón intensificador

...sin que dudéis un solo miligramo
 sin llanto, sin vergüenza
 sin curas de la infancia, sin rubor,
 sin temblor en los dedos, sin imágenes
 de púlpito o rosas
 sin miedo a los patrones o al infierno
 sin madres que interfieran en la gloria
 en la que os iniciáis
 sin mandamientos de la Company
 Company and Company
 introducíos
 una lata en el saco
 un trozo de comida, una gaseosa
 un poco de maná que no figure como "oferta"
 ("Recomendaciones...", vs 67 y ss., CP, pág. 275)

g) Epanadiplosis:

...todavía te quiero. Todavía.
 ("Decimaséptima carta", v 44, SI, pág. 333)

h) Epanástrofe:

...adiós
 adiós, palabra pájaro y suicidio...
 ("Décimaprimer carta", vs. 27/8, SI, pág. 325)

i) Antanaclasis:

...el sacro sacro...
 ("Mi cama", v. 9, SF, pág. 372)

Cabe añadir, pero ya no ejemplificar, que se pueden señalar diferentes variantes de los paralelismos directos y simé-

tricos, enumeraciones, etc., con una función sinecdótica de lo semántico y reforzativa de la rítmica versicular.

Los rasgos más salientes en la práctica del verso libre de Gustavo García Saraví son: la acentuación regular y la búsqueda de un vocabulario asimilable al coloquial cotidiano.

Como síntesis final de este apartado es necesario señalar la permanente búsqueda a través de los versos no constreñidos a medida, de nuevos medios de expresión, tanto más liberadores que el soneto.

HAIKAIS

Los denominados *haikais* por el sujeto de la enunciación aparecen en número de 415 en las *Obras Completas*. Su implícita relación con lo espacial -el viaje- los circunscribe a tres obras: *Cuadernos del Ecuador*, (1976), en el que es la única forma usada, *Cómo se canta a la patria*, del mismo año, en el que, bajo el subtítulo de "Caminos y Caminatas", alterna con sonetos y poemas en verso libre; y *Misiones*, de 1980.

La necesidad de acotar el objeto de estudio exige, en primera instancia, una dilucidación de los alcances semánticos del término, paralelos a la señalización de sus caracteres diacrónicos y sincrónicos.

Si bien se parte de la hipótesis de que García Saraví no realiza una imitación o adaptación de una especie eminente y evidentemente ajena, la misma surge como necesidad expresiva, resultará provechoso verificar su origen y rasgos definidores.

De la contrastación de las peculiaridades del poema tradicional con las que se encuentran en los garcíasaravianos ha de surgir una redefinición de la especie adecuada para este trabajo.

EXPLORACIÓN HISTÓRICO-SEMÁNTICA

Donald Keene² deslinda las implicancias del término:

“...el haikai era el nombre genérico dado al tipo irregular de poesía que representa Bashō y su escuela; hokku era el nombre de la estrofa inicial de una serie de estrofas encadenadas y haiku (un término más moderno) el nombre que se dio a la estrofa independiente perteneciente a la escuela haikai. Sin embargo, las tres palabras se confunden a menudo”.

Se verifica, a partir de la definición, que estos *haikais* serían, en todo caso, *haiku*. Hecha la aclaración, se seguir usando el primer término, legitimado por el poeta.

El *haiku* clásico se caracterizaba, métricamente, dada la ausencia en la preceptiva japonesa de la rima y el acento, por tres versos de cinco, siete y cinco sílabas. Aproximadamente en 1910, la reforma de la escuela Shinkeikoō establece un cuarto verso, con un número variable de sílabas. Otras tendencias buscaban la liberación total de pautas silábicas.

Es incuestionable la conexión inicial de estas composiciones con el budismo zen:

“it was asserted that haiku is an aspect of Zen; that haiku is Zen, Zen directed to certain selected natural phenomena”³.

(Está asegurado que el haiku es un aspecto del Zen, que el haiku es Zen, Zen dirigido a ciertos fenómenos naturales seleccionados). Traducción de la autora.

La doctrina Zen descrea de la enseñanza; predica la iluminación súbita. Los demás budistas consideran que el Nirvana sólo puede alcanzarse después de pasar por sucesivas

2- DONALD KEENE, *La literatura japonesa*. México, F.C.E. 1969, trad. de Jesús Bal y Gay, pág. 54.

3- R. H. BLYTH, *A history of Haiku*. Tokio, The Hokuseido Press, 1980. pág. 4.

reencarnaciones; en cambio, Zen afirma que el estado *satori* es aquí y ahora: un instante en todos los instantes.

Es una doctrina sin palabras. Los maestros apelan a la paradoja, al contrasentido, al absurdo para destruir la lógica, para descubrir, a través del sinsentido, un nuevo sentido inefable.

Una de las consecuencias de esta relación es vista por Barthes en la "...suspensión pánica del lenguaje...".

*"No se trata de ser conciso, de actuar sobre la raíz misma del sentido para lograr que ese sentimiento no se difunda, no se interiorice, no se dé por implícito... no divague en el infinito de las metáforas..., el haiku no es un pensamiento rico reducido a una forma breve, sino un acontecimiento breve que encuentra de golpe la forma justa..."*⁴.

Este rasgo es desarrollado por Blyth bajo el título de *as-cetismo*, y da apertura a su *Historia*...

El elemento estacional es el componente temático más notorio del antiguo *haiku*, imbricado inexorablemente con el *kidai* o sentimiento de la naturaleza.

En la producción más moderna puede notarse una tendencia a los asuntos más humildes. Otra característica, esta ya consecuencia del idioma japonés, es la de la radical ambigüedad; ya que un vocablo puede ser interpretado (y traducido) de diversas y opuestas maneras.

Keene habla de una tendencia funcional: la de una palabra eje, consistente en la ligazón de dos ideas diferentes mediante un giro o desviación del sentido propio:

Written in Chinese and Japanese Characters, it is grasped by the eye rather than by the ear or mouth. There is therefore, as said before, not much onomatopoeia, even of the ordinary kind, though we may find some striking examples in Buson... (Blyth, pág. 7).

4- ROLAND BARTHES. "El haiku". En: Xul, revista de poesía, Nº 3. Diciembre/81. Traducción de Javier Sicilia y Jaime Moreno Villarreal.

(Escrito en caracteres chinos y japoneses, es captado por el ojo más que por el oído o la boca. No hay, por lo tanto, como ya ha sido dicho, mucha onomatopeya, aun la de tipo común, pero podemos encontrar algunos ejemplos notables en Buson). Traducción de la autora.

Se agregan, pues, el iconismo y la escasez de onomatopeya como otros dos atributos.

Puede conjeturarse que las definiciones más certeras son las que apelan a la metáfora, ya que esta obvia las barreras intelectuales. Tal, la del “navajazo trazado en el tiempo”, de Barthes, o la de Gozo Yoshimasu⁵, “...captación instantánea de un mundo perdido a partir de un fragmento de imagen aislada”. Para Octavio Paz es un “sol diminuto” o “una pequeña estrella errante”. Barthes y García Saraví -que no se han leído el uno al otro- coinciden en la comparación con la instantánea, con la fotografía.

La occidentalización de la especie tiene que ver con poetas ingleses y franceses de fines del s. XIX y comienzos del XX que la adoptaron. En castellano su uso se remonta al mexicano José Juan Tablada, en 1919.

En la lírica argentina contemporánea esta forma no es frecuente. Si bien su uso puede asociarse a las más drásticas consecuencias de las vanguardias y sobre todo a las primigenias absorciones de Apollinaire, se pueden señalar, sin entrar en una exhaustiva inquisición sobre la cuestión, algunos cultores de la especie y/o sus aproximaciones.

Jorge Luis Borges, en *El oro de los tigres*, de 1972 incluye una colección de seis *tankas*, de las que dice lo siguiente:

“He querido adoptar a nuestra prosodia la estrofa japonesa que consta de un primer verso de cinco sílabas, de uno de siete, de uno de cinco y de dos últimos de siete. Quién sabe

5 “No sólo de haikus vive el poeta”, reportaje de Guillermo Saavedra a Gozo Yoshimasu. La razón, Buenos Aires, 1º-X-86.

cómo sonarán estos ejercicios a oídos orientales. La forma original prescinde asimismo de rimas”⁶.

PECULIARIDADES FORMALES DE LA ESPECIE

Se ha apuntado la desconexión inicial de las formas japonesas con los poemitas de G.S. No obstante, es notable verificar la coincidencia de ambos en la práctica literaria que se está analizando.

Este reencuentro con un paradigma lírico tan distante autoriza a interrogarse una vez más acerca de las íntimas conexiones entre significante y significado; ya se verá en qué punto lo auténtico concuerda con lo advenedizo.

Si se parte de la caracterización fónica, han de verificarse múltiples variantes tanto en métrica cuanto en número de versos por estrofa. Se ha comprobado una marcada tendencia al arte menor, aunque se documenta hasta el alejandrino, e incluso el pentadecasílabo. Sin embargo, los metros más frecuentes son los heptasílabos y los pentasílabos.

Provincia mítica
y sin duda antiática;
feliz en su selvática
fe en la palta, la yerba, el tung y la
política.

(“Esdrújulas”, CCP, pág.441)

Llama la atención la pluralidad rítmica, enriquecida por la deliberada inclusión de agudas y esdrújulas en las posiciones más llamativas, incluso al final del verso: la alternancia de versos breves con otros largos, los encabalgamientos, etc.

6- JORGE LUIS BORGES, *El oro de los tigres*. En: Obras Completas. Buenos Aires, Emecé, 1974. pág.1140.

CARACTERES SEMÁNTICOS

La abundancia de oraciones exclamativas e interrogativas sustenta el dialoguismo básico, la impronta de la oralidad, de la comunicación directa con el oyente-lector-compañero de viaje. Frente a hechos supuestamente objetivos las frases con entonación marcada imprimen subjetividad.

Generalmente las preguntas permanecen como retóricas; en la serie “Monólogo con los indios” los interrogantes buscan la comunicación imposible con los *sin voz*. Las cuestiones irresueltas en los niveles sociales y económicos continúan sin respuesta.

Cuando el Señor te cite
finalmente, y te quite
la carga, ¿pensarás en el desquite?
 (“Monólogo con los indios VI”, CE pág. 290)

He visto, como mínimo,
medio millón de madres.
Pero, por Dios, decidme ¿dónde
se escondieron los padres?
 (“Monólogo con los indios XXIII”, CE pág. 294)

“El oro deslumbrante de las iglesias virreinales no le ha cegado los ojos -los ojos de adentro- para comprender las penas, las penas negras a la española, que debieran acompañar ese esfuerzo mudo y ciclópeo de tallar, esculpir, pintar. Pero siempre el vuelo de la mariposa, volando por sobre el mar y la montaña, por sobre el dolor y el júbilo. Volando. Volando”⁷.

Si alguna vez llegas al cielo
con el que sueñas desde chico,

7- BENAJAMÍN CARRIÓN, “Cazador de mariposas en la mitad del mundo. Palabras liminares que no quieren estorbar el vuelo de la mariposa”. Prólogo a CE, OC, pág. 279.

¿Qué harás con tu tristeza?

¿Y con el rico?

(VIII, "Monólogo con los indios", CE, pág. 291)

Por otro lado, las respuestas sirven como eje al juego retórico del soliloquio humorístico: "Abracadabra / del equilibrio? Mi palabra / de honor: la cabra" ("Cabra", CCP, pág. 451).

Enlazados con estos planteos aparecen los *haikais* desenvueltos directamente como adivinanzas. (Recurso que también se ha constatado en soneto, en el que el título da la clave semántica de todo el desarrollo del plano metafórico-metonímico).

El "juego del enigma" está entroncado con la tradición cultural y con la religión. La serie pregunta-respuesta encierra el Saber y por tanto las conexiones entre el hombre y la esfera de lo sagrado. (Mecanismo que se ha prolongado hasta nuestros días en los catecismos).

Tanta es la importancia de este procedimiento que, míticamente, la no respuesta implica, en ocasiones, la muerte. (Edipo y la Esfinge).

Sugestivamente, las metáforas desplegadas en los *haikais* plantean pequeños enigmas pueriles.

Esta sucesión de caracteres permiten concluir que desde este punto de vista la especie apunta a constituirse -en esta lírica- en una variante del juego.

Parece necesario revisar los rasgos que *Huizinga*⁸ atribuye al juego:

... "en su aspecto formal, es una acción libre ejecutada 'como si' y sentida como situada fuera de la vida corriente, pero que a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ello ningún interés material ni se obtenga en ella provecho alguno, que se ejecuta dentro de un determinado

8- JOHAN HUIZINGA, *Homo Ludens*. Buenos Aires, Emecé, 1968. Trad. de Eugenio Imaz, pág. 29.

espacio, que se desarrolla en un orden sometido a reglas y que da origen a asociaciones que propenden a rodearse de misterio o a disfrazarse para destacarse del mundo habitual”.

Concluye sustentando la tesis de que los caracteres lúdicos de la poesía son: elementos de repetición equivalentes a las figuras fónicas atemporales de golpe y contragolpe: estribillo, cambio de serie, ritmo, armonía, tensión, vinculadas a la danza y la música. Síntesis de suprema sabiduría y máxima insensatez...

“La primera condición para esta comprensión reside en liberarse de la idea de que la poesía tiene tan sólo una función estética o que habría de ser explicada desde bases exclusivamente estéticas. En toda cultura floreciente, viva, y sobre todo, en las culturas arcaicas la poesía representa una función vital, social y litúrgica. Toda poesía antigua es, al mismo tiempo, culto, diversión, festival, juego de sociedad, pureza artística, prueba o enigma, persuasión, encantamiento, adivinación, profecía, competición”⁹.

Al avanzar hacia casos particulares, *Huizinga* dedica unos párrafos al *haikai* (sic) del que subraya rasgos que ya se han señalado: relación con la naturaleza, oscilando entre lo melancólico y el humor ligero. Sin embargo, lúdico no implica falta de seriedad ya que, a pesar de los toques de humor, las intersecciones con lo social devienen en alegato sustancial.

No solamente ha de reconocerse como factor de producción de la especie lo casual -ya que al menos no hay conciencia en el sujeto de la escritura de la influencia directa por vía del conocimiento acabado de la lírica japonesa- sino que, eventualmente, pueden señalarse puntos de contacto con otras formas, estas sí más arraigadas en el espíritu español (y por ende, argentino). Los lazos que unen al *haikai* -versión porteña- con

9- *Ibíd.*, pág.178.

la copla popular y con las sentencias y donaires andaluces han sido marcados por Octavio Paz¹⁰.

Se puede cerrar este apartado con la conclusión de que la permanencia y resurrección de la especie está imbricada más que nada a su ductilidad, y a su capacidad para sintetizar emotivamente el contacto del hombre con lo natural.

Se ha podido constatar que, aunque el *haikai* de G.S. tiene un origen diferente al del *haikú* japonés, coincide con este en algunos de sus rasgos esenciales, a saber:

* *Preferencia por los metros breves*, de gran riqueza sugestiva (rítmica).

* *Relación inevitable con los datos del contexto nuevo surgido en la ocasión del viaje (Naturaleza)*.

* *Enlace de la eternidad con lo efímero* a través de la concretización factual de la escritura.

* *Desacralización de los "motivos"* elevados, heroicos, como estimulantes exclusivos: se abordan todos los asuntos.

En G. S. prima el espíritu lúdico y la especie tal vez opera como descompresora de la energía condensada a través de la práctica del soneto (sumamente normatizado) y del verso libre de largo aliento.

10- OCTAVIO PAZ. *Poesía mexicana*. En: "Las peras del Olmo", Barcelona, Seix Barral, 1978.

CAPÍTULO VI

LOS TEMAS

III CONDICIONES DEL SIGNIFICADO

INTRODUCCIÓN

En un primer intento de organizar los temas más significativos en la lírica de García Saraví, se hace necesaria una aclaración previa. Es sumamente difícil trazar claras líneas divisorias, trasladar a un inequívoco cuadro lo que se ha percibido como una masa de sugestión.

La vía de acceso ha de ser solo tentativa y perfectible.

Como en toda lírica es imprescindible partir del *yo*, en un perpetuo contacto con sus *circunstancias*.

*...quien habla en el poema no es el poeta, pero sí es la imagen de un ser humano, que naturalmente existe, en un mundo imaginariamente también. Tal es la razón de que podamos exigir cuentas muy estrechas al autor cuando su obra nos ofrece una estampa falsificada del universo, cosa que no ocurriría, si, en efecto, el arte fuese independiente de la 'realidad'*¹.
(destacado del autor).

Desde una perspectiva totalmente distinta, Mikail Bajtin, en "De los apuntes 1970-1971" señala:

¹ CARLOS BOUSOÑO, *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Gredos, 1970.

El problema de la imagen del autor. El autor primario no creado y el autor secundario (imagen del autor creada por el autor primario). El autor primario es natura non creata quae creat, el autor secundario es natura creata quae creat...²

Si se toman como punto de partida estos y otros postulados equivalentes, se puede concluir que *el poeta se recrea a sí mismo en una proyección ideal*, de manera que se transforma en “personaje” emisor de los textos. Es a través de esa recreación, en una relación reflexiva (si se admite la terminología gramatical) en la que el sujeto es a la vez objeto, emisor y referente, que se puede argüir la existencia de la unicidad y oica en este corpus poético.

Es decir, el yo hablante evoluciona, madura, se contradice, al igual que el sujeto de la escritura. Aún dejando de lado los contenidos autobiográficos, es dable afirmar que en G.S. hay una identidad del yo a lo largo de la escritura. Es el mismo yo al que el lector ve (lee) madurar y envejecer.

Se puede hablar de un mismo yo diacrónico, similar a sí mismo a través de los años, y un mismo yo sincrónico, identificable con el poeta.

Las circunstancias más globalizantes son el tiempo y el espacio, las coordenadas determinantes de un yo anclado en la cruz azarosa de la vida: aquí y ahora.

En líneas muy gruesas, se concluye que los grandes temas de G. S. son los siguientes: *Yo, Tiempo, Espacio, Sociedad y Literatura*.

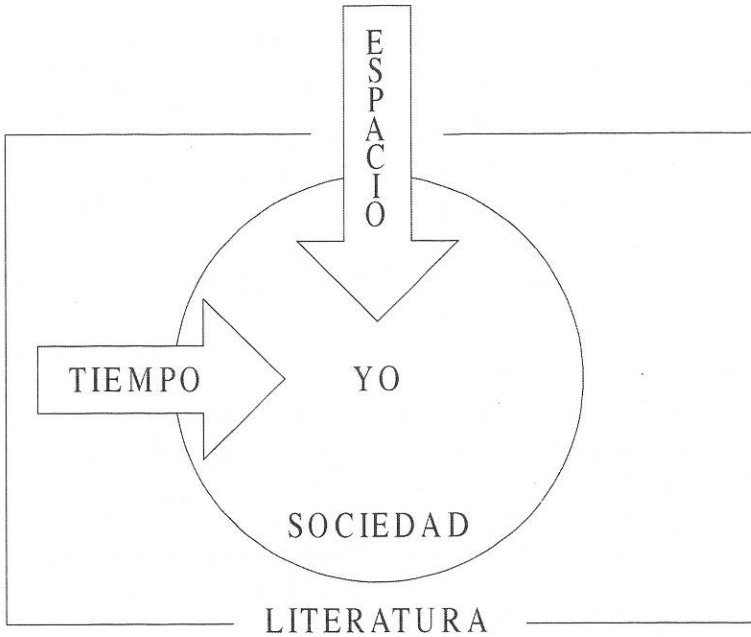
La literatura es el más abarcador, ya que a través de ella se engloban y muchas veces resuelven las conflictivas derivadas de tiempo y espacio. Es más, se llegan a superar en sus límites humanos.

Trazadas estas coordenadas conductoras, pueden deslindarse los principales subtemas. Dadas las pretensiones de este trabajo, se abordan las más importantes, dejándose el resto para posteriores investigaciones.

2- MIKAIL BAJTIN, *Estética de la creación verbal*. México, Siglo XXI, 1982, pág. 371.

El gráfico que sigue tiene como intención sistematizar provisoriamente las relaciones temáticas en este corpus literario.

ESQUEMA 1



Del cruce de tiempo y espacio surgen los determinantes del yo: una sociedad, un país, una historia, una familia, amores, dolores, amigos.

Ninguno de los temas se da en forma pura, hay líneas de conexión entre unos y otros, connotaciones, ambigüedades que se unen a veces de manera estrepitosa, manifiesta, y otras de forma subrepticia.

Todo el despliegue analítico debe cerrarse sobre un hombre arquetípico: el hablante lírico y su visión del mundo y de sí mismo.

En cuanto a la posibilidad de establecer etapas o momentos en esta obra, ha de afirmarse que se ha desechado. Se ha

entendido que tanto formal cuanto temáticamente en este corpus era más fuerte la tendencia homogeneizante. Los estadios se marcan por la alternancia de metros y de temas. En todos los casos se produce el enlazamiento de *topoi* y motivos persistentes: tiempo, yo, sociedad, literatura.

1. EL ESPACIO

En un primer enfoque se pueden deslindar:

a) composiciones en las que se *describe, indica o sugiere* una espacialidad específica para *enmarcar* determinado suceso lírico. Es lo que se ha denominado *marco espacial*.

b) poemas cuyo *referente es un espacio dado*: un país, una casa, etc.

c) *el viaje*, con la implicancia del descubrimiento, en primer lugar, de lo espacial.

d) el *espacio sagrado*, fundacional, la *patria*.

En este rubro pueden notarse bastantes diferencias entre las especies líricas. Así, por ejemplo, se observa que el *haikai* contiene una permanente y exclusiva referencialidad espacial, mientras que el verso libre mantiene al espacio como marco. Es en el soneto que se producen mayores sutilezas y variantes de los distintos enfoques.

a. El espacio como marco referencial

Con mayor o menor fuerza, el lugar donde se ubica el sujeto de la enunciación determina esa enunciación.

Se puede afirmar que el centro espacial de esta obra es Buenos Aires. Es el aquí. Todo lo demás funciona como el allá.

Por cierto, no todos los poemas están centrados en Buenos Aires, pero es evidente que el emisor, cuando la ocasión lo exige, se sitúa en un espacio idealizado que coincide con la capital.

Se pueden copiar algunos ejemplos clarificadores:

Allá en el Norte...

(“Güemes”, CPA, pág.150)

Una excelente técnica para morir ahogado
consiste, en primer término, en *ir* a Mar
del Plata

tiene “*status*”, se sabe, y *el río* es
demasiado

deprimente y gomoso...

(“Algunos buenos consejos para suicidarse en el mar”
CP, pág. 249, destacados del autor)

Es claro también que no siempre se puede encontrar desplegado el marco espacial; pero el hablante produce una señalización en todo el corpus de la centralidad mencionada.

El uso de los déicticos de proximidad en otros espacios sirve para subrayar la otredad, el asombro ante lo raro y diferente.

Aquí el banano
es casi humano.

(“Botánica”, CE, pág. 288)

...*aquí* todas las calles
son cuesta arriba.

(“Misterio de Posadas”, CCP, pág. 441)

En el sistema poético garcíasaraviano se repite el mismo esquema puertocéntrico que se produce en el país.

La ciudad de Buenos Aires aparece con atributos femeninos:

Buenos Aires se pinta la boca, cada tanto, se depila las cejas y marca las pestañas...

(“Buenos Aires”, LQ, pág. 209)

(nótese el juego: “pintar la boca”, acción femenina, y “pintar La Boca”, en alusión al barrio). Aquí la objetivación, el alejamiento aparente, la toma de distancia certifican las íntimas relaciones entre el hombre y ese espacio matricial.

El lugar de origen, La Plata, aparece con frecuencia, pero siempre cargado de connotaciones negativas. Allí están sólo los muertos y los enemigos (mejor: los no amigos). A veces puede producirse en esa ciudad un hecho positivo: el reencuentro con el “hijo pródigo”, por ejemplo

Esto que cuento sucedió en La Plata
un día dos
de noviembre, durante el mediodía.
 (“El hijo pródigo”, SF, pág. 346/7)

pero normalmente implica desdén, indiferencia, rechazo hacia y desde el yo. (Un poema que en el título menciona a la ciudad natal acaba por equipararla al cementerio: “Las calles de La Plata”, LQ, pág. 221).

En relación con este capitalcentrismo se pueden señalar otras variantes: la concepción de distancia que se desprende de la mención de otros lugares implica una lejanía no solo física, sino también cultural, ser de otro lado es ser de otro modo.

Venían desde el campo,
desde una infancia
con cabras y jagüeles,
desde las sementeras reseca y los ranchos
donde todo era ajeno y prescindible.
Llegaban desde el norte y la pobreza,
Santiago del Estero, Corrientes, Catamarca,
Bolivia, Paraguay...

.....
Hablaban quechua, guaraní,
una mezcla de criollo con chivato
y por supuesto, no entendían nada,
nada de los teléfonos, los timbres, los pedidos

del ama, la sopera se sirve por la izquierda,
 la derecha,
 el postre por el medio,
 nada del gas, los telegramas,
 los lavatorios limpios, las alfombras.
 (“Las Mucamas”, EI, pág. 617. vs. 64 y ss-78 y ss.)

La distancia se relativiza de acuerdo con el estado del hablante; así, hay sitios casi contiguos que resultan quedar “lejos de donde vivimos” cuando hay que ir a un velorio:

Cuando las muertes se producen
 lejos de donde
 vivimos (por ejemplo en Quilmes, Adrogué,
 Avellaneda, Lomas de Zamora)
 la situación es mucho
 más cómoda y los duelos se pueden despachar por tele-
 grama...
 (“Muertos incómodos”, JP, pág. 726, vs. 1 y ss.)

El espacio con atributo de alejado se verifica, además, en textos claramente datables durante el período dictatorial, con una perspectiva irónica, en la que la denuncia pasa por la visión deformada que imprime la autoridad a lugares raros, desconocidos, con nombres sugestivamente sospechosos:

(Pobre de mí si se descubre
 que nací en las Malvinas, Leningrado, Pekin,
 Baden-Baden, un sitio seguramente islámico y, por
 tanto, sospechoso).
 (“El Pasaporte”, vs. 70, y ss. JP, pág. 724)

Otros momentos líricos que implican la precisión locativa son los que circundan el encuentro erótico. (Estas especificaciones se producen con mayor frecuencia en verso libre). La enumeración de estos sitios actúa como preludeo y prolongación de la cita. Esos lugares no son, en su mayoría, inocuos. Muchos de ellos son indicios de una determinada ubicación

social. Calles, paseos, confiterías, iglesias que albergan paseantes gratuitos, gentes ociosas que se exhiben: Ayacucho, Guido, Vicente López, la iglesia del Pilar, "La Biela", cargan sus señales específicas, dirigidas al lector cómplice, que ha de participar en la tarea recreativa

Te he buscado en distintos lugares y
abandonos:

exposiciones de pintura
silencios, ceniceros. Y en el café de Guido
en la plaza Vicente López...

.....

Te he buscado en la casa de los amigos
íntimos

en el pasaje Seaver, en aquel restaurant
de Juncal donde
almorzaba una tía
del Che Guevara...
("Sexta Carta", SI, pág. 316)

La referencialidad espacial tiende a difuminar las fronteras de la ficción, algo similar a lo que sucede con la presencia de personajes reales, históricos, contemporáneos. En el ejemplo citado, "la tía del Che Guevara" implica lo contrario de su sobrino: la pertenencia a una aristocracia cultural.

En contraste con ese espacio prestigioso desde la perspectiva del dinero y la apariencia, se coloca el lugar "proletario", común. Tal la "Costanera Sur", igualmente capaz de cobijar a los amantes:

Hay un lugar en Buenos Aires
íntimo y silencioso: la Costanera Sur
un largo parque, una avenida tipo
mil novecientos
un paseo con árboles...

.....

...caminarla

contigo cerca, respirarla...

(“Nosotros dos en la Costanera Sur”, SF, pág. 373-6)

Otro centro de gravedad no-Buenos Aires, se ubica en Posadas. Siempre con la perspectiva enmarcadora, suscita intancias armónicas entre el yo y sus alrededores: reunión con los hijos y los amigos, redescubrimiento de otros creadores. (Quiroga, sobre todo). Sin embargo, no puede soslayarse el hecho de que se subraye la distancia que la separa de Buenos Aires:

Hoy, 29 de diciembre, día
de mi cumpleaños, en Posadas,
a mil kilómetros
de Buenos Aires...

(“Mi cumpleaños”, vs. 1 y ss. EI, pág. 618)

Permanentemente se puede ver la insistencia del hablante por ubicarse, por apuntar los contextos que sustentan la producción. La serie de sonetos dedicados a París, por ejemplo, da claras muestras de ello. Estos podrían incluirse en el tema *viaje*: la visita a un lugar prestigioso, sea por tradición literaria culta o por línea popular (los tangos, intertexto inexcusable) o por la confluencia de ambas, genera la producción. Dichos sonetos, “Una especie de tango nostálgico a orillas del Sena” (PA, pág. 673) y “En un café” (PA, pág. 674) subrayan como determinante para la escritura, el estímulo literario, la fuerza del tópico. Más, una situación de armonía, de ajuste casi perfecto entre el emisor y el ambiente, en la que el texto surge casi como obligación, para probar la condición de poeta.

Yo, que he estado tan pocas veces junto
al Sena, un río afrancesado, lerdo,
tal vez verdoso como un buen recuerdo,
hoy, dos de marzo, en pleno invierno, apunto

mis palabras de siempre, mi conjunto
de palabras, las pocas que me acuerdo
y nombro, este fluir donde me pierdo
vagamente entre lúcido y difunto,

porteño y parisino, nuevo, antiguo,
nostálgico, total, infiel, exiguo.
Pronuncio Sena, nuevamente, Sena,

esto que miro y casi toco, afluyente
del río de la Plata y de la pena
feliz de Buenos Aires. Y mi gente.

("Una especie de tango nostálgico a orillas del Sena",
PA, pág. 673)

En síntesis, hay la necesidad constante de situar espacialmente el hecho escritural. Es frecuente que la mención del lugar se produzca con una intención verista, referencial.

Es innegable la perpetua centralización en Buenos Aires, así como la marcada otredad sobre los demás sitios.

b. El espacio como "tema"

Como hombre que lleva el poeta a cuestras, García Saraví, "viajero incansable"³, ha dedicado poemas a todos los espacios que por mayor o menor tiempo lo han cobijado. Dada la cantidad de variantes que se pueden detectar, conviene presentar una somera y generalizada subdivisión:

b₁: Viaje

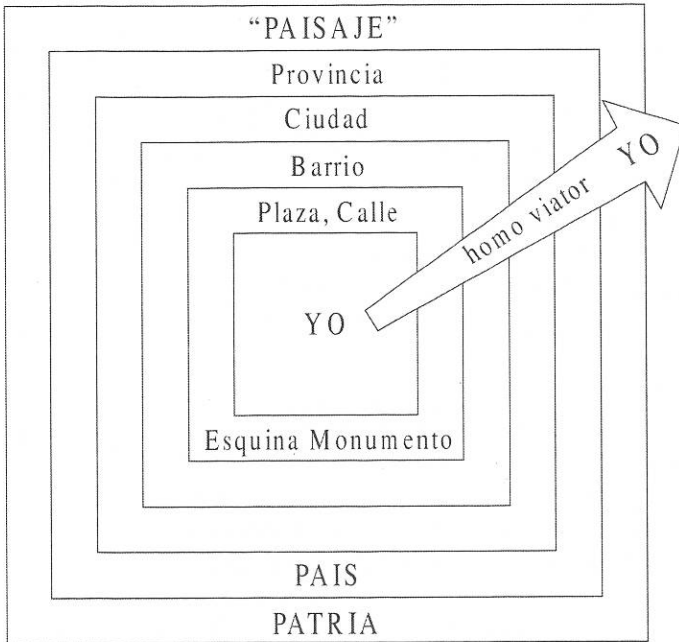
b₂: Paisaje: país, provincia, ciudad, barrio, plaza, calle, edificio, etc.

b₃: Patria

3 Frase del tango "Ave de paso", de ENRIQUE CADÍCAMO Y CHARLO.

Este breve esquema sugiere una serie de círculos concéntricos -cajas chinas- de espacios cada vez más reducidos:

ESQUEMA 2



Viaje

El tema de viaje no se presenta, salvo una excepción, en verso libre. Se trata del poema "Imitación de Marco Polo" (JP, pág. 739), en el que, nerudianamente, la topografía terrestre y la del cuerpo de la mujer amada se aúnan y confunden. Así, la espacialidad adquiere doble dimensión: ambas esferas se contaminan semánticamente; se evidencia un doble movimiento: el del hablante-viajero, y el de los cuerpos en conjunción. Dos quínesis, dos ritmos entremezclados y simultáneos.

La asimilación (a través de paralelismos y *couplings*⁴) implica paridad de valores. Así, los sitios ignotos resultan, en la axiología del emisor, de igual envergadura que otros de reconocida fama. La principal manifestación de estos acoplamientos se produce a través de enumeraciones, recurso de notable flexibilidad para los fines de igualar y reunir elementos de diferentes esferas semánticas

Conozco, por ejemplo,
Tierra del Fuego, Macchu Picchu,
la selva ecuatoriana (donde nace
el Amazonas
y las últimas víboras)
Encarnación, tu cicatriz
de apendicitis, Ouro Preto (allí

se pisan sin querer
y sin treparlos, los antiguos
techos de las iglesias)
Buenos Aires, Santiago de Chile y sus
prostíbulos
adorables, la calle Pereyra de la Luz
y Maroñas, el mármol de las mesas.

El *haikai*, por el contrario, surge únicamente del viaje. Por eso, se abordará en último lugar. Cabe detenerse ahora en los sonetos.

En *Pistas de aterrizaje*, cuyo título es claro en implicancias, hay dieciocho composiciones derivadas del nuevo lugar, al que se llega por primera vez. Todo un itinerario europeo: Madrid, Zaragoza, París, Atenas, Bruselas, Munich. También, como corolario, Nueva York.

No se ha verificado el viaje en el sentido cristiano de peregrinación y purga, ni en el sentido mítico de perfecciona-

4- Véase SAMUEL LEVIN, *Estructuras lingüísticas en poesía*, Madrid, Cátedra, 1977.

miento. En líneas generales es lícito hablar de viajes placenteros, turísticos, si se quiere. Aunque sí es posible conjeturar la presencia de una cierta sacralización espacial que impregna al viajero de inexorabilidad, que lo obliga a acudir a santuarios del arte, de la cultura. (La expiación se da por la escritura).

Resulta inconcebible -lo confieso-
no haber escrito nunca en una mesa
de Saint Germain de Près...

.....
Pero al fin he cumplido...
("En un café", PA, pág. 674)

El conocimiento se imbrica con la subjetividad sentimental, con la autobiografía, y los ojos de un yo "...argentino, sudamericano, subterrestre..." recorren los lugares que la historia y el arte han marcado.

En relación estrecha con este asunto se ubican los sonetos dedicados a las obras de arte, a los hombres o mujeres que habitaron esos lugares, a los amigos que se los han hecho conocer antes de verlos.

Estoy vivo, respiro, soy Bruselas
por tres o cuatro días (un artista
ignorado, vestido de turista)
y me lleno los ojos de candelas

con topacios antiguos, acuarelas
pintadas por van Dick y una prevista
aparición (quizá una reconquista
como de bohardillas, carabelas,

abades, pianofortes) de mi amigo
Pedro Mario Delheye, que me toma
del brazo, suavemente, va conmigo

sin prisa, hasta la plaza, la Gran Plaza,
y me habla de un poema, una paloma,
Flandes. Y algún recuerdo de su casa.
("Encuentro con Pedro Mario Delheye", PA, pág. 679)

Al pasar a los *haikais* se comprueba que el viaje es el motivo generador. El espacio-otro produce el asombro y la escritura. Únicamente en *Cuadernos del Ecuador* se advierte un lugar fuera de Argentina. Los demás poemitas se publican en *Cómo se canta a la patria* y *Misiones*, y abordan temas nacionales.

La palabra brota de la espacialidad no cotidiana: clima, costumbres, naturaleza, alimentos, música. Hasta los hombres están marcados por la otredad del hablante que sigue teniendo su centro de gravedad en Buenos Aires. Por mor de la especie, el humor señorea los versos y también la selección de los motivos. Es aquí donde la espacialidad encuentra su desarrollo más intenso: es el centro de las composiciones, su punto de partida, el referente inmediato.

Una vez ubicado fuera de Buenos Aires, se da relevancia a las peculiaridades, al "color local". Paralelamente, el yo contamina su extrañeza a la escritura por medio del asombro humorístico, la comparación sorpresiva, la hipérbole.

La altura de la Cordillera de los Andes, la inmensidad del río Paraná, la exhuberancia verdirroja del monte misionero, el mar y sus profundidades, abandonan la función tópica y se elevan al plano lúdico o al sobrio enfrentamiento con la óptica meditativa del yo que juega y comenta.

Cada estrella de Mina
Clavero es una pira,
un ojo, un goterón,
una bondad, un redondel de ira.
("Noche en Mina Clavero", CCP, pág. 452)

Resulta bien visible
que la *pirca* divide

lo indivisible.
 (“Pirca II”, CCP, pág. 453)

Inmerso en esa realidad, resulta difícil sustraerse a juicios de toda índole. Lo que genera la escritura va más allá de la superficie; no es posible evitar el comentario político-social intencionado.

“García Saraví es un hombre que ha traído los ojos lavados, claros para ver la intrincada esencia de este país indo-hispánico, en el que la problemática más agria reside en la condición irredenta del indio. La luz del pleno trópico no le ha obnubilado la visión de los ojos de adentro: y así como ha tenido miradas amorosas para las maravillas de la naturaleza, se ha sentido atraído -hombre de su tiempo al fin- por el dolor en que este pueblo se halla inmerso”⁵.

Aunque este aspecto se abordará con más detalle en otra parte de este trabajo, se hace necesario un breve comentario.

Río de la amargura
 a un lado y otro, siempre
 siempre alguna dictadura.
 (“Meditación frente al río Paraná”, CCP, pág. 441)

Por la brevedad inherente a la especie, estos llamados de atención sobre la situación social se caracterizan por su síntesis y sobriedad, generalmente reforzados por figuras de elipsis, y por un lenguaje teñido de coloquialidad, de prosaísmo, lo que acerca los poemas a los comentarios de un paseante.

Todas las particularidades del lugar elegido se reflejan en *haikais*. La hipérbole alcanza altos grados: es el recurso que representa, mímicamente, la exageración de la naturaleza.

5- BENJAMÍN CARRIÓN, “Cazador de mariposas en la mitad del mundo”, prólogo a CE, OC, pág. 281.

Si un posadeño -más o menos ducho-
se va al infierno
no ha de sentirlo mucho.
("Calor y eternidad", CCP, pág. 443)

Cuando llueve en Misiones
(y no es cuestión de rima)
el Atlántico entero y el Pacífico
se nos vienen encima.
("Lluvia", M. pág. 494)

La pródiga selva, las plantas y los animales desconocidos o ya vistos, se incorporan a la categoría de objetos poéticos. Jamás se cae en la poesía descriptiva, tan frecuente en las regiones pintorescas. El hecho poético pasa por la tácita comunión con el lector y por el acto demiúrgico de nombrar y producir, a través de la palabra, el entendimiento.

El sujeto de la enunciación casi permanentemente se identifica con el sujeto de la escritura que se reconoce a sí mismo en el acto creador. No es difícil tampoco, como consecuencia, encontrar al lenguaje y sus códigos como referente.

Metamorfosis
insólita y egregia
chivato pobretón que ahora firmas
delonix regia.
("Asombro II", M. pág. 509)

El nombre de la tipa
-quién lo dijera-
es noble y señorial: *tipuana tipu*.
Basta, basta de ser una tipa cualquiera.
("Asombro I", M. pág. 509)

Con frecuencia, los *haikais* adquieren estructura de adivinanzas, y el título da la clave semántica: "Buen trabajador, bíblico, profundo/ lo más viejo del mundo". ("Buey", M. pág.

501). Las comidas, bebidas, objetos típicos, sirven de marcas de la diferencia del contexto ajeno que se quiere hacer propio.

La música es poco frecuente como motivo de *haikais*; sólo se registran cuatro composiciones con menciones musicales. Una de ellas, "Río Paraná II" (M. pág. 512) requiere un comentario.

O yo he llegado tarde. O las zambas me
mienten.

O ya no veo nada.

Pero, ¡por Dios!

¿En dónde existe una jangada?

La remisión a otro texto, la zamba de Eduardo Falú y Juan Carlos Dávalos, "El jangadero", implica la preconcepción del viajero acerca de las instancias que espera encontrar.

Los otros ejemplos de menciones musicales coinciden con el anterior por el hecho de que la melodía o ritmo no condicen con el espacio aludido; es música de otra parte, música que el hablante trae consigo y que interpola como medio de unión con lo ajeno.

El hablante selecciona espacios restringidos: países y provincias son solo contenedores obvios, aludidos por lo general en los títulos, *Cuadernos del Ecuador*, *Misiones*. Son preferidas las ciudades, que han de ser aprehendidas en su esencialidad, a través de diferentes procedimientos: captaciones de lo arquitectónico, lo cromático, lo topográfico, hasta lo semántico.

Quiero entender

tu nacimiento:

tu nombre es de mujer

¿o de tormento?

("Pregunta a la ciudad (Dolores)", CCP, pág. 461)

Gran número de poemas están motivados por calles, plazas, rincones de las ciudades y pueblos recorridos. Hay la preferencia por los espacios reducidos, privados, íntimos, aque-

llos que pasan a pertenecer al hablante (y al lector) en el momento en que los ve - nombra- y posee.

Por lo general, los poemas se desprenden del divagar físico y mental del observador-turista-hablante. Hay, sin embargo, una serie, "*Sentado en la plaza principal de la ciudad de Dolores*", que muestra la perspectiva central de aquel que en medio del pueblo observa inmóvil, con un punto de vista fijo, la ciudad que lo rodea.

Si se leen las placas
puestas en esta plaza pública
se conoce la historia de Dolores.
Y la de la República.
("Lecciones", CCP, 465)

La serie dedicada a San Telmo se centra seguramente en el barrio más antiguo de Buenos Aires: edificación baja, viejas casas de fines de siglo, tal vez varias que restan de la época colonial, sitios donde se ha forjado la historia nacional. Aún quedan en pie algunas de estas casas. La plaza Dorrego, con su aljibe, circundada por anticuarios, *ateliers*, teatros, el Parque Lezama, son los puntos cruciales de la anécdota lírica. La conjunción de pasado y presente -la violenta autopista que lo atraviesa-, el mundo del dinero de los turistas que compran antigüedades en dólares y la sencilla vida de las familias que habitan en algunos de los conventillos, centran la atención del hablante.

Las posibilidades
del tiempo y la ilusión son como una veleta.
Por eso es admitido meterse en las edades
y encontrarse en la Plaza Dorrego una
carreta.
("Nuevo Aleph", CCP, pág. 475)

Este espacio es también referente de otro momento de la historia sociológica argentina: la llegada de los inmigrantes. La lucha por la vida, la integración cultural de estas gentes ha

sido absorbida, en la literatura, por los sainetes y, sobre todo, por el tango:

Entre estas sobras
de barro y de cartón
luce a sus anchas
la fealdad hermosa del malvón.
("Conventillos 4", CCP, pág. 473)

San Telmo:
doblón
y yelmo.
("Barrio de San Telmo", CCP, pág. 475)

Se puede conjeturar que una de las metas de estas circunvoluciones geográficas sea encontrarse a sí mismo, o encontrar a sus congéneres. En la mayoría de los *haikais* el hombre -anónimo, prototípico- emerge como un producto del espacio que habita. La singularidad de sus vestimentas: "...tu ponchito negro/ y tu sombrero blanco..." ("Indios Salasacas", CE, pág. 304), el sacrificio exigido por su trabajo, sirven como señales de su relación con los caracteres de la tierra que los genera y marca:

Un misionero siempre
responde a los siguientes datos:
pronunciación perfecta de la *e l l e*
y polvo rojo en los zapatos.
("Características", M, pág. 504)

Los individuos que de una u otra manera se conectaron con estos lugares también se recogen en el poema. En estos casos el hablante juzga, absuelve o condena: "...el dudoso serrafín de Cristóbal Colón" ("La otra historia", CE, pág. 285). Esta característica será analizada más adelante: aquí se apunta para subrayar la relación siempre presente espacio-tiempo.

Otro rasgo a tener en cuenta es la fusión intertextual con otras artes; en el caso que se cita se produce especialmente

con el cine, a través de la ruptura de la convención de ficcionalidad: la penetración en el referente de los actores, en una sinécdoque de intérprete por interpretado. El "lejano oeste" se incorpora al poema como término de comparación:

Reino de Gary Cooper y John Wayne
donde se inicia
la lucha contra el mal,
los ladrones de hacienda y la injusticia.
(“Nuevamente el Oeste”, M, pág. 946)

La mujer, en cuanto objeto estético-erótico, merece un tratamiento diferenciado. En cada sitio el hablante se detiene a observar (y registrar) la belleza femenina.

¡Quién lo creería!
Contigo y tus ojazos
me casaría.
(“A una otalaveña”, CE, pág. 295)

Y paralelamente, resume en ellas los rasgos más injustos de las sociedades.

He visto, como mínimo
medio millón de madres.
Pero, por Dios, decidme, ¿dónde
se escondieron los padres?
(“Monólogo con los indios XXIII”, CE, pág. 294)

Patria

A través del tratamiento de esta compleja corporeización de tiempo y espacio, subjetividad, concepciones colectivas, el espacio de la argentinidad se manifiesta en verso libre en el poema “Canto Argentino”. La historia se hace un espacio:

Inicialmente fueron las montañas
 las correntadas sólidas de piedra,
 las atléticas y hondas erupciones
 nacidas de la entraña de la lava...

La tierra es el barro original y caótico que ha de generar al hombre. La Argentina es, por definición ya casi tópica, puro espacio. Un infinito/finito en el que los contrarios se entremezclan, en el que los iguales se rechazan. La verbalización de las contradicciones permite abarcarlas, reducirlas, comprenderlas. El espacio lírico codifica la desorganización, le permite aclararse y reacomodarse.

Este poema pretende simbolizar al país, ser su síntesis y cifra.

Alguna vez, alguna vez,
 seré tu propio nombre:
 una llanura,
 un galope a lo lejos,
 un abono que sirva para darme,
 una raíz, una bandada
 de tu aliento incesante, Patria, Patria,
 ¡oh! mi hermosísima,
 ¡oh! mi piadosa,
 mi pequeña calandria interminable.
 ("Canto Argentino", vs. 350 y ss, CPA, pág. 163)

Tiempo y espacio producen y condicionan al hablante que los enuncia. La concepción de la patria aparece de manera similar en todas las especies líricas. Tal, un poema de antigua data, "Islas Malvinas", en el que, antes de que la guerra pusiera en boga su reivindicación por parte de Argentina, se repasa una concepción lírica de lo sentido como propio. La sucesión metafórica, indicadora de posesión, produce un proceso inverso del que acontece con la mujer: se feminiza la geografía: "...muchachas en enagua..." (v. 2, estrofa 4, CCP, 478).

En la sonetística la pampa es la sinécdoque de la argentinidad:

Plano de la vejez, cartografía
para la ubicación del infinito...
("La pampa", CPA, pág. 146)

Monótono escenario de los acontecimientos, siempre ocre o marrón, alberga el pasado, el presente y el futuro y solo en ella se puede encontrar la respuesta a los enigmas que plantea. Genera hombres como hijos indómitos, que aman la libertad. Provoca soledad y desolación. Los indios, los gauchos, los "milicos" son su pasado; han de llegar sus habitantes del futuro. El caballo es atributo imprescindible, no para recorrerla, sino únicamente para poderla habitar.

La pampa, como un puma de granito,
como un dios aplastado, como un grito
geológico, mordía su esperanza...
("El enganchado", vs. 9 y ss., CPA, pág. 146)

Hieren la soledad y la pedrada
de los vientos rompiéndose en sus ojos...
("El resero", vs. 1/2, CPA, pág. 147)

Tengo miedo, lo digo, y por las dudas,
dejo en la noche dos palabras rudas,
me bajo del caballo y me santiguo.
("La luz mala", vs. 12 y ss. CPA, pág. 141)

En este sentido, la visión del hablante se ajusta a la concepción hipercodificada de la geografía nacional.

Al hacer la evocación de la Argentina la voz del yo se colectiviza. Deja de ser el hablante individual para reflejar coralmente las voces del país. El contexto de este mundo presenta una realidad -un presente- cada vez más adentrado en la destrucción; en ella el hombre/poeta se inserta acorralado por el sentimiento de angustia y desesperación. Es así que el poema adquiere mayor hermetismo en un intento de eludir la representación directa de la realidad, sustituyéndola por lo que indirectamente la evoca.

En *CPA* y *CCP* se revelan los temas constantes que serán retomados diacrónicamente. Son América y sus hombres los que sufren la condena de la conquista, la condena de la inmensidad del espacio, lo que ocasionará a sus pueblos el aislamiento y la soledad. En la pampa el ser argentino es castigado con la incomunicación.

Esta visión de la tierra y el hombre aparecen sintetizados en “El ombú”, (PA, pág. 142):

La soledad me trepa por el tallo
y mi raíz es soledad quemante.
Estoy solo hacia atrás y hacia adelante
y así crezco en penurias y batallo.

Me enfrento solo contra el sol y el rayo,
contra la pampa bárbara, abrasante,
soy humo inmóvil, verde, desafiante,
cien ramas para arriba y un caballo.

Que nadie venga a acompañarme y ponga
su otra soledad junto a la mía.
Yo soy como una tierra que prolonga

misterios vegetales, y me inmoló
en gorriones de pan y lejanía.
Dejadme solo, en paz, dejadme solo.

Paradigma de la soledad, es el enfrentamiento del ser con los misterios de la naturaleza.

2. EL TIEMPO

No es posible detallar las invariantes atinentes al tiempo; en esencia, se trata de revisar los remanidos conceptos y de darles nuevo lustre, transirlos de un toque original.

Pero no quiero hablar del tiempo
el horrible barbudo, el manipulador
de los relojes,
el jugador fullero que no envejece nunca.
Deseo simplemente mencionar
el hecho, recordar el paso y el traspaso
de un mes a otro, de una cifra par
a una impar, de una agenda
vieja a otra nueva, de diciembre
a enero y al terror circular de entender
que ya mañana será marzo
y luego agosto y sus cansancios, otra
vez el día de la Virgen, Navidad,
mi cumpleaños
y sobre todo,
el detestable simbolismo
de un viejo que se aleja
con su guadaña
y un infante desnudo que sonrío
desde el barniz de un almanaque.
("Balance Anual", vs. 25 y ss. SF, pág. 248)

Si se dejan de lado los recursos intensificadores en el nivel fónico, encabalgamientos, aliteraciones con líquidas (v. 34): fluir, y "j" (v. 42): agresión, que refuerzan la significación, han de subrayarse en el segmento los siguientes caracteres atribuidos al tiempo:

- * 1) hipercodificación: uso irónico. "Ha sido tratado demasiado por literatos, filósofos, psicólogos, etc.";
- * 2) ineluctabilidad;
- * 3) circularidad;
- * 4) aceleración progresiva.

El punto 1 se interrelaciona con la función metapoética, en permanente juego dentro de esta lírica. En muchos casos el hablante-escribiente selecciona (y contamina) alegorías como las ya citadas: "horrible barbudo", y las usa con matiz paródico.

Los puntos 2, 3 y 4 son caracteres exclusivos de nuestra concepción occidental del tiempo, no ya de su verbalización, como sucede en 1.

Es reiterativa la esperanza de un tiempo regresivo, tal como se advierte en “Regresos y regresiones” (LQ, pág. 237).

...mover la manivela para atrás
como en ciertas escenas de Chaplin...

El único modo de inversión de las leyes cronológicas es por medio de la escritura. A su través, se puede regresar al “tiempo perdido”.

Como observador de pinturas y esculturas, como lector avezado, como gustador de música, sabe que el arte sobrevive a todos los tiempos; por eso ejerce la literatura: única arma para que aquel no avance, ya que permite conservar frescas, día a día, resguardadas del olvido (la muerte) las circunstancias de la vida.

TIEMPO-ESPACIO

“...hace leguas que estoy muerto...”

afirma el “Soldado de la Independencia” (CPA, pág. 140); se infiere que la mezcla de dimensiones cumple las siguientes funciones: en primer término marcar la espacio/temporalidad argentina por excelencia, la pampa. Sus atributos apuntan obsesivamente a la infinitud.

Regularmente, en la literatura, esta extensión ha sido interpretada con signo negativo. En segundo lugar, lograr una metáfora recreadora del concepto de la muerte: la instancia donde se conjuga el infinito con la eternidad. En el plano léxico, ha de insistirse en el hallazgo del arcaísmo, verdadero indicio contextual.

La fusión dimensional se produce en varias ocasiones, tanto en referencia al presente: “...la vejez es un pueblo al que se llega...” (“Vejez I”, EG, pág. 563) como en cuanto al pasa-

do: "Hay un lugar -que es un lugar de veras/ con la siguiente credencial: pasado..." ("El pasado I", EG, pág. 551).

En esencia, se destaca la unicidad de las dimensiones básicas. En los *haikais* se resalta este modo de interpretar la realidad en la serie dedicada a San Telmo, verdadera presencia referencial del pasado en el presente:

Para llegar de aquí -Parque Lezama-
a la Plaza de Mayo
el tiempo se derrama
y preciso tres días en sulky o a caballo.
("Conventillos (9)", CCP, pág. 474)

En estos casos puede considerarse legítimo aplicar el concepto de *chronotope* de Bajtin:

Daremos el nombre de chronotope al entrelazamiento intrínseco de las relaciones temporales y espaciales que se expresan artísticamente en literatura. Lo que nos importa es el hecho de que él expresa la inseparabilidad del espacio y del tiempo. En el chronotope literario artístico, los indicios espaciales y temporales se fusionan para constituir una totalidad bien conceptualizada y concreta. Así, el tiempo se va concretando, se vuelve artísticamente visible; asimismo, el espacio se va constituyendo y responde a los movimientos del tiempo, el argumento y la historia. Esta intersección de los ejes y de la fusión de los indicios caracteriza al chronotope artístico⁶.

6- MIKAIL BAJTIN, *The dialogic Imagination*, trans Caryl Emerson and Michel Holquist (Austin, University of Texas Press 1982), pág. 82, citado por Robert L. Sims, "El laberinto periodístico de García Márquez: Lo carnavalesco y la creación del espacio novelístico", *Revista Iberoamericana* N° 137, 1986, traducción del citador.

EL TIEMPO COMO FLUIR

Pasado-presente-futuro, en una alianza directa con el yo lírico se traducen en una historia personal, en una *autobiografía ficcional* segmentada y a la vez completa.

La propia revisión abarca tres períodos:

- * la infancia
- * la juventud
- * la vejez

Las dos primeras están irremediablemente perdidas, devoradas por el hambriento Cronos. La vejez, decadencia y dolor, es lo que queda, de golpe, entre las manos. Aparentemente, la madurez se ha evaporado. Esta revisión autobiográfica, lógicamente, se va perfeccionando y acendrando en las obras de madurez, pero se perfila ya en los libros primeros, tal por ejemplo, "Esta mañana descubrí...", poema incluido en CPA (pág. 166) pero que se había publicado en 1956, en *Monografía para mi muerte y otras soledades*:

Esta mañana descubrí que soy viejo.

Un señor se ha quitado su sombrero

para hablarme

y una vecina ha vuelto

a preguntarme por mis hijos.

(Lo de siempre: la escuela, el crecimiento, los cumpleaños).

Además, encanezco lentamente

y ya tengo en las manos mi escritura de
compra.

(La propiedad, se sabe,

raíz de la injusticia). Sin embargo,

lo más triste de todo,

lo más concreto,

es comprender que la esperanza

es un vocablo

y que la sangre

-mis viejos ríos de la risa,
de la pasión, del sexo-
apenas constituye una pequeña
marea de memorias.

La infancia

Se alterna la visión positiva del pasado remoto, en la que hay una serena sucesión de hechos, todos sonríen, la muerte no existe o es circunstancial y distante:

...cuando todos vivían
.....
y yo crecía con mi hermano
entre eucaliptus y triciclos...
("Segunda carta", SI, pág. 311)

con otra de infelicidad y dolor:

Cada tanto los miro o los uso y revivo
los días más penosos de mi vida.
("Inventario", CP, pág. 254)

No hay indicios que permitan reconstruir la causa de esta situación. El hablante elide los motivos, pero insiste en los adjetivos: "...tristísimas fiestas...", "...dolida infancia...".

Ambas concepciones coexisten a lo largo de la producción.

La juventud

Repentinamente las connotaciones negativas que acompañaron a la infancia se dejan de lado al tratar la *juventud*. Es el momento de la vida con más caracteres positivos. Fuerza, poder de conquista y seducción, belleza, ternura, seguridad.

La vejez

Sin haber documentado la madurez (la medianía no es motivo lírico), se pasa a un tiempo de decadencia: la vejez.

...hasta que un día
(o mejor dicho,
una noche) nos damos cuenta
que es tarde, demasiado tarde para
correr un colectivo
colocarse una flor en la solapa
arriar como a banderas las deshonestidades
y que es inútil
amar a una muchacha joven (esa
que pasa por la calle o nos observa
desde la tapa
de una revista)...
("El término", CP, pág. 252)

Se adopta en muchos casos similares la primera persona plural, en un intento de complicidad con el lector, para involucrarlo ("somos más de uno, no soy únicamente yo") (in)concientemente en el proceso de envejecimiento.

Como se ha señalado más arriba, la conciencia de la propia vejez comienza a manifestarse tempranamente.

Más adelante, es frecuente la ironía para señalar algunas de las características de la edad: uso de medicamentos, olvidos, enfermedades, egoísmos...

...y nos palpamos los bolsillos,
por las dudas, no sea que olvidemos
el frasquito de píldoras que nos hace
invincibles
e inmortales...
("Comparaciones", LQ, pág. 210)

De enorme crueldad es la descripción de las "Queridas amigas de la juventud" (JP, pág. 735) en la que la mirada reco-

rre meticulosamente todos sus recovecos físicos y morales: ojos, dientes, rostros, zapatos, cuerpos, y concluye volviéndose sobre sí mismo:

Lo que más impresiona son los ojos,
ya desprovistos de resplandor...

.....
Luego vienen los dientes,
los premolares, los caninos,

.....
y entonces,
debo seguir con los zapatos,
tal vez algo más grandes ahora, su mentón,
sus senos cabizbajos,
el pelo diferente, no se sabe por qué
color naranja,
platino, sorgo,
laucha, ladrillo, la cintura, el cuello, las venas
de las manos, las palabras.
(vs. 1/2; 11/12; 51 y ss.)

Las series de sonetos “La vejez” (I/VIII, Eg, págs. 543-7) y “El pasado” (I/IX, EG, pág. 551-6) remiten a sí mismas, giran en una perpetua excavación sobre el tema, como para agotarlo, dominarlo, ¿superarlo?

La vejez es un pueblo al que se llega
inesperadamente, una posada
húmeda y tenebrosa, abandonada
por sus antiguos dueños.
 (“Vejez I”, EG, pág. 543)

En el ejemplo, el cronótopo insiste en una depresiva percepción de un presente al que no se puede superar, porque el próximo paso es la muerte.

La decadencia está documentada también en las composiciones dedicadas a artistas o personajes históricos: Goya, Wilde, etc.

Ya tiene un nombre injusto: octogenario,
una designación estrepitosa,
definitiva, lapidaria, odiosa,
con algo de hospital y diccionario.

Todo es penuria entonces, incensario
de tiempo, lacrimal, suerte rabiosa
de no morir y ser un muerto, cosa,
vacilación, temblor...
("Cumple ochenta años", PA, pág. 668)

Como una boa trágica y segura
de su poder de destrucción, los años
pesan sobre los años y los daños
de la existencia...
("Oscar Wilde II", EG, pág. 589)

Incluso en los *haikais*, tan juguetones siempre, se refleja la misma concepción de la vejez: "Eres, tal vez, /lo más triste de todo: la vejez" ("La Población", CCP, pág. 448).

La insistencia en subrayar la edad es otra señal de lo obsesivo de la cuestión. Los procedimientos mencionados: generalización ("mal de muchos..."), ironía, detallismo, desembocan en la sustracción del yo de las consecuencias de la vejez como hecho vital. Al mismo tiempo, la reiteración es marca de lo permanente de la preocupación.

TIEMPOS CONCRETOS

Un rasgo que puede decirse característico de esta poesía es el del uso de los adverbios temporales:

Hoy ha sido un buen día...
("Optimismo", CP, pág. 256)

Anoche hubiera querido...
("Regresos y regresiones", LQ, pág. 236).

Esta mañana...
 (“Vejez V”, EG pág. 565)

sobre todo en las posiciones iniciales, de apertura. Esta manera de encabezar los poemas denota una clara necesidad de subrayar la relación cronológica entre el hecho o suceso que desea transmitir y el hablante. O sea, entre el tiempo del relato y el de la enunciación. Generalmente estas marcas sitúan acciones trascendentes.

Además de la superabundancia de fechas, asunto que se trabaja aparte, se encuentran otras variantes interesantes. En algunos casos se trata de lograr un parecido con el estilo periodístico, en consonancia con el afán testimonial, tal como se presenta en “Noticia” (LQ, pág. 227): “Ayer, a las 18 y 30, en San Martín y Corrientes...” el hablante asistió azorado a la detención de una muchacha. (El recurso informa hábilmente de la datación del poema: la dictadura). La “lirización” culposa sustituye a la nota periodística.

Juega aquí un importante papel la concepción acerca de los *niveles de ficcionalidad* atribuibles a los géneros: se parte del supuesto de que el periodismo es eminentemente referencial, y la poesía invención gratuita. Se escamotea, de esta manera, la responsabilidad ante una autoridad no muy versada en cuestiones literarias. (Doble proceso: lo que debió ser una nota se hace poema, se “purifica”, pero a la vez asume la apariencia de una crónica).

Cuanto más se refuerzan los deícticos temporales, más se subraya la intransferibilidad del momento:

Claro que *ahora*,
 recién ahora, en este justo momento, cuando
 llega la noche
 me acuerdo que *hoy*,
precisamente hoy, 31 de mayo
 era el cumpleaños de mi padre.
 (“Optimismo”, CP, pág. 265)

El esfuerzo por señalar el tiempo, ubicarlo, medirlo meticulosamente, tiene como objetivo dominarlo, manejarlo: "El tiempo que yo ordeno me pertenece, yo lo manipulo".

Otra marca de la presencia de lo temporal es la presentación del suceso en sus pasos, la secuenciación:

Lo primero que hice fue quitarme
la camiseta, los zapatos
de *rugby*, el pantalón del triunfo y las
demás transpiraciones
Después me di una ducha y me entregué
a esa chiquilla líquida y sensual que es el
agua.

.....
Luego me sequé con la rabia
propia de los muchachos...
("Ganamos 24 a 0", LQ, pág. 220)

que denota la necesidad de subrayar el devenir de los sucesos pequeños, cotidianos: el incesante fluir.

TÓPICOS TRADICIONALES

La presencia de ciertos tópicos de larga tradición literaria es inevitable, inclusive se podría decir que necesaria para que se selle con una impronta diferenciadora, señal de la originalidad.

El *Ubi Sunt* se puede documentar en sonetos:

Dónde estaban sus hijos y su pena...
("En enganchado", PA, pág. 145)

Dónde quedó tu corazón flotando...
("La caracola", AD, pág. 184)

Dónde estaban el bien y el mal, Horacio...
("Horacio Quiroga III", CCP, pág. 485)

En las dos primeras líneas se remite a un enfoque tradicional del tema. En la tercera se verifican ramificaciones éticas, enlazadas con la experiencia vital del personaje que trata de encontrar líricamente.

En forma no tan clara es dable encontrarlo en los poemas en verso libre y también en muchos sonetos, sobre todo a través de preguntas retóricas sustitutivas: “¿Qué...?”, “¿Quién...?”, fácilmente reductibles al tópico. Cuando en el “Soneto para las iniciales grabadas en un árbol” (AD, pág. 191) dice:

Qué dedos, qué suspiros, qué mensaje,
qué silencio de lilas, qué limpieza...

la interrogación apunta a descubrir la presencia/ausencia de la anónima pareja paradigmática que grabó su señal. En otras palabras, va a la búsqueda del devenir. Para cerrar este apartado se puede afirmar que no con frecuencia pero de forma indudable se apela al *ubi sunt* con la intención de desenrañar una de las preocupaciones más humanas: la del tiempo.

Los ejemplos, extraídos de obras de diferente datación, certifican la presencia del *topos* a lo largo de toda la escritura.

Se copia un fragmento del poema “Los Alfiles”, incluido en *Jaque Perpetuo*, última obra de las OC. (vs. 130 y ss, pág. 703).

¿Dónde están sus sermones sobre
la bienaventuranza o la humildad
frente a la pompa
de las conquistas? ¿Dónde
su caridad
para la absolución de los pecados? ¿Dónde
las casullas de miel y crisantemo?

LOS RELOJES

Todas las posibles corporizaciones de lo cronológico son captadas casi *saussurianamente* por el yo, quien ve en los significantes huellas de los significados.

Así, se ha visto la meticulosidad en abordar la cuestión de los números, las fechas, etc.

En la captación de lo temporal se ensaña sobre todo con calendarios y relojes. Símbolos universales del tiempo, aparecen en esta lírica como su condensación y esencia.

...qué golpes daría a los relojes
para que no
me condujeran al futuro
("Del arte de amar y los errores de la lejana juventud",
SF, 358, pág. 52)

Aquí se aprecia perfectamente lo indicado más arriba como la atribución de caracteres del significado -tiempo- al significante: reloj.

Hay como una idealización del pasado lejano, el de la infancia: allí todo era casi perfecto, y los relojes, símbolo de la vida, paralelizaban a los humanos. O apenas atrasaban un segundo por década (la vida fluyente) o se paraban de repente (la muerte):

...los relojes
que apenas atrasaban un segundo por década
(o que se detenían para siempre
inexplicablemente,
como caballeros cabalísticos
cuando moría alguien de la casa).
("Ponderación de mis abuelos", SF, pág. 359)

La dualidad antitética funcionar/detenerse cambia a infinito/finito, o vida/muerte en el tratamiento del tema en dos sonetos: "Reloj", y "Reloj de arena".

En ambos se parte del procedimiento antitético; para el análisis pormenorizado se realiza la cita completa:

Corazón diminuto, melodioso
corazón insensible y duradero,

prisionero del tiempo, prisionero
de tu destino igual y memorioso.

Lenta ronda del llanto, doloroso
hemisferio cautivo y hechicero,
afilado puñal del minuterero
que muele un ruido simple y silencioso.

Símbolo de la vida, de esta vida
horizontal, minúscula, medida,
que se apaga en el aire o se convierte,

se convierte de pronto, desolada,
en la tristeza de no ser ya nada,
muerte, latido mustio, inmensa muerte.
("Reloj", CPA, pág. 176/7)

El juego de los opuestos se inicia con la contrastación posicional: principio y final; corazón -latido mustio; o sea vida-muerte.

El núcleo central del poema se caracteriza por detenerse en la metonimia física: ronda-hemisferio, en alusión a lo circular de la forma de la esfera; pero en la esencia última, lo circular no es ya el anecdótico recorte de un cuadrante, sino la ineluctabilidad de la marcha de días, meses, años. El reloj es un prisionero de su mecanismo, tanto cuanto lo es el hombre de su propia vida.

En el otro soneto "Reloj de arena" (CPA, pág. 176) también se verifica la diferenciación entre cautiverio y libertad, esta vez con referencia a la arena:

¿Cómo pudiste tú, flor triturada,
silenciosa deidad, mínima y suave,
dejar la caracola, el mar, el ave,
para ser esta muerte concentrada?

¿Cómo pudiste tú, la más amada,
litoral de la ola y de la nave

venir a este cristal dolido, grave
y ciego, eternamente limitada?

¿Cómo pudiste tú, alta y ligera,
dejar que te tomaran prisionera
y hacerte tiempo, un tiempo infiel que huye

-vano dios en derrota- y precipita
la propia soledad que te destruye,
tú que eras libre, mágica, infinita?

Esta vez la infinita arena: vida, caracola, mar, ave, ola, nave, se enfrenta a la muerte; el tiempo que ha de medir: cristal grave y ciego, finitud que no termina nunca.

Las preguntas retóricas actúan de modo similar al de la figura del círculo en el soneto anterior: se enlazan cíclicamente en un ir y venir sin final. La no respuesta anula la posibilidad de cambio.

Nótese que el tema del tiempo materializado en el subtema del reloj sólo es tratado -en poemas completos- en soneto. El recipiente -poema, soneto- es un receptáculo del significado tiempo; es su realización momentánea, pasajera. Asimismo, el continente "reloj" nuclea al tiempo sin serlo: lo suplanta provisoria y circunstancialmente. La antítesis del contenido se aplica al continente. El tiempo inabarcable e inalcanzable es la esencia; los relojes son meras aproximaciones que intentan solo señalar su paso, nunca detenerlo. Los sonetos, a la inversa, a pesar de que buscan detenerlo, solo consiguen señalar su paso.

LA MUERTE

La obsesión cronológica está generada -y concluye- en la preocupación por la muerte.

A lo largo de toda la producción aparece de las más variadas maneras y con diferentes tratamientos. Se puede esta-

blecer una especie de paradigma temporal en el que se verifican las principales ramificaciones del tema.

A lo largo de la escritura es el propio hablante el que se remonta a su pasado, a su infancia y juventud, señalando a la vez que en esos momentos la muerte era circunstancial, pasajera, lejana.

Es el tiempo vital de la inmortalidad. El presente trae toda la carga de desolación y destrucción; la muerte se hace cercana, dolorosa, permanente: hiere y castiga a todos. Es necesario escaparse de ella, huir, evadirse. Se recurre, pues, a la escritura. La poesía conjura la muerte.

Superada esta, ha de pensarse en la reencarnación, ya no tanto como transformación en otro ser vivo, sino más precisamente como sujeto y núcleo de escritura.

PASADO----- PRESENTE-----FUTURO

INMORTALIDAD MUERTE REENCARNACIÓN
 ESCRITURA

Este breve esquema ha logrado ordenar ciertamente el caudal de circunstancias perimetrales de la muerte. Su carácter sintético lo carga de significación, pues han debido obviarse múltiples ramificaciones. Como sinopsis resumidora, y como guía del camino a emprender, se propone el que sigue:

Pasado	Presente	Futuro
Inmortalidad	presagios	reencarnación
	preparación	
	(formas)	
	superación	
	escritura	
	testamento	
	Poesía (elegías)	

EL PASADO: INMORTALIDAD

El hablante siempre enuncia y se enuncia desde un presente. Desde un ahora. No hay escritura de la infancia y la juventud. Por lo tanto, su aparición está condicionada por la perspectiva que le concede el propio punto de vista, la que el tiempo ha impuesto.

La evocación de la infancia y de la juventud carga, pues, con notable bagaje nostálgico.

...y los vetustos
aparadores
eran todos perfectos e infinitos...
("Ponderación de mis abuelos", SF, pág. 359)

La visión del niño en relación con el mundo animado e inanimado que lo rodea incluye un sistema cronológico por lo menos diferente al del adulto. El tiempo fluye más plácidamente, con otro ritmo. De ahí la inmovilidad (inmortalidad) de los objetos y personas que lo circundan.

...mis tías alegres e inmortales...

...cuando todos vivían (la muerte resultaba
una casualidad, un fogonazo
una tisis rosada y ocultable)...
("Los teléfonos", CP pág. 261)

La juventud propia (y la ajena) está dotada también de la eternidad. El tiempo no corre (desde la visión idealizada posterior) por ello está cargada de alegría y felicidad. Ahora bien, esa juventud está situada siempre en *illo tempore*, en un pasado inasible, solo rescatable por la memoria y la escritura.

La juventud no condice con la muerte; es su enemiga inconciliable.

Ninguno de los dos ha cumplido 20 años
y ni siquiera existe

una razón para que alguna vez los cumplan

y ahora se me ocurre
 que estoy equivocado en muchas
 afirmaciones,
 que el amor es eterno y nada tiene
 que ver con el amor que he practicado a veces, que quizá
 yo soy ellos
 y que debo
 agradecerle a dos muchachos y al azar,
 la posibilidad de no morir del todo...
 (“Poema secreto para dos alumnos”, LQ, pág. 235)

EL PRESENTE

Presagios de muerte

Ningún presente está despojado de la preocupación por lo que vendrá. Este perpetuo preguntarse por el futuro acarrea, inexorable, la pregunta sobre la muerte. Deliberadamente el hablante se va aproximando a ella, necesita conocerla, familiarizarse con sus trucos y atavíos. Por mor de la tradición, es inexcusable su personificación:

...la muerte ha entrado en la casa, y que
 igual
 a ciertos delincuentes, ha encendido un
 cigarro

y nos espera en pantuflas
 o en la mesa de luz
 para empezar las ceremonias...

(“Fotografía del siglo XX y principios del XXI”, LQ, pág.
 218)

El extremo al que se llega es a imaginarse muerto; juego retórico que demuestra la permanencia de la preocupación desde los inicios de la escritura; es lo que sucede en “Mono-

grafía para mi muerte” (PA, pág. 164): pero ese fin no es real; es solo una prospección conjuradora. Tal vez esa muerte-no muerte sea la ideal, la que permite conservar al sujeto algunos de sus sentidos, de ahí la aparición del motivo “espiar desde la muerte”, lo que brindará la posibilidad lírica de autocontemplarse.

...pero viviente aún un último segundo,
el último que tenga, dejaré
un pequeño intersticio debajo de los
párpados,
una mirilla póstuma,
y me espiaré las manos cruzadas sobre el
pecho.

Otra forma de “muerte atenuada” aparece posteriormente en el poema “Nochebuena” (CP, pág. 265) en el que el sujeto lírico se propone escabullirse por el sueño de una festividad que lo apabulla, y luego despertarse, mágicamente, cuando todo haya pasado. (Traslación lírica del mitema muerte/resurrección).

O no, mejor
dormir, dormir, dormir y abrir
los párpados el 2 ó 3 de enero
para poder volver a la oficina
ya sin tanta congoja y descansado,
sí, sobre todo
lúcido y descansado para empezar de nuevo.

Otros factores, como el envejecimiento, o lo que es igual, el crecimiento de los hijos, la aparición de los nietos, el desgaste físico, contribuyen a señalar la aproximación de la muerte.

Preparación: los “Testamentos”

Consciente como está de su muerte (más o menos lejana), han de prepararse ciertos ritos: en este caso, también son escriturales. El testamento es una forma de escritura peculiar. Sirve, como toda letra, para prolongarse (in)concientemente. La continuidad se da también en el plano de las disposiciones que ha de contener: determinar el destino de las cosas que se han poseído equivale a ejercer una forma de omnipotencia.

Hay dos poemas cuyo tema es el testamento. Un soneto, “Testamento ológrafo” (EG, pág. 540) y “Última voluntad”, en verso libre (CP, pág. 275). Se tratará de hacer una somera comparación entre ambos. En primera instancia, se impone la consideración de los títulos: el del soneto explicita, el otro poema implica, apela a la elipsis, pero a través de una frase convencional.

Renuncio, abdicó, me desdigo, abjuro
al fin de mis sonetos anteriores,
sus torpes adjetivos, los amores
de papel que escondían, su conjuro

a la inmortalidad. Quemo, me apuro
a quemar sus cuartetos, mis mejores
metáforas, las frases y favores
que intentaban asir en el impuro

y efímero poema cada parte
de mí, cada expresión, cada estandarte
de palabras urdidas con venablos,

asperezas, saliva, colgaduras
de niebla, harapos, ruido, mordeduras
y vocablos, inútiles vocablos.

Ahora bien, *testare*, raíz latina del vocablo conduce al mismo TEXTUM (tejido) a que remite el *texto* poético.

Ológrafo viene del griego *Olós*: todo entero. Un texto, pues, todo escrito por el testador. (¡Qué similitud con la poesía!).

Por la implicancia semántica el testador expresa en él su última voluntad, su deseo. Pero su deseo es, precisamente -en el soneto- lo contrario de lo que está haciendo: "Renuncio, abduco, me desdigo, abjuero..." cuatro verbos de decir solemnemente y en voz alta, lo que no hace la escritura: abandonar la palabra, su insensatez e inutilidad.

El hablante-testante produce lo opuesto: un texto donde asume su escritura.

En "Última voluntad", sólo pide comprensión para/por su oficio. La letra vital, la lírica, la legal, que también ha ejecutado...

...entre papeles
sellados y deudores, jueces y secretarios
y mentiras y colegas con faltas
de ortografía...

La literatura tiene un valor de cambio, pero éste siempre va en la columna del "debe": es necesario, muchas veces, "pagar el pan/ y pagar un poema/ con un domingo...".

El tópicus del "reparto de los bienes" se produce en la última estrofa:

y ya que estoy
redactando mis lúcidas últimas voluntades
dejo a Mercedes
mi biblioteca, a Amparo el júbilo que tuve
a Eleonora mi total
asentimiento para
que junte aplazos
bellos como duraznos
y compañeras que se rían
de los señores profesores
y la ley de Coulomb.
A Gusty, mi estupenda colección
de ilusiones, y a Paula un legado especial

para que compre
trescientas bicicletas.

Y a mi mujer, la parte que ella elija de mi
alma.

Además, finalmente, y tal como se estila
ahora, dono
mi córnea izquierda para un ciego
y la derecha para el primer lince
que aparezca en mi tumba.

en donde el único legado material, concreto, es la biblio-
teca. Si se parte de la necesidad de ser equitativo con los hi-
jos, se concluirá que

BIBLIOTECA

=

JÚBILO

=

ASENTIMIENTO A LA FELICIDAD

=

ILUSIONES

=

LEGADO ESPECIAL: 300 BICICLETAS (MUCHO
DINERO: LA INFANCIA ETERNIZADA)

=

MI ALMA

=

CÓRNEAS: OJO

O sea que los textos propios y ajenos equivalen a las
máximas riquezas espirituales y materiales de que se ha goza-
do, y al propio yo: alma, ojo.

En síntesis, los testamentos remiten y generan textos que,
cual aves fénix literarias, se anulan y engendran a sí mismos.

Como producción escrita, son también el resumen de la
supervivencia: a través de la palabra y por medio de los hijos.

La presencia de la muerte

La muerte se hace cada vez más próxima, va golpeando cada vez más cerca. Sus especificidades son, paulatinamente, mayores.

Las metáforas/metonimias usadas para nombrarla se agudizan en un intento de encontrar la novedad certera, el nombre secreto: "...esa nueva niña acridio..." ("Horacio Quiroga I", M, pág. 484), "...súbito/ incensario de velos..." ("Aniversario", EG, pág. 539); "...una sien desmemoriada/ o un recuerdo invertido que remuerde..." ("A. Ezequiel Martínez Estrada", EG, pág. 560).

El hablante reflexiona, a partir de los sufrimientos y dolores del presente, de la soledad y el abandono, e intenta anticiparse a su propia temida muerte. Como si de ese modo pudiera habituarse a la idea. Se asume como poeta, lo que le permite enumerar las diferentes causas de sus muertes: "...de muerte/ inexplicable,/ de mortandad, de colibrí,/ de nomeolvides...". La concepción del creador aparece, pues, como la de un privilegiado, un ser anormal.

Lo que se añade a este tratamiento es la posibilidad -esta sí, metafóricamente dada a todos- de una "doble" muerte, el "yo" es el supérstite de una pareja:

...que yo me muera y tú también
nuevamente te mueras
para que nada
subsista de tu gloria
de nuestro amor
y de los restos de belleza
que yo guardaba
como un coleccionista, como un criador de
pájaros

o sólo como un hombre solitario y
tristísimo.
("Primer recuerdo", SF, pág. 366)

Las meditaciones sobre el tema son diversas: ha de reflexionar sobre las distintas maneras de llegar. Hay bastantes líneas dedicadas al suicidio como fenómeno tangencial, ajeno, doblemente doloroso; a la muerte ajena como propia; a los objetos desparramados, sin dueño que los organice y contenga. Las cosas, los muebles, conservan la esencia de los que no están, son su representación metonímica, mágica (“Mi cama”, SF, pág. 372; “Los viudos”, EI, pág. 605; “Miedos”, EI, pág. 612).

...palpo la presencia de tu ausencia
 hasta en los últimos detalles:
 mi cama, las cortinas, los sillones del
 living,
 el perfumero que era de mi madre...
 (“Las profundas ausencias”, vs. 14 y ss. EI, pág. 613)

La presencia obsesiva de los teléfonos sirve a este respecto como una señal de búsqueda, de intento de comunicación con los muertos:

Esta mañana no he podido
 comunicarme con mi padre.
 Se trababa la horquilla del teléfono,
 las líneas escondían interferencias,
 números
 extraños y jadeos. Era imposible oírlo,
 recuperar su voz,
 sacar del aire sus palabras casi
 sin palabras, apenas unas frases,
 la elementalidad de sus sí o sus no
 habitualmente justos.
 (“T.E.”, vs. 1 y ss. LQ pág. 243)

Al repasar los *haikais* pueden encontrarse líneas en las que señorea el humor (lo que no resta seriedad al tratamiento):

Aquí es tan vieja la vejez
tan vieja y fuerte
que es probable, tal vez,
que le gane a la muerte.
("El cementerio", M, pág. 521)

Nótese que se trata de muertes ajenas, casi lógicas.

La ironía es otra vertiente de la conjura. En algunos poemas en verso libre, tal "Los moribundos" (JP, pág. 738), o "Muertos incómodos" (JP, pág. 726) es el tono principal. Las peripecias que se deben sortear para escabullirse en los velorios... "que tanto abundan últimamente...", de las visitas a los moribundos, con "...su vanidosa manía/ de no entender que son mortales..."; las variadas excusas que se pueden esgrimir:

...una jaqueca
un nieto enfermo, una pariente
que llega de Estocolmo...
("Muertos incómodos", vs. 42 y ss., JP, pág. 728)

la exigencia de estar, finalmente, presentes, se revisa. (La primera persona plural: nosotros, todos, se transforma, violentamente, en segunda indirecta: vos, que a su vez objetiviza al yo, sujeto de la escritura) para llegar a una conclusión definitiva:

Es inútil, la muerte
-tal como lo asegura la dudosa
filosofía- es una
complicación de la existencia,
y al final no se sabe en qué pueblo vivir
para que no nos hablen por teléfono,
con cierto preparado asombro y nos
anuncien:
fulano ha fallecido
o lo que es peor, Gustavo,
acabás de morirte.

Se advierte, como invariante frecuente, la desolemnicación del hecho mortuorio: uso del teléfono, ironías, etc., para alejarlo, sobre todo de la conciencia de la propia finitud:

...el horror, no de la muerte,
sino de quedarse muerto, que es distinto.
("Muertos incómodos", JP, pág. 727)

En otras series se reiterará la ruptura del muro de contención afectivo por el humor -negro, las más de las veces-, rasgo caracterizador de G.S.

ELEGÍAS

La producción de esta especie lírica está en directa relación con acontecimientos biográficos específicos.

Tal como lo consigna *Eduardo Camacho Guizado*⁷ el diccionario de la Academia la define como "composición poética del género lírico en que se lamenta la muerte de una persona".

Se han encontrado en G.S. cinco elegías propiamente dichas, además de segmentos elegíacos en diversos poemas.

Se trata de sonetos: "Roberto Themis Speroni" (UI, pág. 403) y "Aniversario" (EG, pág. 539); y tres composiciones en verso libre:

"Palabras para mi tío Mariano" (CP, pág. 266), "Las profundas ausencias", (EI, pág. 613) y "Recopilación y memoria para Manuel L. Barreto" (JP, pág. 758).

Tres de ellas especifican en el título sus destinatarios ideales, precisamente los únicos receptores que no las recibirán: los amigos entrañables, el tío mayor, su mujer.

7- EDUARDO CAMACHO GUIZADO, *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid, Gredos, 1969.

Siguiendo la clasificación establecida por *Camacho Guizado* se trata de elegías de tipo privado. Se intentará una tipificación de los rasgos unificadores:

SONETOS

El que dedica a Roberto Themis Speroni es una estructura peculiar, de construcciones sustantivas.

Adiós poeta, sauce, compañero,
aviador de las sílabas, navío,
adiós laurel, faisán, amigo mío,
inventor de la seda, panadero.

Adiós balcón, atardecer, madero
y redención de la palabra, estío,
honor de la cordura, desvarío,
adiós, huemul, ramaje, jazminero,

fundador de las letras, voladura
de la realidad y el mundo, buzo,
niña, rubí, relámpago, blandura

de la dureza. Adiós, única suerte
del hombre, adiós fragilidad, abuso,
poema, llanto, lujo de la muerte.

La sucesión de sustantivos carga de dinamismo al poema: un intento de movilizar lo estético. Hay 33 construcciones paralelizadas por el “adiós”, la marca de la especie.

Camacho Guizado establece las siguientes partes componenciales en los poemas funerales tradicionales:

- * a) presentación
- * b) lamentación
- * c) panegírico
- * d) consolación

En el segundo soneto, "Aniversario", presenta una serie de encabalgamientos de diferente índole que representan la separación violenta de lo que debe de estar unido. El *incipit* con adverbio temporal, "hoy", permite elaborar un esquema cronológico: hoy-dolor/ayer-no dolor.

Hoy -siempre existe un hoy circular, duro,
color pena- es un nuevo aniversario
de tu muerte, aquel súbito incensario
de velos, demasiado prematuro,

hacedor de cenizas sobre el puro
amor que me tenías, el muestrario
con hijos y rayuelas, aquel diario
estar juntos y ser, ser el seguro

ser que éramos los dos, nuestras mitades
ya sin mitad y casi eternidades
en las que fallecer eran mentiras.

Hoy te convoco tristemente y rondo,
te acaricio, te miro y tú me miras
desde mí, como siempre, desde el fondo.

Se deben diferenciar dos segmentos del pasado, uno doloroso, reciente: "...*aquel súbito*..."; y otro feliz, más remoto: "...*aquel diario*...". Se reconoce un doble movimiento, que en esencia es uno solo: hacia el pasado, y hacia el fondo del "yo", único sitio en donde el pasado se conserva. En ambos está "ella".

Se pueden señalar los siguientes tópicos de la especie:

I: presentación; II/III: panegírico/ lamentación; y IV: principio de consolación. La sobriedad del dolor, reabsorbido por el "yo" condice con las necesidades del soneto.

VERSO LIBRE

En las tres elegías, igual que en los sonetos, el emisor se dirige a un receptor único e ideal: el muerto. Es un *topos* que implica deseo, necesidad de anular lo irreversible.

“Palabras para mi tío Mariano”: el discurso indirecto libre abre la composición y es seguido por el discurso directo en la voz del propio muerto. A través de reiteraciones paralelísticas se va generando la acumulación que connotará dolor. El diálogo se entabla en una especie de trastiempo: “*Una vez...*”. Un pasado distante, el tiempo mítico de la juventud a resguardo del dolor, alterna con el ayer inmediato a la enunciación: “*...esta mañana...*”.

- Se me murió mi padre
(mi abuelo inglés, seguramente el último
añil y señorío que gozamos).
- Y se murió mi hermano
el único que tuve, la mitad
que me correspondía.
- Y se murió mi hijo, el único que tuve
mis propios ojos
mirándome adelante.
- Y se murió mi amigo, el único que tuve
Pedro Mario Delheye
poeta, el otro nombre de mí mismo
párpado con memorias.

El panegírico es reemplazado por una sobria descripción del muerto a través del peculiar atributo (cruz) de tener padre, hijo, hermano y amigo muertos.

El dramatismo que aporta el diálogo-monólogo inicial culmina con una escena funeral: la de la conducción última del ataúd. Habría un principio de consolación en la última estrofa:

Esta mañana
con mi miedo habitual

ayudé a conducir tu corazón de cedro
 tus nuevas manos de aparente plata
 tu peso, tu tristeza, hasta el país
 de tu padre y tu hijo, de tu único hermano
 y del amigo
 que te esperaban entre
 dalias y abrazos misteriosos.

“Las profundas ausencias”: todo el poema se centra en la lamentación y en el dolor del yo. Se señala, a través de los indicios que recibe el hablante, la “presencia de tu ausencia”. Los indicios son dados por las “cosas”, sumidas en el caos, y por el propio sujeto, descuidado, perdido.

Hay además de la característica enumeración, una serie de preguntas retóricas, que sustituyen al *ubi sunt*. No hay consolación.

¿Quién

me dirá ahora
 qué vocablo está mal en mis poemas,
 qué películas dan, qué corbata me pongo,
 qué amigos han dejado de quererme?

 quién me comprenderá
 hasta mi última pulgada,
 quién me defenderá,
 quién me dirá que estoy enfermo,
 quién me acariciará la espalda o la cabeza,
 quién me acompañará la noche
 de mi fallecimiento,
 quién creerá todavía que soy lúcido y
 joven...

(vs. 34 y ss; 46 y ss.)

“Recopilación y memoria para Manuel L. Barreto”: la principal característica es el tono coloquial, desenfadado, casi burlón, hiperbólico

...sentarte al lado
de la Justicia
y moverle el platillo y correrle la venda
o levantarle el peplo a ciertas vírgenes...
(vs. 52 y ss.)

A través de la enunciación se percibe que el tono está acorde con el modo de ser del amigo: jocoso, bromista, "macaneador". También ha de pensarse en la búsqueda de nuevas vetas para el asunto. Se encuentran los *topoi* de presentación, lamentación y panegírico.

Lo cierto, sin embargo, es que te fuiste,
inventor de la fábula, de los globos azules
y de los barquilleros,
o esos juguetes que los niños aman
porque son como ellos mismos,
sus cuerdas, sus maderas, sus tonys
interiores,
protector de las casas-cuna para
las esperanzas,
presidente honorario de la tartamudez,
concejal del consejo de la sabiduría
de gastarte las horas como si fueran
fichas...
(vs. 75 y ss.)

Resumiendo, las elegías se caracterizan por que principalmente se centran en la lamentación; es difícil acceder al consuelo. Es lícito suponer que esto se debe al hecho de que el peso específico radica en el yo, víctima de abandono. Si se revisan otras entradas, se verifica que el sujeto siempre lamenta su soledad. Por tanto, estas composiciones solo son vías de acceso para regresar al yo.

Aunque *Camacho Guizado* entiende que la especie es eminentemente social, aquí se verifica que, paralelamente, posee carácter individual.

El pasado remoto carece de muerte, es el reino mítico en donde no existe el dolor. Todo es eterno y perfecto.

En el presente la muerte se manifiesta en diferentes formas, ataca, mata a los seres más queridos, pero el "dueño de la palabra" puede mantenerla alejada.

En el futuro, ya muerto, el hablante confía en reencarnar. Tiene la certeza de hacerlo aunque sea "en una frase".

La obsesión por la muerte acaba por ser catartizada por medio del acto creador (de vida).

LOS NÚMEROS

Como signos unívocos, los números se oponen a la polisemia de la letra.

Los números señalan, en la mayoría de los casos, fechas, horas, años; nombran (determinan) al tiempo: lo dividen y gradúan de manera de poder detenerlo, asirlo, dominarlo. (De origen pitagórico, el simbolismo de los números, adoptado en la antigüedad, se acreció al contacto con el simbolismo cristiano).

Las fechas:

Esto que cuento sucedió en La Plata
un día dos
de noviembre, durante el mediodía.
Hoy, cuatro de noviembre del mismo año.
("El hijo pródigo", SF, pág. 345)

sostienen la necesidad de verosimilitud, a partir de la ubicación cronológica exacta. Apuntan a una referencialidad anecdótica de los hechos: el regreso del hijo, un viaje turístico por Europa, etc.

Estas fechas podrían variarse, siempre que las nuevas respetaran el ritmo versal, y el efecto lírico sería similar.

Por otro lado, hay una serie de fechas intransferibles, porque están cargadas de connotaciones casi siempre en relación

con las marcas convencionales del tiempo en su avance: prácticamente no hay día señalado que sea positivo. Las fechas destacadas por la palabra pertenecen a un calendario lírico-biográfico: giran alrededor del 29 de diciembre, el cumpleaños¹⁰.

Hoy, 29 de diciembre, día
de mi cumpleaños, en Posadas
a mil kilómetros
de Buenos Aires,
pienso con cierta
solemnidad
en el tiempo, el terrible barrendero
de glorias y cenizas...
("Mi cumpleaños", EI, pág. 619)

Día atado inexorablemente a la fractura 31 de diciembre/1 de enero, se añade a la otra fecha marcada: el 28 de diciembre, "día de los Santos Inocentes", en que se produjo la muerte del padre (figura que, como se verá, condice con el atributo de "inocencia" y "bondad").

El período que va desde la Navidad hasta Reyes es deliberadamente cargado de negatividad. La alegría y el amor que tradicionalmente deben prodigarse en esos días son denunciados de flagrante ficción, de aburrimiento:

...como resulta
que es Navidad
es necesario estar contento
encender estrellitas y arbolitos
(con regalos colgados
si es posible,.....
.....)

10- "Mi cumpleaños", EI, pág. 619; "Balance", EG, pág. 535; "Mis primeros 54 años", SF, pág. 352, etc.

y además no olvidarse
de los cubitos
(¡otro diminutivo!) en la heladera
adecuar nuestro estómago para el turrón
(¿de Alicante...? Elefante, mal talante...)
y las bebidas sospechosas...
("Nochebuena", CP, pág. 264)

La desmitificación de la fecha apunta no a su significado cristiano, sino a las variantes comerciales que se han implementado alrededor de esos momentos.

Pero nada más lejos de la intención de denuncia. En primera instancia se da una especie de catarsis angustiada, de descarga del *páthos* generado por el tiempo, en las instancias más delatorias del devenir:

...mejor
dormir, dormir, dormir y abrir
los párpados el 2 ó 3 de enero
para poder volver a la oficina
ya sin tanta congoja y descansado.
Sí, sobre todo
lúcido y descansado para empezar de nuevo.

La fecha del cumpleaños del padre recordada de pronto, en el poema "Optimismo" (CP, pág. 265) remite a la posibilidad, por pasiva, de alcanzar una nueva forma de abandono: yo (hijo) olvido a mi padre; yo (padre) soy olvidado por mis hijos, tema que encara líricamente también en relación con otra fecha: el "Día del Padre" (PA, pág. 214).

Claro que ahora
recién ahora, en este justo momento, cuando
llega la noche
me acuerdo que hoy, 31 de mayo
era el cumpleaños de mi padre.
(vs. 23 y ss.)

Fue una sonsera de mi parte
 y un domingo tan vano
 como cualquiera.
 Mercedes no volvió hasta la noche.
 Amparo y Eleonora salieron con sus novios.
 Gusty jugó un partido de rugby en Buenos
 Aires.
 Paula estuvo conmigo, es cierto, pero
 porque se fueron sus amigas.

(Moraleja: el que a hierro mata, a tristeza
 muere.

Perogrullada: No hay nada tan solo
 como la soledad)
 (vs. 29 y ss.)

La edad

La carga de tiempo que el hablante porta en sí mismo se representa en un número, que simboliza la edad:

Tengo 56
 años...
 (“Almanaques”, M, pág. 505)

En cuarenta años de poemas...
 (“Último balance”, UI, pág. 398)

 ...llevo ahora
 otra marca en el cuerpo, un número distinto
 54...
 (“Mis primeros 54 años”, SF, pág. 352)

La selección de ejemplos ha sido deliberadamente detallada para demostrar que la obsesión se manifiesta en todas las especies líricas.

La diacronía se intensifica en los poemas más recientes.

Ineludiblemente relacionada con la problemática juventud/vejez, ya tratada, el yo carga las cifras de la decadencia, ¿quiénes representan la plenitud?: el hijo varón (“...14 años, ingre creciendo...” - “Paternidad I”, CP, pág. 271), prolongación del yo, los alumnos, algunos abuelos de ahora, el propio hablante... “...hace ya varios siglos...”, la Reina del Ajedrez.

Se pueden apuntar una serie de connotaciones de los números alejadas de lo cronológico:

- *cantidad*: la pluralidad en sus diversas variantes, con o sin hipérbole. A veces con sentido lúdico:

50 grados
de calor...
 (“Canícula”, CCP, pág. 749)

Otras como señal de la más redundante referencialidad.

...su boca, su boca
de treinta y dos
piezas imitativas
de la sonrisa...
 (“El hijo pródigo”, SF, pág. 345)

- *espacio*: la referencialidad se complementa con apoyaturas espaciales y el número significa lugar. De manera notoria se ve este rasgo en “Las calles de La Plata”: la metaforización parte del elemento común: el número como símbolo nominal. La figura de la ruleta se condice con esta característica y con el geometrismo del diseño de la ciudad. Claro que también hay otro espacio más o menos geométrico y numeral: el cementerio. Entonces la problemática aparentemente espacial que recorre el poema se resuelve en el tratamiento de lo temporal, con sus implicancias más terribles:

GEOMETRÍA-NÚMERO-LA PLATA		ESPACIO
GEOMETRÍA-NÚMERO-RULETA		
GEOMETRÍA-NÚMERO-CEMENTERIO		
TIEMPO		

En la serie “San Telmo”, la distancia se mide en unidades de espacio/tiempo, y los días equivalen a cuabras, y estas a siglos.

El cronótopo se desarrolla en un *haikai*:

Para llegar de aquí -Parque Lezama-
a la Plaza de Mayo
el tiempo se derrama
y preciso tres días en sulky o a caballo.
 (“Una kodak para San Telmo”, CCP, pág. 474)

- *la identidad*: la identidad de los hombres se manifiesta también a través de los números, signos arbitrarios no decodificables en cuanto mensajes, salvo por unos pocos, la policía y el propio identificado.

Este número pesa en su poseedor, es su nombre secreto:

...un número
de por lo menos ocho cifras...

.....
se trata de mí mismo, ciudad donde nací,
servicio militar, algunos otros números
(por las dudas)...
 (“El pasaporte”, JP, pág. 722)

Alrededor de esta cuestión afloran situaciones eminentemente contextuales, tales como la relación del individuo con la policía, la otra dueña de la clave, con la autoridad en general; y consigo mismo:

El número real de mi libreta
de enrolamiento es un millón
ciento cuarenta y cuatro mil doscientos

cincuenta y tres,
una tremenda cifra que me signa
desde la juventud.
("Yo", EI, pág. 621)

- *el azar, el juego*: los juegos de azar, los dados, el póker, la ruleta, ya mencionada, son otras formas de aparición del número. La figura del jugador brinda, por su parte, la posibilidad de adentrarse en la mente humana, y de arribar a una diferente definición del azar, del destino. (Véase, entre otros, "Carta a Ana Grigorievna Dostoievskaja", JP, pág. 750).

Los dados, las seis caras
de la fortuna
los números, terribles y azarosos
que, en realidad
no son más que una simple distracción
de los dioses.

...
y en un segundo,
los cubos, las malévolas
cifras - alegorías de la fatalidad
de la indudable pequeñez
del hombre, de los libros en los que está
anotado
el infortunio de vivir..
("Epístola a un soldado...", SF, pág. 330)

Concluyendo, la presencia constante y obsesiva de los números revela, a grandes rasgos, la necesidad de materializar el tiempo, de darle una cierta entidad fácil de aprehender: lo individual, concreto, en lugar de lo universal, abstracto.

También es manifestación de la necesidad de catartizar experiencias autobiográficas: "Yo, fulano de tal, escritor, certifico que lo que digo es exacto, cierto". Burocráticamente, documenta con números la búsqueda de la referencialidad lírica.

El número, además, es el camino escogido en pos de la propia identidad poética. Por eso abundan las alusiones metapoéticas. El hecho de subrayar su presencia es también marca de la deliberación escritural.

Ayer fue 31 de diciembre
y hoy, 1 de enero. ¡Chocolate
por la noticia!
(Nuevamente dos números escritos como
versos
y alegorías
de mis obsesionantes calendarios)
("Balance anual", SF, pág. 347)

LA HISTORIA

En este campo el deslinde es difícil, ya que se ha tratado en "patria" el ámbito espacial, y puede decirse que ambas constituyen en muchos aspectos una entidad única.

Como lo señala el etnólogo Karl Kerényi, el hombre busca en el pasado un modelo para sumergirse para afrontar así, protegido y al mismo tiempo transfigurado, el problema del presente¹¹.

Una buena parte de la poesía de G.S. intenta reducir (redecir) la historia patria y se encuentra un conjunto de sonetos enfocados en los "personajes". Este rasgo permite concluir que la tendencia más clara es la de indagar en el ser del hombre, y en la mecánica del poder.

La historia americana es otro aspecto, sobre todo a través de dos vertientes principales: la conquista ("Francisco Pizarro", "La conquista", "La ciudad de los Césares", etc.) y la lucha por la independencia ("Canto Argentino", "La

11- C.G JUNG y K. KERÉNYI, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino, Ed. Boringhieri, 1948, pág. 10, citado por Eugenio Castelli. *El texto literario. Teoría y método para un análisis integral*, Buenos Aires, Castañeda, 1978.

Delfina”, “San Martín en Chile”...), los períodos más agónicos de nuestra América.

El tratamiento lírico del asunto histórico lleva la necesidad de definir ciertos puntos antes de entrar en el desbrozamiento de la cuestión.

El hablante desempeña una doble función: a) es un hombre del siglo XX que analiza líricamente un pasado conocido con diversos grados de profundidad. (Las fuentes de conocimiento histórico son fluctuantes, no rigurosas, y alternan la “historia oficial”, y el “revisionismo” - no se pretende estrictez en estas denominaciones). No es un estudio de esta problemática; b) es un yo paradigmático del hombre medio, y como tal, asume una serie de contradicciones que, en buena medida, están en relación con la alternancia de fuentes.

En función de estos rasgos básicos, el sujeto de la escritura recrea una anécdota o rasgos de personajes, que en última instancia pueden caracterizarse como arquetipos.

La historia argentina aparece así en sonetos y en poemas de versificación libre. En los *haikais* el enfoque lúdico-lírico pasa más por el mencionar, a manera de sintético homenaje, que por la ardua tarea de plasmar una verdad.

Los poemas en verso libre de tema histórico son seis; cinco de ellos centrados en América, y la “Carta a María Luisa de Austria” (JP, pág. 753) que se incorpora al ámbito de la historia universal.

Entre los sonetos, asimismo, se puede establecer una taxonomía similar:

- de historia argentina y americana:
centrados en: héroes, o personajes individuales personajes anónimos, colectivos, populares;
- de historia universal.

Las obras que nuclean su preferencia en la historia, son, en orden decreciente: *Con la patria adentro*; *Cómo se canta a la patria*; *Última Instancia*; *Misiones*; *Ensayo General* y *Pistas de aterrizaje*.

Se pueden reconocer constantes:

- 1) principalmente centrados en personajes;
- 2) búsqueda de la comprensión (a través de la re-enunciación) de hombres y mujeres arquetípicos;
- 3) abandono de posturas maniqueístas;
- 4) alternancia de héroes individuales (San Martín, etc.) con otros seres abstractos, colectivos, anónimos (el resero, etc.);
- 5) necesidad de captar la esencia del pasado (y del presente) a través de esa alternancia;
- 6) en los pocos casos en que se sigue la "historia oficial", se intenta deslindar y poner el acento en lo humano y no en lo hazañoso;
- 7) búsqueda deliberada de personajes polémicos. En ellos se señalan rasgos universalizantes;
- 8) presencia de pares opuestos complementarios: Quiroga/Sarmiento; Lavalle/Dorrego;
- 9) rescate lírico de personajes olvidados por la historia mayor. Norberta Calvento, por ejemplo, la que fuera novia de Francisco Ramírez. En estos casos, el título es suficientemente largo: explicitación del rol "justiciero" de la literatura;
- 10) interrelación entre los sonetos, sobre todo. A través de ellos, en conjunto, puede armarse un sistema de relectura de la historia;
- 11) predomina la ubicación geográfica en la pampa. La insistencia en el asunto histórico es una forma de inquirir en la esencia del hombre, en todos sus aspectos. Es una búsqueda para desentrañar el pasado, o sea que es una indagación en el presente.

El yo asume su compromiso a través de su labor de heredero, testigo, buscador de sí mismo y predictor del futuro.

3. LA SOCIEDAD

Ha de usarse la palabra *sociedad* en un sentido convencional, el que se desprende de su cotidiano uso en el habla. Brevemente, ese grupo heterogéneo -y a la vez homogéneo-

de personas, convenciones e ideologías, pactos conductuales, etc., que rodean al individuo, y entre las que se desarrolla su actividad, su vida.

En una lírica eminentemente yoica como esta predomina siempre la visión del emisor (de tratarse del género narrativo se mantendría la hipótesis de la presencia de un narrador "con", casi ausente frente a la voz del personaje).

En este caso, el hablante parte de su referente, pero a la vez difiere de él. El yo puede separarse de su material y emitir juicio, opinar. A veces se incluye en la censura, se autojuza en las conductas y actitudes que adopta como miembro de ese grupo. Este rasgo se presenta de manera notoria en la poesía que corresponde al período dictatorial 1976-83. Como ejemplo claro se puede mencionar al poema "Noticia", en el que el hablante asiste a una detención -el término es leve- en pleno centro de Buenos Aires, y el temor lo obliga a no auxiliar a la víctima. La respuesta, una catártica nota periodística, se sublima en el poema.

Conviene puntualizar que si bien la doctrina sartreana del "compromiso"¹² excluye explícitamente la poesía, es dable señalar en esta serie una tendencia al testimonio.

Esta bajada al porcentaje mínimo de ficcionalidad, cargada con una extrema referencialidad -con datos históricos, fechas, lugares- culmina en la apariencia de flagrante autobiografismo catártico: el testimonio de una sociedad defectuosa.

Puede tomarse como punto de mínimo acuerdo, que en este aspecto parcial de la poesía de G. S. se alcanzan los niveles de mayor enlazamiento con las cuestiones económicas, políticas, religiosas, que atañen a su contexto social.

No significa forzar los textos el aplicar algunos de los conceptos de Alejo Carpentier¹³ acerca de la trascendencia de los *contextos* en Hispanoamérica. Fácilmente se subrayan los

12- JEAN PAUL SARTRE, *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1969.

13- ALEJO CARPENTIER, "Problemática de la actual novela hispanoamericana". En: Tientos y Diferencias, Arca. Montevideo, 1967.

carpenterianos -antes sartreanos- contextos raciales, económicos, políticos, burgueses, de distancia y proporción, culturales y a veces hasta culinarios.

Como punto de partida organizativo, se esboza un cuadro sinóptico de las principales variantes:

	RACIAL
	CONQUISTA/RELIGIÓN
	ECONOMÍA.....DESNIVELES:
	EJECUTIVOS
	SIRVIENTAS
	INMIGRANTES
CRÍTICA	SOCIAL“LAS FAMILIAS”
	YANQUIS/ CAPITALISMO
	POLITICA: DERECHA/IZQUIERDA
	ARTISTAS
	ARTE POR EL ARTE/ COMPROMISO
	COSTUMBRES
	POLICÍAS/MILITARES

EL PROBLEMA RACIAL

Acotado a *Cuadernos del Ecuador*, deviene de la toma de contacto con los aborígenes ecuatorianos a raíz del viaje de 1968.

Es obvio aclarar que este choque brusco con una realidad conocida -pero no vista, palpada cotidianamente- genera una reacción de rebeldía que se plasma en poema.

El observador se sitúa frente a una comunidad de seres despojados y desgrana su protesta. (Esta serie se desarrolla por completo en *haikais*, con lo que se añade un nuevo matiz a la especie, principalmente centrada en lo lúdico). “Monólogo con los indios” abarca 23 composiciones caracterizadas por la

apelación permanente al tú. No sólo como receptor explícito, sino también como sujeto del enunciado.

Desde el título se marca la presencia/ausencia del indio. "Monólogo" porque no hay posibilidad de diálogo, de acercamiento; ni siquiera a través de la palabra, del gesto mismo, es posible saltar la barrera cultural. Ese tú, pues, señala un receptor omitido (ficticio) o al menos impedido de responder.

El receptor real es el lector común, el que lee poesía, y en un plano ideal, aquel que a la vez tiene acceso a los resortes del poder, que de algún modo puede revertir la incomunicación.

El emisor es su propio receptor (monólogo), él también blanco prejuiciado con posibilidad de transformarse.

La resistencia pasiva, el silencio, generan confusión, y los prejuicios se convierten en culpa.

Yo sé que nada valgo.
Pero, por Dios, al menos mírame
y dime algo. Algo.
("Monólogo con los indios", CE, pág. 296)

La denuncia básica que se desprende de la serie es la de la injusticia. Generada en la conquista, y conservada y aumentada con el correr del tiempo, tiñe todas las circunstancias vitales del indio.

Por cada miligramo
de pena de esta gente,
yo te condeno a la vergüenza.
Eternamente.
("Tardía condenación de España", CE, pág. 288)

La perpetua explotación no ha logrado destruirlo. Su fuerza está en la sumisión silenciosa (el "disimulo" de que habla Arguedas). Acosado por la pobreza, el despojo, la muerte, el indio calla y sigue. El hablante se cuestiona a sí mismo y a su postura.

La maternidad, reproductora de lacras, no cesa. (No hay padres):

Aquí es muy fácil
engendrar y nacer.
Más fácil de lo que
debiera ser.

(“Monólogo con los indios”, CE, pág. 291)

La realidad genera rebeldía en el blanco, que trata de contagiarla y provocar la reacción, la venganza. (El emisor-testigo hace su aporte a través de la palabra). La rebelión -en el plano de la escritura- produce la posibilidad de una inversión de roles, para devolver las cosas a la situación original, previa a la conquista.

¿Qué habría sucedido,
mártir del desamor
y del olvido,
si hubieras sido tú el que hubiera venido
como conquistador?

(“Monólogo con los indios”, CE, pág. 291)

A pesar de la seriedad de los planteos, la especie cuela su matiz humorístico en la cuestión de la *trasculturación*¹⁴.

Tal, la del indiecito que escucha la radio, o el que se describe en el *haikai* “A un indio de los llamados colorados” (Ce, pág. 304):

Modos y modos
de trabajar
un dólar por dejarte
fotografiar.

14- Para la ampliación y determinación del concepto, véase ÁNGEL RAMA, “José María Arguedas, *trasculturador*”. En: José María Arguedas, *Señores e indios. Acerca de la cultura quechua*. Buenos Aires, Calicanto, 1976.

De ninguna manera el hablante supera los prejuicios que la sociedad ha generado ante las diferencias cromáticas en la piel:

Me alegre, sí, me alegre,
me alegre por mí mismo
y mi inocente socialismo:
me he hecho amigo de un negro.
("Mea Culpa" CE, pág. 285)

Las referencias a la negritud, cuando pasan a través del sustantivo/adjetivo "negrito", portan el matiz afectivo del diminutivo. Véase "Eva negrita" (M, pág. 519): "Mi afecto te realza / y azula, estatua, / Eva descalza".

LA CONQUISTA / LA RELIGIÓN

El poder militar y el religioso se encuentran asociados. Diacrónicamente, en la historia americana, se verifica esta proximidad, ya que en la recreación lírica de la conquista se subraya de manera explícita o implícita el sustento de la cruz a la espada.

Para que exista tanta luz,
fue necesaria mucha
sombra en el arcabuz.
("Altar mayor de San Francisco", CE, pág. 287)

El papel negativo del conquistador está matizado por la necesidad de señalar rasgos positivos en los individuos que produjeron la conquista: coraje, hombría.

Puedo decirlo en todos los idiomas
del mundo: usted, Pizarro, es un canalla.
Un canalla en la paz o la batalla,
cruel antes y después de las redomas

de alcohol, de los hierros y maromas
 con los que cree que tritura o avasalla.
 Canalla, pues, y basural, quincalla
 de avaricia, homicida de palomas,

dioses, indios mejores que usted, pecho
 de lodazal, impío, espuela, ofidio,
 lo más infame y ruin y repelente.

Sin embargo -sorpréndase- sospecho
 con misterioso goce que lo envidio:
 usted ha sido el hombre más valiente.
 ("Francisco Pizarro", UI, pág. 410)

De este modo se evitan los maniqueísmos. Como la lectura conlleva una reelaboración histórica, se verifica la permanencia de esa relación de poder.

...creen que son felices
 y generosos
 protegidos de Dios, envidiables e igual
 que policías con galones,
 cardenales, teniente coroneles
 escribanos, monaguillos, mineros mineteros
 profesores de química, rabinos
 santulones, grasientos fabricantes de
 horcas

rotiseros, presbíteros
 en fin, el mundo
 todos los que también creen
 que son honestos y queridos
 y angélicos y bellos
 y depilados
 y destinados a la diestra
 del Señor, el señor
 de la diestra siniestra...
 ("Los jugadores de póker", SF, pág. 369)

Es frecuente el uso irónico/paródico de las oraciones y rezos, como remedando la inversión de los valores, al transformar la retoricidad hipercodificada en verdadero alegato. "Hay que estar atentos/ cerca del pan/ el pan nuestro de cada día / dádnoslo hoy, perdónanos/ nuestras deudas..." ("Recomendaciones para robar en los supermercados", CP, pág. 273).

LOS DESNIVELES ECONÓMICOS

Esta cuestión se trata sobre todo en verso libre y *haikai* se toca esta cuestión. Los planteos engloban la permanente referencialidad y la búsqueda estética. Las antítesis surgen de inmediato: rico/pobre; mío/ tuyo. La reconstrucción poética de la franja social acuciada por los problemas económicos se centra en los siguientes puntos: formas de vida poco dignas, desposesión de la tierra; surgimiento de variantes de la picardía. Es obvio aclarar que es poco frecuente el alegato directo. Principalmente se nuclea en espacios específicos: los conventillos, las aldeas indígenas ecuatorianas, la selva de Misiones.

En esta pieza,
como un dolor profundo,
dormita la tristeza.
La tristeza del mundo.
(2, "Conventillos", CCP, pág. 473)

Afortunadamente, la historia del mensú
yace difunta.
Salvo algún *sapukay*, a veces, y algún
cuento
de la inhumanidad y los pelos de punta.
(“Mensú”, M, pág. 500)

El subdesarrollo sudamericano se documenta a través de la aparición de niños mal vestidos y peor alimentados que tra-

bajan: “De un lado u otro de la balsa:/ una niña descalza” (“Salud”, M, pág. 511).

El hablante se mantiene siempre en la posición de espectador en los *haikais*, mientras que en los poemas en verso libre manifiesta una mayor participación, ya que en líneas generales se usa el verbo en 2º plural, imperativo:

Cuando llegue el instante, pues

.....

introducíos

una lata en el saco

un trozo de comida, una gaseosa

un poco de maná que no figure como

“oferta”.

(“Recomendaciones para robar en los supermercados”, CP, pág. 275)

En este poema, especialmente, el hablante asume una posición didáctica, inversora de los valores que la sociedad impone. Los desniveles económico-sociales se subrayan de diferentes modos, desde una simple mención espacial (“Recoleta”, por ejemplo) a la enumeración de objetos que actúan como marcas de clase: teteras, lavatorios, teléfonos, etc., hasta largos alegatos líricos que incitan a la rebelión.

“La decadencia de las familias” (SF, pág. 349) describe la lenta destrucción de una familia de terratenientes. El proceso está caracterizado por las sucesivas enumeraciones (gradaciones descendentes), los adverbios temporales acumulativos y el uso del impersonal transformado en primera plural.

...una pobreza imperceptible
invade las persianas, las comidas...

.....

Durante un tiempo

nadie percibe

que falta un postre o sobra algún remiendo...

.....

Después se rompen una
preciosa fuente
de porcelana, una consola...

.....
Son circunstancias
inesperadas pero fáciles
de remediar, detalles, telas que hay que
cambiar

por otras, la sequía
los chacareros que no pagan
un mal año que no durará toda
la vida, por supuesto, la Sociedad Rural
manejada por tontos y dipsómanos...

.....
Hasta que ya
en el final, se precipitan
la caspa, los derrumbes...

.....
...se comprende entonces, no sin cierta
tristeza

que también el país
se cae un poco, se oscurece
igual que cuando se descubre
con vergüenza que nuestros pobres padres
hacían el amor...

(vs. 23/4; 28 y ss.; 36 y ss.; 45 y ss.; 71 y ss.; 88 y ss.)

Otros estratos de la sociedad que son sometidos a autopsia son, por ejemplo, los ejecutivos. Predomina la visión antitética con el artista: en cierto modo se trata de una prolongación de la dualidad medieval armas/letras; pero adaptada a los tiempos que corren: comercio-cuerpo-dinero/arte-alma-escasez.

Esto se verifica en un par de poemas complementarios: "Primera teoría acerca de cómo pueden los artistas ponerle los cuernos a los ejecutivos" (CPm, pág. 267) y "Segunda teoría acerca de cómo pueden los ejecutivos ponerle los cuernos a los artistas" (CP, pág. 269).

Los inmigrantes, en el contexto misionero y de los conventillos porteños aparecen como arquetipos del esfuerzo pionero del trabajo, sin que falte el toque humorístico.

Rubios y rubicundos lánguidos como flecos.
 Argentinos, es cierto. Pero rusos,
 noruegos, alemanes, suizos, polacos, suecos.
 ("Crisol II", M, pág. 505)

Las "mucamas" han de ser tratadas en un aparte. Hay dos poemas referidos al tema: "Las mucamas" (EI, pág. 617) y "Las sirvientas" (JP, pág. 719). En ambos el discurso se emite desde una clase, se subraya la otredad de "ellas", con relación a "nosotros". Circulan libremente los pares de opuestos: exceso de trabajo/ ocio; iniciada/ iniciadora en el sexo del padre/ del hijo...

En el primer poema, la sinonimia prolongada ataca, a través de la *proliferación* (varios significantes para un significado) toda una reiterada situación social:

Venían desde el campo

 vendidas por sus padres, alquiladas,
 subalquiladas,
 prestadas por un peso, hipotecadas,
 dadas en usufructo, en anticresis
 obsequiadas...

En "Las sirvientas" el peso está apoyado en la búsqueda del significativo eufemístico que atenúe (disimule, eclipse) el significado infamante. Del planteo inicial:

En casa nadie dijo nunca
sirvientas,
 si era
 necesario nombrarlas usábamos vocablos
 equivalentes
 disfraces, entelequias...

LO POSITIVO (DICHOS)	LO NEGATIVO (NO DICHOS)
MIRLO	SIRVIENTAS
MUCHACHA	DOMÉSTICAS
AURELIA	LETRAS BASURA
SEÑORA	INFAMES
POR FAVOR	INFAMANTES
SEÑORITA	DOMESTICUS-GATO
PONTEVEDRA	PERRO
PAISANA	ANIMAL
VOCES MÁS ATENDIBLES	VENCIDO
Y ACOLCHADAS	CASTIGADO
MÁS COMPRENSIÓN	APRETADO
MÁS SÚPLICA	DOLIDO
MÁS COLMENA	OBSECUENTE
Y PIEDAD	DEL AMO
MÁS HUMILDADES	DEL AMA
	Y SUS NIÑITOS

se deriva un interesante paralelismo antitético entre lo dicho y lo tácito:

Del mismo se desprende una sustitución simbólica: en el nivel del lenguaje se trueca lo considerado injusto por lo expiatorio. El balance -restitución del orden perdido- se realiza desde una clase, que de esa manera expurga sus culpas.

LAS COSTUMBRES

Todo el sistema aparece cuestionado, sobre todo a partir de la presentación irónica de las costumbres más estereotipadas. La sociedad de consumo:

Tercer domingo
de Junio, día
del Padre, una excelente idea
de los señores comerciantes,
siempre tan generosos en la recordación

de los afectos. (Día del nieto y la
abuelita
 y la tía soltera...

.....

Resultaba
 demasiado evidente
 “ocasión”, “aprovechen”, “gran oferta”...
 (“Día del Padre”, LQ, 214, vs. 1 y ss; y 22/4).

la agresión ecológica:

En la mitad del monte, donde aterra
 el silencio del ruido, hay un hombre
 -torso, sudor, ginebra, sobrenombre-
 que como buen guerrero hace la guerra.

Pero no es buen guerrero. Usa la sierra
 cruel y el hacha en la búsqueda de un
nombre
 (o de un dinero) que le dé renombre
 como perro de presa, y que se encierra

detrás de su codicia, segadora
 de los cedros o inciensos solamente,
 de la postrer nobleza, vengadora

de no se sabe qué, pastor mentido,
 Judas de la madera, maloliente,
 gato montés, demonio, mal parido.
 (“A los profanadores de montes”, M, pág. 491)

(Nótese el efecto mímico del sonido de la sierra en la
 aliteración de *rr* que recorre el soneto).

Caen bajo la picota satírica del verso las reuniones de
 condiscípulos (“Condiscípulos”, LQ, pág. 210), las celebra-
 ciones rituales de Navidad y Año Nuevo, los jugadores, los
 alcoholistas, el psicoanálisis, etc. Para cerrar el apartado se
 ha seleccionado un segmento significativo porque desarticu-

la, en cierto sentido, toda la parafernalia verbal que el emisor ha desplegado, acarreando agua para su molino, al idealizar y mitificar la figura del poeta. La versión inversora sirve de autotomadura de pelo, a la vez que de medio de desficcionalización:

La muerte del poeta no es una sola, un
túmulo
algo rectangular y preciso, una ronda
ácida de coronas,
una negrura,
sino muchas, muchísimas defunciones
constantes

.....
...y está probado
que los procuradores, por ejemplo,
algunos jefes de despacho,
los sonrientes banqueros, los pornógrafos

.....
...desconfían
de aquellas cantidades y presuntas finezas
que se atribuyen
hombres tan delicados)...
("Las muertes del poeta", JP, pág. 716 y ss.)

LOS MILITARES/POLICÍAS

Todas las imágenes de la represión durante la(s) dictadura(s) se centran y concentran en la figura del militar o del policía. Sólo a título ilustrativo, puede señalarse que ya en el "Romance de los 400 estudiantes" incluido en los *Tres poemas para la libertad* (1955), los policías asumen el rol de contrincantes:

Hubo en la Universidad
400 estudiantes.

Piquetes de policía
 hacían ronda en la calle.

Los agentes corporizan la autoridad injusta, son los ejecutores de las disposiciones del poder.

En otras composiciones más recientes, se subraya por medio de la ironía la fuerza detentada por los uniformados:

...los cuarteles
 (utilísimos)...
 (“Las calles de La Plata”, LQ, pág. 221)

...los vigilantes -tan correctos ellos
 tan buenos mozos y patriotas...
 (“Noticia”, LQ, pág. 227)

A través del lugar común: “...fieles guardianes...”, “...servidor del orden...”, “...agente de la ley...”, se marca la desvalorización de los términos.

La expoliación, la coima, la crueldad, la rapacidad son algunos de los atributos de estos personajes. La capacidad de castración (muerte) se asocia a la del clero y a la de la sociedad prejuiciosa. (Véase, como modelo de lo expuesto, la serie sobre Camila O’Gorman y Ladislao Gutiérrez, EG, pág. 563 y ss.).

Las formas de la denuncia comprenden un abanico de recursos que van desde la ironía sutil a la simple enunciación con apelación a la ruptura del “pacto de ficcionalidad”. En otros casos, la plurivalencia semántica se despliega: tal, el poema “Las instituciones bancarias y sus fieles guardianes” (SF, págs. 354/5) en el que se subraya la asociación del poder económico con las fuerzas de seguridad. El papel del hablante se desacraliza a partir de la deliberada polisemia del verbo “cantar”, en el sentido exaltativo, indicando la declaración en la tortura y como insulto:

El hombre de uniforme al que le canto (y
 temo

como a los padres
injustos y terribles)
cuida desde su cámara de espejos
que nadie robe, y más que nada
que nadie pueda
mirar del otro lado
del mostrador...
("Las instituciones...", vs. 58 y ss.)

Hay, sin embargo, una versión positiva del soldado, es la que se ve en "Canto Argentino" (vs. 135 y ss) y en los sonetos: el "milico" anónimo, sacrificado, mal pagado y peor vestido que padeció las guerras de la independencia. (Hay una línea en este subtema que apunta al yo, ya que el hablante se reconoce descendiente de esos hombres esforzados).

Después vinieron las guerrillas,
los soldados anónimos,
los sargentos de trigo ascendidos a héroes
por un sablazo y un valor
semejante a la fiebre y a la rabia,
los coroneles
premiados por las balas
que guardaban debajo del arroyo
como hermosas monedas o tatuajes,
los generales-padres y abogados,
los generales-curas y poetas,
generales labriegos
que trazaban planes de combate
como si fueran surcos y semillas...

En la perspectiva histórica del tema se vuelve a la denuncia cuando se trata de la Conquista del desierto: "...coronel Zutano/glorioso vencedor de los indios desnudos / y sin armas..." ("La decadencia de las familias", (SF, pág. 349), o la Guerra de la Triple Alianza.

LA POLÍTICA

Nombre arbitrario, como todos. Se detecta la preocupación por la cuestión de las posiciones, de derecha o de izquierda y la polarización argentina: peronistas/radicales.

En la "Decadencia de las familias", (SF, pág. 349) se percibe una mención del peronismo con la perspectiva de los presuntos aristócratas:

Ahora existe como un encono de criadas
de futbolistas, de aparceros
que hasta ayer eran
una montura, un truco,
una larga mateada. Algo sucede
es innegable, fechorías
del diablo, peronismos, maldiciones,
pereza de los nietos, los turcos, los
judíos,
la mala calidad de las cosas de "Harrods".

El análisis metapoético de la exigencia de compromiso explícito aparece en relación con "Los poetas jóvenes" (CP, pág. 260).

Inesperadamente saltan los severos
inquisidores y preguntan
si soy de extrema izquierda o de derecha
sobre el imperialismo y las guerrillas.

La agresión como mecanismo de diferenciación se verifica también en otras composiciones, tales como "Los amados prójimos" (CP, pág. 259), "Horacio Quiroga en Misiones" (SF, pág. 345), "Los amigos" (US, pág. 525), etc. Es posible percibir la dificultad del deslinde. El hablante es tildado de liberal por su hijo en "El hijo pródigo" (SF, pág. 345), pero él evoca melancólicamente "...aquella iniciación casi ingenua en la izquierda..." ("Séptima carta", SI, pág. 317). Como una vertiente a analizar con más detalle puede apuntarse la relación entre

postura política/tiempo, en la que se asocia la posición más revolucionaria a la juventud y la más conservadora a la madurez.

Como conclusiones de este aspecto de la temática se pueden apuntar: el ataque al *statu quo* se manifiesta en significantes líricos que se alejan de las formas tradicionales.

El sujeto de la escritura asume una postura crítica en relación con sus circunstancias. En la biobibliografía se señala que la obra editada de G.S. se abre con *Tres poemas para la libertad*, de marcado contenido cívico. No se puede afirmar que esta cuestión desaparezca, pero sí que en el período inmediatamente posterior se oculta detrás de otras preocupaciones: el tiempo, el amor. Su eclipsación se constata al revisar las series patrióticas, con la preferencia por los anónimos y desposeídos como hacedores de la nacionalidad, como sujetos de la historia.

A partir de 1972 -*Libro de Quejas*- se hace clara, abierta, manifiesta. Al establecer un balance no se puede afirmar que este tipo de obras sean las excluyentes entre 1972 y 1981, pero sí es clara su predominancia en ese período.

A modo de ilustración se ha elaborado un somero cuadro comparativo.

Año	Obra con compromiso	Obra sin compromiso
1972	<i>Libro de Quejas</i>	
1975	<i>Cuentas Pendientes</i>	
1976	<i>Cuadernos del Ecuador</i> <i>Segundas Intenciones</i>	
1977	<i>Salón para familias</i>	
1979	<i>Cómo se canta a la Patria</i>	<i>Última Instancia</i>
1980	<i>Misiones</i>	<i>Ensayo General</i>
1981	<i>Escalera de Incendio</i> <i>Jaque Perpetuo</i>	

4. EL YO

La poesía de Gustavo García Saraví, como se ha ido pautando más arriba, está centrada en la primera persona. Esto, en dos planos básicos:

- a) como sujeto analizante;
- b) como objeto analizado.

En este apartado se estudiará principalmente el segundo, ya que el primero se ha ido desarrollando en otros momentos del trabajo.

El yo central, nuclear, está básicamente definido por los atributos de tristeza y soledad. No es necesario excavar demasiado para encontrar las coincidencias con un yo romántico, concebido como ombligo del universo y ligado a una serie de frustraciones generadas por la imposibilidad de mantenerse (y ser mantenido) permanentemente en el centro de interés de todos. La vanidad como producto del encadenamiento anterior es germinal, y se puede conjeturar que la autosobre-valoración en el texto refleja una permanente necesidad del hablante de ser hiperdimensionado (mimado, elogiado) por sus congéneres.

LA TRISTEZA

El primero de los caracteres del yo recorre toda la producción y se incrementa diacrónicamente. Es preferentemente desplegada en los sonetos: condicionamiento de especie seria, adecuada para los planteos conflictivos. En verso libre se matiza con el humor, tono que alcanza diversos grados de intensidad. La diferencia que es necesario señalar aquí es la derivada del hecho de que este yo jamás se autocalifique de alegre, divertido, bienhumorado, mientras que son múltiples las veces en que se refiere a sí mismo como “triste”, “melancólico”, “apeñado”, etc.

Este rasgo que prolonga la estereotipificación romántica del creador (el yo se ve a sí mismo como poeta), es compartido por los artistas (*alter-ego*): Mozart, Beethoven, Goya...

El pobre niño Wolfgang Amadeo
se siente *abandonado*, solo como
un adorable monstruo.....

.....

Se siente *solo* y *triste*...

(“Mozart I”, EG, pág. 581, vs 1 y ss. y 7)

Triste y humilde, pues, desde la
infancia...

(“Su historia”, Serie Goya, Pa, pág. 643)

...ser el más lejano

y *triste*...

(“Crueldades de la gente”, Serie Beethoven, UI, pág. 411,
vs. 8 y 9)

También es interesante su visión espacializada, ya que la pampa, “...lecho de la *pena*...” (PA, pág. 146); el tango -metonimia de Buenos Aires-, “...de origen *triste* e *inconexo*...” (v. 4, “Tango”, PA, pág. 152), y la propia ciudad porteña “...*pena* feliz de Buenos Aires...” (PA, pág. 673) comparten los rasgos de un yo del que son parte y proyección. ¿O es a la inversa? No hay respuesta posible, lo cierto es que este par de atributos siempre presente se complementa circularmente.

LA SOLEDAD

Tras la variedad y multiplicidad de ciertos núcleos temáticos se oculta un factor unificador que otorga una particular coherencia a esta producción. La soledad del hombre se constituye en tema central y se puede estructurar a su alrededor todo el universo literario.

La soledad puede enmarcarse en distintas dimensiones.

En un primer plano, el yo: experimenta su soledad en las relaciones interpersonales, lo que provoca una serie de (des)vínculos entre los que se irán estableciendo conexiones cada vez más abarcadoras.

Como ser individual se ve imposibilitado de establecer comunicación con el otro, sea mujer, hijos, amigos.

En este marco de relaciones interpersonales la afectividad no posibilita una relación duradera o permanente. La imposibilidad comunicativa genera una situación conflictiva con el entorno. Este desgarramiento interior es volcado al plano social, donde el sentimiento de alienación se transforma en denuncia. Ejemplo de lo expuesto es el poema "Fotografía del siglo XX y principios del XXI" (LQ, pág. 218).

En nuestro tiempo hay varias cosas
irreparables:
la *soledad*, los barbitúricos,
el psicoanálisis,
el hambre de los niños,
la ponderable bomba de cobalto.
Y algo que no figura en los poemas
grisáceos como éste: un solo nombre
-nada más que uno solo- en nuestra
libretita
de direcciones y teléfonos
a quien pueda recurrir
una noche cualquiera...
(vs. 1 y ss.)

Es decir que los dos niveles de realización humana, el psicológico y el social se proyectan en un doble nivel de lectura. La situación comunicativa en el aspecto personal se da de tres formas: con la mujer, los hijos y los amigos.

La soledad en relación con la mujer es una constante que está marcada a su vez por la triple interrelación: amor-mujer-sexo.

La mujer símbolo adquiere su significación en torno al contexto de abandonos y traiciones.

...ahora colecciono
migas de ti....
("Tercera carta", SI, pág. 313)

La inestabilidad amorosa que se plantea convierte a la mujer en un ser impiadoso, sin capacidad para comprender al yo. La relación comunicativa con la mujer, a través del amor físico es una forma de intentar cumplir el deseo de no estar ni sentirse solo. La trilogía señalada es una conexión que permite comprobar el deseo de unión, y a su través, conseguir la felicidad, que despiadadamente se convierte en efímera, interrumpida.

A través del sexo el hablante juzga la personalidad de la mujer en todos los roles que le toca desempeñar: esposa, madre, amante. La observa y la juzga desde distintas perspectivas y permanentemente soslaya la tendencia a concebirla como manipuladora. Claro ejemplo de ello se puede observar en las Cartas, donde se vuelca una carga de cinismo y burla para describir la conducta femenina que provoca en el yo el resurgir de la tristeza y la soledad.

LA BÚSQUEDA DE SÍ MISMO

El yo no se satisface con un abordaje superficial, convencional de sí mismo. Es permanente la enunciación de la necesidad de nuevos encuentros con las zonas más oscuras y escondidas de la propia personalidad. Los medios para reencontrarse son diversos y parten siempre de una búsqueda en la palabra de ciertos rasgos individualizadores. Desde las marcas que impone la sociedad, la recreación a través del código numérico: los documentos, que definen burocráticamente al hombre; desde las preocupaciones privadas y públicas (que son, a la vez, particularizantes y universales); desde la señalización demarcatoria que se origina en las relaciones afectivas.

La única arma efectiva, la que mejor responde al imperativo de conocimiento personal, es la poesía.

La inquisición conseguida a través de la práctica psicoanalítica se transforma en generadora de escritura.

Literatura y psicoanálisis comparten el uso simbólico del lenguaje; este último como campo científico, la primera, en cambio -y esta es su ventaja- como arte, pura creación.

El arte es el único dominio donde la suma potencia de las ideas se ha mantenido hasta nuestros días. Sólo dentro del arte sucede todavía que un hombre atormentado por sus deseos haga algo que parezca una satisfacción, y, gracias a la ilusión artística, este juego produce los mismos efectos afectivos que si se tratara de la cosa real. Con razón se habla de la magia del arte y se compara al artista con un mago. Pero esta comparación es aún más significativa de lo que parece. El arte, que ciertamente no ha llegado a ser "el arte por el arte" se encontraba al principio al servicio de las tendencias que hoy están apagadas para la mayoría, es lícito suponer que entre estas tendencias se hallaban un buen número de intenciones mágicas¹⁵.

La crítica psicoanalítica que se ha manejado¹⁶ hace hincapié en el hecho de que pocos escritores vivos se hayan enfrentado al psicoanálisis y los que lo han hecho no han literaturizado sus resultados.

En el caso de G. S. se está frente a un hombre que ha acudido a la psicoterapia, técnica que le ha permitido obtener otra fuente de decodificación de su subconciente. Este, a su vez, es el motivo sustentador de muchos poemas.

Hay una serie de experiencias (de términos) que proceden de las sesiones de terapia y que conceptualmente permiten un despliegue más pormenorizado de la cuestión del yo:

15- SIGMUND FREUD, *Totem y tabú*. Citado por Anne Clancier, *Psicoanálisis. Literatura. Crítica*. Madrid, Cátedra, 1979. Trad. de María José Arias de *Psychoanalyse et Critique Littéraire*.

16- ANNE CLANCIER, ob. cit.; Hendrik Ruitenbeek, *Psicoanálisis y literatura*. México, FCE, 1973.

“omnipotencia”; “egocentrismo”, y sobre todo, “Edipo”. (Se elide, como en el uso más habitual, el núcleo “complejo de...”).

El psicoanálisis se percibe como un tema, pues, como sustento referencial, como fuente de vocabulario, como objeto de ironía al apuntar insistentemente a su limitación: el estereotipo, nunca como fin en sí mismo, el fin último es siempre el hecho literario, único, superador, abarcador, absoluto.

La perpetua búsqueda lírica de sí mismo impulsa al hablante a excavar en un *temps perdu*: el pasado. La memoria es el arma exclusiva que le permite asegurar la persistencia en el tiempo de aquello que de otro modo se perdería irremediablemente. Lo recordado se concreta en poema: sustitutivo de la memoria, eternización de lo frágil, intangencial, fugaz.

Otras circunstancias del yo se derivan de la interrelación con Dios y los hombres: familia, hijos, amigos, mujer.

LA RELIGIÓN

Se han verificado a lo largo de la producción diversas instancias referentes al concepto de la religión, siempre en relación con una captación de la divinidad.

Por un lado, G.S. no se manifiesta como un poeta que pueda ser calificado como ferviente católico. Sin embargo, a pesar de que aparentemente el lector se enfrenta a un escritor poco religioso, una excavación más profunda lo pone en presencia de un hombre preocupado por su relación con Dios. Relación que alterna instancias de diferente signo, desde la consideración de ser casi colegas, pasando por la configuración borgiana de dioses imperfectos e injustos, a la búsqueda de la fe a través de la escritura.

La religión aparece alternativamente como un fenómeno individual y social. Esta doble esfera de las acciones provoca su ingerencia como una necesidad íntima del yo y en otras instancias aparece como el nexo que unifica, solidifica y sacraliza los acontecimientos colectivos. A los efectos de establecer un cierto orden en la enunciación de sus connotaciones, se habrá de iniciar la codificación de sus valores con una

sistematización diacrónica; no sólo porque se remonta a CPA (1964), primera obra incluida en las OC, sino porque también implica un replanteamiento de las posturas del hablante en relación con la historia.

Para abordar esta cuestión entonces, desde la perspectiva social, ha de partirse de unas líneas del soneto "Habla el último indio", (CPA, pág. 140)

Vengo desde los dioses y no viene
ningún dios a decirme que estoy vivo...
(vs. 7/8)

En este poema, el plural "dioses", menciona directamente a las creencias -presuntas y supuestas- del hombre de la pampa; las divinidades que protegían sus simples actividades de recolector y cazador. En el texto, la sucesión del plural por el singular, de la diversidad por la unidad, se carga de sentido negativo.

La interpretación de la conquista y colonización en Argentina aparece en este poema como una acción más destructiva que generadora. Es también evidente que el "último indio" aludido por el título no ha sido únicamente destruído por la conquista, sino que en el proceso han intervenido muchos factores posteriores; sobre todo las denostadas "conquistas del desierto", que acabaron de destruir a los primitivos habitantes de la pampa.

En otra composición, de EC (1980), la pluralidad alude sin lugar a dudas a la mitología clásica.

Todos los dioses que conozco -menos
quizá, algunos de poca envergadura-
gozan con la insolente mordedura
de las furias...
("La ira", EG, pág. 559, vs. 1/4)

En relación con el primer caso, de profunda asociación con la temática nacional, pueden señalarse hitos que conectan

con otra interpretación, habitual en la historia oficial argentina: la deificación de los héroes.

En este sentido, se pueden encontrar coherentemente con las alternancias que signan la participación del hombre en la historia leída por G.S.

- * héroes individuales (los “padres de la patria”)
- * héroes anónimos

En la primera de las posibilidades, se ha de trabajar con los sonetos dedicados a San Martín y Belgrano.

El primero de ellos parte de una frase consolidada en la historia y la lengua argentinas, originada a su vez en el título de la biografía novelada de Ricardo Rojas sobre San Martín: *El santo de la espada*. Incorpora a la vez la repetida técnica de la intertextualización de una plegaria: el *Santo*.

...digo y lloro tu nombre santo, santo,
santo de la tristeza y de la espada...
 (“San Martín”, CPA, pág. 148, vs. 5/6)

A la vez que sacraliza, representa la humanización del héroe, a partir del atributo de “tristeza”.

En el soneto que sigue, de la misma época, la cualidad belgraniana seleccionada como definidora y definitiva es la religiosidad (detalle de base histórica comprobable). A partir de esa característica, se produce la metaforización cielo/bandera (hipercodificada en nuestra cultura). El dato tácito, oculto, sólo revelado a los iniciados en la decodificación histórica es la fuerte tendencia monárquica de Belgrano, que lo puede haber inducido a elegir los colores borbónicos para identificar a la nueva nación.

...elegiste, de pronto, la hermosura
de una antigua paloma inmaculada,

de una rosa de vientos, desplegada
como una anunciación de la ventura,

como un ángel de azules y ternura,
como una comunión iluminada.

Descubriste, de pronto, los colores,
fe de la fe y amor de los amores...
(Belgrano, vs. 3 y ss., CPA, pág. 149)

Como se ve, en ambos sonetos se apela a una reenunciación de la historia oficial, con su pizca irónica en el segundo caso, en que se “riza el rizo” de la hipercodificación.

Otro rasgo es que el procedimiento no se repite con ningún otro hombre de la historia argentina: está elegido sólo para los dos héroes máximos.

En el otro extremo, aparece el soldado (indio/ paisano/ gaucho) desconocido: se ha visto en otros momentos de este trabajo que la antítesis nominado/innominado recorre la interpretación del pasado. El anónimo elegido es “El enganchado” (CPA, pág. 147). La ambientación surge de una descripción cuasi borgeana de la pampa. La presentación del cronótopo “pampa” con atribuciones de inmensidad y grandeza se asocia a la definición de la divinidad:

La pampa, como un puma de granito,
como un dios aplastado...
(vs. 9/10)

El carácter sagrado, por otra parte, deviene de ser el centro y núcleo de la nacionalidad, sobre todo desde la perspectiva económica, ya que las otras regiones han aparecido y aparecen como marginales.

El poema culmina con la visión de un castigo habitual en los primeros tiempos, la estaqueada, forma de penalización interpretada como una crucifixión cotidiana que no implica la redención.

Hasta que un día lo encontraron, muerto,
con los brazos en cruz y el pecho abierto

en dos, por un carancho y una lanza.
(vs. 12 y ss.)

(La naturaleza, los indios y los blancos que echaron al estaqueado a la frontera son los victimarios.)

En este aspecto se ha visto con claridad la directa relación desde los inicios de esta escritura entre la concepción cronotópica de la nacionalidad añadida a la perspectiva sacralizadora de los hechos y sucesos, de los personajes y de los espacios.

Si se sigue con la perspectiva social, la religión se percibe en otra instancia como la consolidadora de las prácticas burguesas.

...y luego celebran entre priores
misales y regalos sus bodas de esmeralda
un anticipo
de la conversación privada
que tendrían más tarde con el Señor de
arriba
en director-gerente de la empresa
deficitaria” Amaos los unos a los otros”.
 (“Los abuelos”, CP, pág. 258, vs. 31 y ss.)

La ironía del cierre apunta más que a la fe del emisor a la traslación del comentario ácido a una sociedad injusta, en la que predomina la visión economicista, comercial, de todas las cosas.

Otro matiz de la visión social de la religión se verifica cuando se sindic a Dios como único depositario de la justicia. En esta línea de interpretación aparecen diversas constantes.

En un primer caso, la ruptura por el humor subvierte el orden capitalista, representado por los supermercados, gracias a una cierta “complicidad” divina:

Hay un segundo
menos aún, una fracción de brisa

una guiñada del Señor...

("Recomendaciones para robar en los supermercados",
CP, págs. 272/3, vs. 1/3)

El intertexto se incorpora también con la finalidad paródica de alterar el orden injusto y volverlo más cristiano, más caritativo.

Entonces hay que estar atentos
cerca del pan
el pan nuestro
el pan nuestro de cada día
dádnoslo hoy, perdónanos
nuestras deudas, cerquita del maíz...
(vs. 22 y ss., ídem)

Los versos finales del poema alertan sobre posibles remordimientos, represiones, temores, señalizados por la imagen de los representantes de la autoridad: curas, patrones, madres...

...sin que dudéis un solo miligramo
sin llanto, sin vergüenza
sin curas de la infancia, sin rubor,
sin temblor en los dedos, sin imágenes
de púlpitos o rosas
sin miedo a los patrones o al infierno
sin madres que interfieran en la gloria
en que os iniciáis

.....
introducíos
una lata en el saco,
un trozo de comida...
(vs. 67 y ss., ídem)

El cierre culmina la inversión: el pecado, el robo, en lugar de condenar, redime; porque a la sociedad de consumo,

depositaria y generadora de la injusticia, es legítimo combatirla, cual nuevos Robin Hoods:

Ese día, os reitero, os salvaréis
para siempre y ya para siempre

seréis honestos e inocentes.
(vs. 83 y ss., ídem)

Variantes de esta concepción, de algún modo reivindicadora de la justicia social a través de una profunda y honesta relación con la divinidad, fuente de justicia, se ven en las otras especies; así, en *haikai*, sobre todo en "Monólogo con los indios", (CE, pág. 290 y ss.), ya citado en varias ocasiones y en soneto, por ejemplo en la serie dedicada a los amores de Camila O'Gorman y Ladislao Gutiérrez (EG, pág. 563, y ss).

Antes de concluir con esta entrada, cabe señalar, brevemente, una connotación que se verifica también con sentido irónico. Es la que critica las excesivas ambiciones norteamericanas en el campo económico-político. Esta asume la forma metonímica desprendida de la arquitectura (reelaboración de un viejo paradigma de culto) de Nueva York:

Me duele Nueva York. Me duele el sueño
que cree soñar y jamás tuvo, el daño
que le cae de las cosas, el engaño
de sus magnificencias y su empeño

de transformarse en pararrayos, ceño
sien, índice del mundo, pie, peldaño
hacia Dios...

("Una semana en N.Y. II", Pa, pág. 684, vs. 1/8)

Antes de pasar a las relaciones entre el individuo y la divinidad, cabe detenerse en el uso que sirve de hilación entre ambas perspectivas, que se desprende de la incorporación de la oralidad, de la frase hecha, de la interjección:

...(el cable) se cortará en el aire
 cuando pegues tu brinco de tres metros.
 ¡Dios mío, qué terrible!
 ("Balada de verano para el oso blanco del circo", CPA,
 pág. 172, vs. 25 y ss.)

Este uso responde a una motivación individual, es la síntesis de un pedido; a la vez, al concretarse en una frase hecha, en una interjección, pierde mucho de su connotación original, se transforma en muletilla, en una fórmula mecánica con una mayor carga social de comunicación interpersonal.

Al pasar a la manifestación de la religión en la esfera individual del hablante identificado con el poeta, aparece con insistencia la dualidad entre la búsqueda de la fe y la desilusión ante las presuntas injusticias de la divinidad. Esta antítesis básica se demora en prolongadas derivaciones y variantes que se tratará de condensar.

En un primer apartado se pueden considerar las plurales ocasiones en que el yo se declara anhelante perseguidor de la fe:

...ir
 unos minutos a la iglesia

 arrodillarme
 y llorar lágrimas,
 huesos, bilis, pecados.
 Y hablar con Dios, por fin, mano a mano,
sin vueltas...
 para que nos hagamos camaradas.
 ("Nochebuena", CP, pág. 265, vs. 37 y ss.)

La soberbia aparente con que se cierra la cita se relaciona con una cuestión que se verá más adelante: la concepción del creador como elegido.

Como complemento de la postura de anhelo y consolidación de la fe ha de consignarse la relación que esta tiene con la infancia (y con la madre). Puede conjeturarse que esta rela-

ción se añade a las señaladas en otros momentos de este trabajo como la materialización del deseo de ser protegido, cobijado (ver, "Edipo", "mujer-madre", "confiterías", "cama"), reubicado en el útero materno. (Posición que lo protege del tiempo, *ergo*, de la muerte).

La línea religión-infancia, además, se proyecta hacia la perspectiva imbricada con la función preferentemente represora de los curas -y de la madre-. Inclusive se produce una sustitución simbólica de la madre por la iglesia a la que concurría habitualmente:

(a la madre)

Y entonces la reclamo de nuevo, como un

hijo

recién nacido, apenas un lactante,
en los lugares o personas más
absurdos...

.....

...la Iglesia San Ponciano...

("Palabras para Eddie", LQ, pág. 234, vs. 22 y ss.)

Por esta necesidad de fe absoluta e ingenua, próxima a la de los niños y hombres sencillos -la hija, en "Palabras para mi hija que va a hacer la primera comunión", (CPA, pág. 179, vs. 6/7), o en "EL baqueano" (CCP, pág. 423, vs. 7 y ss.), el personaje central- el hablante se debate a lo largo de treinta años de producción poética.

En alguna forma esta búsqueda del Dios paternal, protector, justo y comprensivo de que hablan los catecismos constituye para el yo-poeta otra garantía de vida eterna, un reaseguro para no morir.

El sentimiento de culpa percibido en la relación con los padres se ve acentuado ante el Padre:

...hasta que un día

(o mejor dicho

una noche) nos damos cuenta

que es tarde, demasiado tarde para

.....

arrepentirse frente a Dios...

("El término", CP, pág. 252, vs. 1 a 13)

Desde la necesidad de aproximarse a su fe, se puede ver a la escritura como un nuevo medio de intermediación, ya reafirmado en otros temas. A través de la voz, pero más que nada de la palabra escrita, el hablante-escribiente anhela acceder al encuentro con Dios. De ahí la traslación de lo oral, las oraciones, el medio usado por todos, al plano de la escritura, su peculiar modo de encuentro con todas las cosas. La palabra es sustituto universal. Solo a través de su poder enunciador, casi divino, el hablante puede manifestar su necesidad, su deseo.

También aparece la utilización (que se podría llamar doctrina) de la Virgen María como la máxima intermediaria. La Madre por excelencia resulta a su vez una simbolización de su propia madre, la primera mensajera de la fe.

madre-----MADRE-----Dios

La Virgen es la embajadora ante el Padre, sustituto del padre.

Además de la Virgen, se ven con frecuencia como mediadores -ángeles al revés- los muertos queridos. Es lo que se ve en el soneto "Los grandes arrepentimientos", (EG, pág. 541) (resaltados nuestros):

Hay días especiales, comúnmente
grises, en los que quiero *arrodillarme*
a tus pies -que no existen ya- y quedarme
un largo rato así, fiel, inocente

puro fervor y casi un *penitente*
sólo para *pedirte perdón*, darme
en íntimos sollozos y guardarme
dentro de tí como un embrión doliente,

dócil, una crisálida, una ropa
limpia que nunca usé, mi propio nombre.
Quizá esté a tiempo aún para sufrirme,

rezar juntos, verter en una *copa*
agua para tu sed, hacerme hombre
cabal. Y *redimirme*, *redimirme*.

Es notoria la simbología bautismal del agua, regeneradora, purificadora, así como la terminología y gestualidad rituales cristianas.

En verso libre, con un sentido que se aproxima a lo que ya se ha visto en el aspecto social, en la elegía para Manuel L. Barreto, asegura, que este no dejar de "...decirle a Dios que no se olvide /de Fulano o Mengano..." "...porque estoy segurísimo/que en tu nuevo lugar de padrenuestros.../.../ te acuerdas del mendigo, del triste..."

La veta de lo individual se manifiesta en la presencia del "triste", que se ha verificado como definidora del Yo. O sea que a Barreto se lo ve pidiendo por el propio hablante.

En la línea opuesta, se encuentra un insistente anticlericalismo; se syndica en los curas, sacerdotes, obispos "...tal vez un poco obesos..." ("Hipótesis del cielo", CP, pág. 253) la negación de lo que predicán: sencillez, humildad, desdén de lo terrenal

...junto

a una capilla
(que me parece que es pequeña y blanca, dos
lujos de la humildad poco frecuentes
en las casas de Dios)...
("Palabras ciertamente admirativas para una mujer
llamada "La Delfina", SF, pág. 373, vs. 5 y ss.).

La crítica al clero puede rastrearse en diversas obras; se seleccionan algunos ejemplos significativos.

Sin embargo

creen que son felices
 y generosos
 protegidos por Dios, envidiables igual
 que policías con galones
 cardenales, tenientes coroneles
 escribanos ventrudos, camareros del Rey
 lesbianas, monaguillos, mineros mineteros
 profesores de química, rabinos
 santulones grasientos, fabricantes de
horcas
 rotiseros, presbíteros...

(“Los jugadores de póker” SF, pág. 369, vs. 53 y ss.)

El punto culminante de este proceso de revelación de la verdadera función social de los sacerdotes, opuesta a la que supone les corresponde, aparece en la obra que cierra el libro: *Jaque Perpetuo*.

Al interpretar individualmente las figuras del ajedrez, el hablante alterna sin sucesión de continuidad los significantes y significados. Confunde deliberadamente sus movimientos y simbología en el tablero con su sentido en relación a la guerra y a la política (y a la vida toda).

El poema dedicado a los alfiles desarrolla el análisis del significado suplantado: obispo. La escritura se centra con ingenuidad deliberada en el trebejo, pero desvela a la vez la función de la alta clerecía en la política. Se transcriben algunos segmentos. (Destacados en cursiva del autor):

No es un secreto, un apagón,
 algo que hay que ocultar,
 que los alfiles siempre están, al mismo
tiempo,
 a la *derecha* y a la *izquierda*
 de sus Altezas Serenísimas

 disimulan el rumbo, las veletas,

el olor del viento,
y escogen puntos cardinales

cruzados: nordeste
por ejemplo, sudeste...

.....

En su carrera llevan
un mandato tremendo, un regicidio,
una instrucción sellada
que únicamente el soberano
conoce, o sólo ellos,
Lue, Mazzarino, Richelieu, Cisneros,
ordenadores de quien ordena, célula
del poder de poder, la convicción, la
fuerza

oblicua y destructora...
(vs. 1 y ss.; 88 y ss.; 97 y ss.)

En los textos elegidos coinciden las interpretaciones enumeradas con otras señales de la literaturidad: uso de tópicos de larga tradición como el *ubi sunt* (que arroja inmediatamente su carga intertextual: las *Coplas* manriqueñas y sus meditaciones acerca del sentido igualador de la muerte, la vanidad de los poderes y riquezas terrestres); reenunciación estilizada de un típico argumento borgiano: la vida es como una partida de ajedrez; la incorporación de una frase bíblica con sentido irónico. En la misma línea inversora, se leen los últimos versos, tal vez producto de una especie de “discurso indirecto libre”, en la que el poeta sólo mediatiza la voz ajena (vs. 130 y ss.):

¿Dónde están sus sermones sobre
la bienaventuranza o la humildad
frente a la pompa
de las conquistas? ¿Dónde
las casullas de miel y crisantemo?
Pero la vida es una
partida de ajedrez (o miles de millones)
y hay un destino pitagórico

que confunde los roles,
 las santidades, el rencor,
 los signos que creemos
 poseer, las jugadas bien hechas, las mal
 hechas

nuestra hipotética ternura,
 perdonaos los unos a los otros.

Entonces
 no sería imposible comprobar que el
 designio

del Todopoderoso
 consiste, justamente, en conferir
 a los alfiles
 -también llamados monseñores-
 la empuñadura de sus iras,
 los guanteletes
 de la justicia
 para el mayor prestigio de su sabiduría
 y el castigo del hombre.

En la misma vertiente, aparece la interpretación
 subvertidora ya desarrollada en Borges: la posibilidad de la
 existencia de un Dios imperfecto

La muerte, la invencible muerte espera
 siempre en algún lugar, pacientemente.
 Se halla dentro del hombre -el pecho, un
 diente,
 la raíz del cabello, la cadera,

el rutilante corazón- o fuera
 de la piel: un flechazo, una serpiente,
 una indígena enferma, o simplemente,
 el bien (o la maldad) de Dios, primera

magnitud de sus dueños...
 ("Juan Ponce de León, o de la fuente de la Juventud
 II") EG, pág. 573)

Casualmente, la concepción de un ser divino que no es la imagen de la perfección se verifica en los aledaños del tiempo (de la muerte). Como desarrollando el habitual esquema borgiano del “dios que sueña” se halla el soneto “Adán II” (UI, pág. 401).

Dios se hastió de sí mismo y del trabajo
de meditar-se. Entonces puso su sueño
sobre la tierra, un sueño bien pequeño
llamado Adán, el hombre que nos trajo.

Lo hizo de un soplo, en un segundo, bajo
una sequoia inmemorial. Su sueño
imposible de Altísimo y de dueño
condescendió en hacer el agasajo

de la paternidad, esa presencia
por lo común ausente en la inocencia
del nacimiento. Luego, lentamente,

volvió a su infinitud, noche dolida.
Acababa de dar vida a la vida.
Se sintió inútil y arrugó la frente.

La tendencia a atribuir caracteres humanos a Dios se ve perfectamente en versos de apertura y cierre. Bajo la estructura de una especie de “caja china”, las líneas liminares encierran en el infinito (lo divino) a la finitud (el hombre).

Con frecuencia las circunstancias en que se presentan las atribuciones de defectos, se relacionan con momentos de desilusión del hablante frente a situaciones poco favorables para sí mismo o para los demás.

Como ejemplificación de la primera variante se puede presentar el poema “Proceso a la tristeza”, (CPA, pág. 169); su ubicación en la obra inicial certifica la persistencia del tema desde los primeros poemas. El texto que se cita corresponde al cierre de la composición en la que se enumeran los motivos

de la tristeza raigal: “Por eso digo, lloro, me pregunto:/ ¿cómo puedo quererte, arrodillarme,/ Dios, Dios ajeno más que mío?”.

En la vertiente más próxima a la alteridad, las acusaciones tienen que ver con la posibilidad de la injusticia. En un plano profundo, tanto el caso anterior como este se relacionan, ya que es tan injusto permitir que el poeta esté triste como la miseria de los indios.

Para concluir con esta lectura de las acusaciones a Dios se puede ver la concepción que lo aproxima al azar o a la suerte.

A confiar en la suerte
 (Dios al trasluz)
 y a hacerse, por las dudas,
 la señal de la cruz.
 (“Corte de luz”, CCP, pág. 443)

La gestualidad del persignarse acompaña como ritual mágico a la conjuración de la suerte. En un extremo más alejado de la veta humorístico-costumbrista de los *haikais* se encuentra una comparación similar en un poema de EI: “...un dedo o dado celestial, /incognoscible...” (“Etimologías”, V. 10, p. pág. 606).

Como un adelanto de la interrelación religión-metapoesía, se presenta un caso en el que el artista -supremo hacedor en el acto creador- se manifiesta reconociendo al otro, supremo hacedor, por haber conseguido una hazaña estilística:

El número real de mi libreta
 de enrolamiento es un millón
 ciento cuarenta y cuatro mil doscientos
 cincuenta y tres...

.....
 (Entre paréntesis, doy gracias
 a Dios, o a su sosías, el azar,
 por haber permitido
 que sea yo el primer poeta
 del mundo al que le cabe aquella cantidad

interminable en sólo tres versos, sin
perder
la necesaria o innecesaria música
que impone la poesía)
("Yo", vs. 1 y ss., 7 y ss. EI, pág. 662)

Finalmente, en la categoría de esos dioses pequeños, menores, pero con la posesión de la omnipotencia, se presentan los artistas. Privilegiados poseedores del don de recrear el universo (de recrearse - reenunciarse - a sí mismos). En este punto parece perfilarse la concepción más osada de la divinidad, ya que el rol del artista se paraleliza con el suyo. Este papel se verifica en la descripción del yo desde los primeros poemas. Más adelante aparece la conciencia del poder divino de la creación artística. Son numerosos los ejemplos que se pueden traer a colación.

Se eligen algunos referidos a Beethoven y Goya, sus dos "amigos sordos". A pesar de que en el primer ejemplo la ascensión a lo divino es vista como un acto de soberbia, en los otros casos la consideración moral del acto desaparece y se presenta únicamente la magia creadora como un poder conferido directamente por Dios:

Los violines, las arpas, los timbales
subían hasta el cielo como ríos
aéreos y furiosos, desvaríos
hombre por tocar los parietales

de Dios...

("Desafinaciones", UI, pág. 411, vs. 1/5)

...aquella "Lechera de Burdeos"
pintaste después de los ochenta
- apenas Dios y pulso - ...

("La lechera de Burdeos", PA, pág. 669, vs. 3 y ss.)

Ahora bien, existe como una tácita gradación de las artes; aunque todos los creadores son elegidos, solo el poeta

posee el don de la palabra (Verbo) que le sirvió a Dios para crear el mundo.

...(la palabra)
 tal vez porque es el único
 don de verdad -si se descarta
 el casi inalcanzable del silencio-
 que es posible que Dios comparta con los
 hombres.
 ("La perfecta palabra del poema", JP, pág. 726)

A partir de esta identidad básica, se puede desarrollar la siguiente ecuación:

DIOS	=	VERBO
POETA	=	VERBO
POETA	=	DIOS

en la que el poeta se erige como creador sustituto.

En relación con este tema, hay otro poema que requiere ser mencionado: "Cartuja de Zaragoza". La búsqueda del silencio es escritural, un nuevo parto:

Semicreyente y semiateo, empujo
 y empujo la palabra para darme
 en la inutilidad de reencontrarme
 con una voz inédita: cartujo,

vocablo con capucha que apretujo
 conmigo y para mí, para ganarme
 al fin en la humildad de confesarme
 sencillamente, libre del embrujo

de mi propia tontera y tontería,
 de no entender la paz y la alegría
 turquí de quien es ancho en sus confines

de ser únicamente penitencia,
silencio, huerto, soledad, paciencia,
vejada fatuidad, duros maitines.
(PA, pág. 636)

Antes de cerrar el apartado, conviene revisar aún algunos puntos que servirán para hilar este tema con otros analizados y por analizar. Se trata de lo metapoético y lo intertextual.

El primer caso se verifica paradigmáticamente en el soneto ("La nube", AD, pág. 189, vs. 8, 12 y ss.)

...copón del cielo, pascua consagrada.
.....

manto de los arcángeles, revuelto,
desmemoriado lirio, verso suelto,
vara de Dios midiendo el infinito.

La nube participa metonímicamente, por contacto, de lo celestial, divino; tanto de lo específicamente ubicado en el cielo por tradición (arcángeles) cuanto de los otros símbolos o rituales del culto (copón, consagración, pascua, etc.). Uno de los atributos de la "definición por acumulación" es la capacidad conmutativa, con lo que el simbolismo se torna recíproco:

NUBE = VERSO =	COPÓN/ CIELO
	PASCUA/ CONSAGRADA
	MANTO/ ARCÁNGELES
	LIRIO
	VARA/ DIOS

La estructura sintáctica predominantemente nominal permite que los sustantivos actúen como término de modificador indirecto, y al mismo tiempo irradien sus valores sustitutivos del núcleo inicial.

El proceso de identificación del yo con la religión, pues, como se ha venido viendo, se puede analizar desde lo expreso

y desde lo callado. Tal vez este último modo sea el más productivo y demuestre la compenetración dinámica del hablante con los principios del cristianismo.

Es de gran riqueza la intertextualidad manifiesta a través de la cita paródica de las plegarias y el iconismo cristianos.

La intertextualidad icónica se manifiesta generalmente con un tonillo burlón, como un comentario a la cursilería de la gran mayoría de las imágenes:

...los ángeles,
 a pesar de sus ojos en blanco, su plumaje,
 su proverbial
 falta de decisión, sus rococó,
 su cuestionable jerarquía,
 y que no obstante son
 lo único tal vez, lo único
 que nos defiende y reza por nosotros
 cuando nos decidimos
 a abandonar
 esta mala costumbre de la respiración...
 ("Recoleta", US, pág. 531, vs. 48 y ss.)

Puede señalarse también que el iconismo religioso que aparece se puede identificar, más que nada, con las ingenuas ilustraciones de los libros religiosos para niños o con las "estampitas", simples y didácticas.

En cuanto a las oraciones propiamente dichas, se ven trozos tanto del *Credo* cuanto del *Padrenuestro*. Hay otros segmentos, pero se han elegido los mencionados para el análisis pormenorizado.

Tal vez pueda afirmarse que ambas son las principales plegarias de la religión católica.

La primera de las oraciones circula subrepticia y alevosamente en *Jaque Perpetuo*. En "La reina", (pág. 695) se inicia en el v. 46, sigue en el 62 y culmina en el 70 y ss. (resaltados nuestros):

...para salvarse
creo en Dios padre,
para que muera
su detestable hermano, inclusive la reina,
la joven cónyuge...

.....
creador del cielo y de la tierra,
salvarse de la furia
del enemigo
del aparente coral que ha de vencerlo
en su propio castillo, lejos de los olivos
y las panoplias,
las falsas alabardas,
para salvarse,
y en Jesucristo
su único hijo,
nuestro señor, para salvarse,
para salvarse.

En otro poema del mismo libro, "Los alfiles", (pág. 609), se continúa la cita casi desde la frase en que se dejó. El proceso se repite versos más abajo:

Tampoco es un misterio
su hostilidad con los alfiles de
diferentes diócesis,
que también rezan
concebido por obra y gracia
del Espíritu Santo, padeció
bajo el poder de Poncio Pilatos...

.....
ordenadores
de quien ordena, célula
del poder de poder, la convicción, la fuerza
oblicua y destructora en el momento
en que ha de arrodillarse
el otro gobernante, *fue*
crucificado, muerto y sepultado...

Para concluir, el *Padrenuestro*, la oración esencial. Aparece en CP, en el poema “Recomendaciones para robar en los supermercados” (págs. 272/3), que ya se ha trabajado más arriba. El uso del texto sagrado imperfecto posee un marcado matiz irónico, ya que subraya la denuncia social, porque no todos acceden al pan diario:

...hay que estar atentos
cerca del pan
el pan nuestro
el pan nuestro de cada día
dádnoslo hoy, perdónanos
nuestras deudas, cerquita del maíz...

El segundo ejemplo es un soneto, directamente titulado “Padrenuestro”, ubicado en *Ensayo General*, obra que se ha señalado insistentemente como la que marca la máxima presencia de la angustia. Precisamente el soneto surge de la cita y arriba a su negación. El punto de partida de la escritura es la cuestión del perdón. No del perdón divino, sino del perdón entre los hombres. El poema es más que nada un *mea culpa*:

...perdona nuestras deudas así como
nosotros perdonamos... Realmente
no entiendo esta verdad, verdad que miente,
alta inexactitud donde me asomo

y doy conmigo: pila, prez, aroma
y padrenuestros falsos, indigente
de incrustados brillantes (o pudiente
lleno de harapos) doy conmigo y tomo

mi camino hacia dentro, mi inhallable
conciencia, lo que soy, un detestable
deudor, acreedor que no perdona

no perdonamos nada a nuestros *deudores...*
 (“Etimologías”, EI, pág. 606)

La presencia de la religión en la obra de G.S. confirma una vastedad significativa que, principalmente, abarca dos aspectos. El social, que busca en Dios la gran fuente de justicia y paz; que lo sindicca como el generador del orden frecuentemente alterado por los hombres. El individual, nucleador de la perspectiva anticlerical, y de la búsqueda de la fe y del consuelo. Ambas nociones se asocian con la infancia y con la presencia de la madre: iniciadora en la religión, pero al mismo tiempo, sustentadora, junto a los curas de la niñez, de la noción de castigo severo a los pecados.

Dios es también el dispensador de la vida y de la eternidad. Los artistas pueden crear de la nada, acceder a la infinitud, y son, por tanto, dioses menores, imperfectos.

La teoría borgiana del Dios que sueña o se equivoca encuentra en G.S. amplio desarrollo.

La escritura, como en otros temas, se constituye pues en el único medio de contacto con lo divino. La letra propia se ejecuta en pro de ese acceso; la ajena se hace propia, en un acto de aceptación ritual -como antropofagia o comunión- de los dioses del universo reconocido: de ahí el uso de textos provenientes de la religión (y del tango y de Borges, los otros padres, reyes, dioses, del hablante) para sacralizar el poema.

Hay otra modalidad intertextual que se debe consignar: la que corresponde a frases bíblicas o de obras teológicas incorporadas a los textos en el nivel de epígrafes. En esa calidad, las frases se modulan como pre-textos. No aparecen parodiadas, sino incorporadas con un sentido recto.

La necesidad del hablante por afianzarse en la fe se trasladada a la literatura y a su través se vuelve a reflejar sobre el hombre exorcizando sus temores, confesándolo y produciendo la absolución.

LA FAMILIA

Es el engranaje, la prolongación del yo en la sociedad. En este apartado se han distinguido dos líneas principales: la que produce la conexión con los antepasados, el pasado, y la que conduce al futuro, los descendientes.

Los padres

Siempre aparecen muertos. Evocados, buscados en una comunicación imposible (motivo del teléfono roto o equivocado). Todas las anécdotas se perciben en la bruma de lo recordado, de lo irrepetible. La tensión elegíaca se descarga en la culpa.

La incomunicación entre el hablante y esos padres, en verdad, ha de haber existido antes, por falta de comprensión, por abandono. El hijo necesita saldar esa deuda, pero el tiempo se lo impide.

...olvidé ir a la misa
que le rezaban a mi madre...
("Memorándum", LQ, pág. 225)

...esta mañana no he podido
comunicarme con mi padre...
("T. E.", LQ, pág. 243)

La madre es poderosa, fuerte. Demuestra sus caracteres a través de la *posesión*: "Todavía conservo/ algunas cosas que eran de mi madre..." (CP, pág. 254): muebles, porcelanas, arañas, símbolos de *status* social, hijos. Es la sustentadora de lo que se transmite por herencia material:

...el reloj de pared, nuestro retrato,
la *bergère*, las alfombras del *living*; un
paisaje
del siglo XVIII, cuatro o cinco
adornos ordinarios y los platos

(incompletos) del juego
de loza inglesa...

Su presencia dominante se hace permanente, o surge de
improviso de algún estímulo impensado:

...los refranes
que repiten sus nietos
-sin darme cuenta de que el tiempo
es un espejo a veces-
un apellido distinguido
de los que a ella le encantaban,
una de sus amigas
sobrevivientes,
la iglesia San Ponciano.
(“Palabras para Eddie”, LQ, pág. 234, vs. 27 y ss.)

El padre, a la inversa, es *dador* de pureza, generoso:

...su incomprendible
sabiduría, su paciencia
a prueba de fusiles o dinero,
los sentimientos
que nos juntaban o alejaban,
su serena gordura,
sus abandonos y silencios.
(“T.E.”, LQ, pág. 244)

Es notoria la representación de la madre a través de la metonimia. La figura maternal necesita ser sustituida y la paternal no; el padre está calado y ahondado en sus atributos personales.

Tal vez por ese mismo motivo, la madre invade todos los ámbitos (ver Edipo, mujer, religión, etc.) y el padre se oculta, se eclipsa, prácticamente desaparece.

Los abuelos

Concretizan un pasado idealizado, perfecto. Señalan el *orden*. Presentes hasta donde llega la memoria. En "Ponderación de mis abuelos" (SF, pág. 358), se elogia una época vista como perfecta.

En ese poema lo que se busca es evocar un pasado perdido, lejano, el *illo tempore* de la eternidad y seguridad de la infancia.

Hace ya varios siglos, cuando yo
tenía diez o doce años
las heladeras y las máquinas
de coser (que cosían y helaban realmente)
y los ventiladores
de techo, grandes como aeroplanos
o mariposas de madera
y las aspiradoras
de polvo -víboras
gigantes y domésticas-
y los teléfonos
parecidos a gárgolas, a gnomos
africanos, pegados
a las paredes
y a las malas noticias, y las sábanas
de hilo de mi abuela, y los cristales
que iluminaban las *madonas*
las porcelanas
las bigoterías
y los vetustos
aparadores
eran todos perfectos e infinitos
como el amor, los padres o la felicidad
indestructibles como
las amistades...

Los tíos

Figuras dramáticas, coreutas de un tiempo irrecuperable. Las tías, innominadas, plurales. El tío Mariano es evocado desde la elegía. Contrasta la abundancia de las figuras femeninas con la escasez de hombres.

Igual que los abuelos, acompañan un tiempo idealizado, irrecuperable; se las ve -a ellas, las plurales- siempre juntas.

Los bisabuelos

Identificados con el país: su historia. Los ancestros -conocidos y anónimos- denotan el orgullo de la argentinidad remota. Se sitúan en la raíz de un árbol genealógico en el que se impone la referencialidad autobiográfica.

Yo, entre tanto
medito en mi país, mis bisabuelos

totalmente argentinos -raza muerta-
y tal vez en un prócer...

(“V, Sonetos Bonaerenses”, CCP, pág. 438)

El hermano

A pesar de no ser un antepasado, es válida su ubicación en este sector. Es una figura esporádica, casi nula. Sus apariciones se registran en el pasado -la infancia- asociadas con juegos y crecimiento.

...me ubico
en la casona de la calle
45
cuando todos vivían (la muerte resultaba
una casualidad, un fogonazo
una tisis rosada y ocultable)

y yo crecía con mi hermano
entre eucaliptus y triciclos.
("Los Teléfonos", CP, pág. 262)

DESCENDIENTES

Los Hijos

Salvo "Palabras para mi hija que va a hacer la primera comunión" (CPA, pág. 179), todos los poemas muestran a los hijos durante la adolescencia o el inicio de la edad adulta. Es la época de la ruptura con los padres. En este *corpus* se percibe la relación del yo con cada uno de los hijos; se puede conocer su número, los nombres, e incluso la forma de ser y contemplar la vida de cada uno de ellos, y su relación con los bienes materiales, que adquieren una significación simbólica.

El lector se acerca a una familia similar a la real, en la que los hijos se diferencian unos de otros.

De las cuatro hijas, Mercedes, Amparo, Eleonora y Paula, que se conocen a través de los poemas, privilegiados la hija mayor y el varón, se abordarán las del medio.

Amparo ("Amparo y yo", LQ, pág. 207) se caracteriza por sus enojos, Eleonora, la tercera, por ser una mala estudiante: en "Última Voluntad" le lega un permiso para coleccionar aplazos. En el "Segundo poema para mi hija Eleonora" (LQ, pág. 239) se la ve, en plena adolescencia, embelesada con el tocadiscos, con los poemas grabados de Federico García Lorca.

Paula, la menor, conserva por este referencialismo, los coletazos de la infancia. Obstinación en el hablante por verla como niña, ancla en la juventud:

...recién ahora
me doy cuenta que Paula
no tiene su poema...

.....

Al fin y al cabo Paula es una vara
de azúcar, una muestra gratis de la
inocencia

la postrera noción que tengo de la vida.
("Para mi hija Paula", CP, pág. 271, vs. 1/3 y 19 y ss.)

Con Gusty, en cambio, se verifica la prolongación del apellido, la transmisión de gustos y manías masculinas (agua de colonia, camisas). El joven es el espejo del padre: revive en él su propia juventud, lo proyecta en deseos y necesidades, e inclusive cumple anhelos frustrados, ser un buen deportista y un mal alumno, por ejemplo.

Al mismo tiempo, el padre debe morir -al menos simbólicamente- para que el hijo logre su madurez total. El orgullo alterna con el temor a ser sustituido y olvidado.

En "Paternidad I" (CP, pág. 271) el padre y el hijo se enfrentan en un partido de fútbol "memorable". El adjetivo pertenece al productor del texto: el padre, que aún puede ganar. Esta "lucha" constituye un rito iniciático, en el que se miden agónicamente las fuerzas de ambos. Como en las culturas primitivas (y las no tanto) el adolescente debe alcanzar, por medio de pruebas, la virilidad:

Una vez más
Gusty García Saraví (14
años, ingre creciendo
toda la fuerza y la jovial
insolencia del mundo) ha sido
vencido por su padre (48 años
cinco hijos, abogado, profesor y otras
yerbas)

en un partido
de fútbol memorable.
El problema es mañana.
O pasado. O en 1980
cuando ya todo sea ineficaz
y se me caigan

las manos y los ojos y el pobre corazón
agónico, y él gane por 10 ó 12 goles.

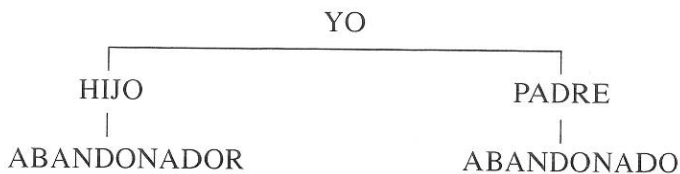
En este caso particular, el adulto puede guardar los trofeos del dominio del grupo. Sin embargo, la proximidad de la derrota no se le oculta, y atormenta al hablante.

La adultez de los hijos conlleva la vejez del padre; él es abandonado, y los hijos marcan esa brecha: son capaces de juzgarlo, criticarlo.

Se cierra así el ciclo iniciado con los padres, a los que el "yo" abandonó:

Ninguno de los hijos deja de ser importante en la vida del yo, pero se observa que hay una preferencia por Gusty, el único varón. ¿Las causas? Se puede conjeturar que hay varias: entre ellas, el deseo de reafirmar su existencia en el mundo; el hijo pródigo es la continuación de la estirpe, es el reflejo. Gustavo es la permanencia de la sangre a través de la letra (el nombre), tal vez la certeza de que seguirán habiendo Gustavos García Saraví durante siglos. (En *Vale la pena*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1987, el tema se manifiesta en el soneto "A mi nieto Gustavo, lejos", pág. 93).

Pero implícitamente, el hablante reconoce que quien más se le parece es su hija Mercedes. En "Última voluntad" (CP, pág. 275), se constituye en la depositaria de los más ricos tesoros: los libros, (el yo condensado). A través de esta transfe-



rencia simbólica, Mercedes se erige en la sucesora intelectual. "Nuevas perspectivas y entretenimientos" (LQ, pág. 230) la muestran como severo juez de lo escrito; no solo asume este papel en el campo literario, sino también en el plano per-

sonal. La mirada de Mercedes puede sorprenderlo *in fraganti*, en actitudes que merezcan castigo: (“Señorita Torquemada”).

Me juzga mis pecados -pecadillos diría
yo- mis simples errores: mi conducta
similar a la culpa, mis poemas...

.....
Pienso que me interroga sutilmente,
que destornilla
mis trampas y conoce el mecanismo
que abre la caja
de mi inseguridad...
(vs. 25 y ss. y 31 y ss.)

En este sentido la figura de la hija se relaciona con la de la madre, también censora. Mercedes conoce las reglas -las literarias- sus nombres complicados, su definición técnica, mucho más, a veces, que el hablante. Por eso le es necesaria. Pero también su crítica puede socavar la libertad creadora y aproximarse a la traumatizante, represora, presencia materna de la infancia dolida.

Los nietos

En US (1980) se publica el primer poema dedicado a un nieto. Su datación exacta es de 1973. La intensidad de la carga referencial es la manera de lograr universalidad: dichos de las “comadres”, detalles anecdóticos del nacimiento.

Anoche Amparo tuvo un hijo
(y todo en regla: cura,
libreta y crucifijo).
(vs. 1 y ss.)

Se trata de “Aparición de Carlos María”, en el que no se deja de lado ninguno de los tópicos de la circunstancialidad:

fecha, inocencia, caracteres del parto, etc., presagios que culminan en el deseo de erigirse en modelo.

Nació de nalga y prematuro.
(Es probable que sea hombre de izquierda
en el futuro).
(pág. 526)

La dedicatoria de UI (1970) presenta la mención de los nietos como receptores ideales¹⁷.

El afán de equidad que se manifiesta con los hijos (darle a cada uno su parte, su poema, su herencia, su *moira*) no alcanza a la tercera generación que apenas se esboza en las *Obras Completas*.

Los amigos

Forman parte del núcleo central, del marco de contención social y afectivo que a la vez ajusta los rasgos del yo. La tradición literaria del tema se entremezcla con instancias individuales.

Se pueden considerar dos grandes subdivisiones en la concepción de la amistad. La primera, superficial, asociada a la juventud, a una mítica "farra" cargada de estereotipos en muchos casos de origen tanguero.

La cantidad, la participación en festejos colectivos, caracterizan la relación amistosa de los tiempos juveniles.

Al principio de todo, en los dichosos
comienzos, los amigos
son veinte, ochenta,
cuatrocientos, dos mil
y la vida es alegre, necesaria,

17- Cabe señalar la función simbólica de las dedicatorias: hilo de unión entre la realidad y la ficción lírica. Los individuos señalados -en este caso, los cinco nietos mayores- adquieren por el solo hecho de ser nombrados la condición de prototipos de la categoría que representan.

una promesa que se cumple...
 (“Los amigos”, US, pág. 528, vs. 1 y ss.)

La segunda es más profunda, llega con los años. Es la verdadera amistad, la íntima compenetración: el amigo es “...el otro nombre de mí mismo...”¹⁸. Se establece con ellos una comunicación silenciosa, que en muchos casos continúa la (oral y escrita) de los años iniciáticos.

Los amigos (*alter ego*) se convierten en parapetos de la muerte: la reciben antes que el hablante. Lo abandonan.

Predominan las elegías -Speroni, Barreto- con carácter excepcional, hay un poema al amigo en la plenitud vital: se trata del dedicado a Harry Foos (SF, pág. 385) en el que priman más que los atributos personales, las sugerencias del nombre, los ecos del exotismo que de él se desprenden.

Harry Foos tiene nombre de pirata holandés
 de propietario de barcas
 de pintor o joyero
 de traficante de heroína en Amsterdam
 de homosexual, de aventurero
 de boer valentón y perdulario
 de poeta sensible como
 pocos, de comerciante retratado fielmente
 por Van der Helst o Rembrandt, de amigo o
 protector
 de Van Gogh, otro
 demente que creía que pintaba amarillos
 girasoles.

Otro modo de presencia de los amigos es a través de las dedicatorias:

Lo que sí quiero hacer es una referencia
 a los cariños

18- “Palabras para mi tío Mariano”, CP, pág. 266.

y nombres que escribimos
alguna vez, gloriosamente, para
los mejores amigos,
inextinguibles
los camaradas, esa parte
de nosotros que vive
en Juan, en Pedro, en Diego, en el querido
López,
en Pérez, compañero de oficina,
de los que el tiempo, las baldosas,
los diarios que leemos, las mujeres,
las absurdas ideas nos separan...
("Dedicatorias en mis libros", El, pág. 611)

Es clara la interpretación que hace el hablante de la cuestión: se basa en un escéptico e irónico balance de efimereidad de todos los sentimientos del hombre.

De cualquier manera, hay manifiesta una necesidad de agradecer, recordar (escribir= inmortalizar) a tal o cual persona.

El hilo de relación entre el texto dedicado y el dedicando es a veces explícito y otras constituye una especie de misterioso secreto, un código críptico que conocen únicamente el emisor y el receptor ideal.

Las amigas merecen un párrafo aparte: surgen intempestivamente, en la edad adulta; son testigos del pasado remoto, cargan un presente de decadencia y vejez que sirve para que el hablante se re-vea a sí mismo. (Reminiscencias de toda una tradición lírica acentuada a nivel nacional por su persistencia en el tango, el ejemplo más cabal: "Volvió una noche", de Gardel y Lepera).

Después nos despedimos,
nos damos los teléfonos,
nos prometemos té y visitas,
al menos yo, me apresuro para que no me
miren

de atrás, me sigan,
 me agreguen otro
 saludo, me pregunten otra vez por mis
 padres,
 mi edad, o todos los que han muerto
 a mis alrededores.
 (“Las queridas amigas de la juventud”, JP, págs. 737-8)

LOS ARTISTAS

Otra forma de homenaje -la más explícita, directa, declarada- pasa por la simple mención de los artistas, inmortalización de doble o triple efecto, ya que se eterniza en un poema lo ya consagrado por eterno.

A través de la apropiación lírica de las biografías o las obras de los artistas indiscutidos el yo recibe sobre sí -sobre su letra- parte de la fama de los famosos.

Los artistas son quienes son y a la vez dobles de quien busca ser su imagen y semejanza.

En estos casos, la forma usual es el soneto (eventualmente aparecen *haikais*: “Vera Caspary”, CCP, pág. 453 o poemas en verso libre “Horacio Quiroga en Misiones”, SF, pág. 376/8).

El objeto no es únicamente el *alter ego* en sus pasiones y devenires, sino que se traslada en varias ocasiones a su reflejo: la obra. Las *Coplas* de Jorge Manrique, por ejemplo, o las *Tres Gracias*, de Rubens.

Redundante sería insistir en la abierta identificación, en muchos sentidos metonímica, entre creador y producto: cuadro, escultura, poema, sinfonía.

Sin duda, el intento de mayor envergadura es el vinculado con Goya. Es una “biografía en sonetos”, pero no es sólo eso; está claramente indicada en el epígrafe la intención especular y universalizante.

Goya soy yo. Y el lector. Y tal vez, Goya. Y nadie. Y todos los hombres del mundo. (PA, pág. 643)

El carácter individual, particular, sin embargo, se impone sobre el arquetípico y se ve en la serie la marca dual de lo que se admira en el plano artístico y aquello que se puede censurar -o lo que señala al creador como igual a los demás-. En este sentido, la dupla "hombre/genio" recorre todo el conjunto que se analiza.

el artista es un brocado
de plata, un talismán, un embozado,
una excepción, la raza más sensible

e insensible, sin duda.

("Josefa, su mujer", PA, pág. 646, vs. 6/9)

No hace falta resaltar la intrínseca concepción romántica del artista como un elegido.

Siempre fue Goya. Sólo Goya, mano
de campesino y surco, sin lisura,
áspero, intempestivo, rajadura
metida de rondón en cortesano.

Sólo la parva y Aragón, villano
de mal hablar y pésima escritura...

("Goya y su repentino deseo de hidalguías", vs. 1/6, PA, pág. 651)

(Viene a cuento, a propósito de estos ejemplos, una observación aplicable en mayor o menor medida a todos los poemas-sonetos en especial- de personaje: se verifica en muchos de ellos el procedimiento conocido de desentronización/entronización y que consiste, en líneas generales, en el rebajamiento, la destrucción, la muerte del rey, el padre, el dios, y luego la resurrección o renacimiento, en todos los casos aquí tratados a través del Arte -léase pintura, escultura, escritura, música-) ¹⁹.

¹⁹ MIJAIL BAJTIN, *La cultura popular en la edad media y en el Renacimiento*.

A propósito de la relación referente (modelo)- producto (creación) más arriba esbozada, vale lo verificado frente a Goya para trasladarlo a los demás ejemplos paralelos. En el soneto "Toreros y actrices" (PA, pág. 658, vs. 13 y 14), -nótese el valor posicional- se describe el proceso (casi mágico en ese contexto) que va desde el individuo concreto, efímero, real, referencial al personaje abstracto, ficcional, eterno:

...los adorna, los quiere, los traduce
les da siglos. Ahora son eternos.

Así, se puede conjeturar que el personaje es a Goya como este al Sujeto de la Escritura:

P----- G
G----- SE

Con lo que se establece una equiparación de doble nivel: "Yo" soy igual a Goya, y como él he de ser famoso (eterno).

No se pretende identificar el conjunto de sonetos con una biografía ortodoxa, pero es dable apreciar que ningún rasgo esencial de la figura elegida (incluso aquellos a los que se dedica menos espacio lírico) deja de aparecer. En otras palabras, cumple con un cierto tipo de referencialidad objetiva, si es aceptado el término y no se aleja demasiado de las convenciones del género:

Origen (padres)
Infancia
Formación..... Carácter
Aventuras..... Derrotas/triunfos
Decadencia
Muerte
Fama

Barcelona, Alianza, 1987. Pululan los ejemplos particulares; además del desempeñado por la serie total.

El paradigma no se aleja del típico esquema mítico de la "aventura del héroe"²⁰.

Conviene volver, en este punto, a la generalización, un detallado recuento de los poemas dedicados a artistas nos depara el siguiente cuadro (los números entre paréntesis señalan el número de poemas):

<i>Pintores</i>	<i>Escritores</i>	<i>Músicos</i>
El Greco (2)	Speroni	Mozart (4)
Miguel Ángel *	Borges	Beethoven (13)
Rubens	George Sand	Chopin
Velázquez	Salgari	
Goya (43)	Manrique	<i>Otros</i>
	Bécquer	Chaplin
	Poe	
	Miguel Hernández	
	Juana de Ibarbourou	
	Oscar Wilde (5)	
	Quevedo (9)	
	Pedro Mario Delheye	
	Horacio Quiroga (6)	
	Vera Caspary	
	Walt Withman	
	F. Dostoievski	

Del cuadro se pueden derivar un cierto número de conclusiones:

Si se descartan los contemporáneos y el representante de la transición medioevo-renacimiento, hay una tendencia bastante marcada hacia los autores barrocos y románticos.

En esta entrada se puede subrayar el total dominio de los hombres por sobre las mujeres, sólo tres ejemplos, reductibles fácilmente a dos, si se tiene en cuenta que el *haikai* titulado

20- JUAN VILLEGAS. *La estructura mítica del héroe*. Barcelona, Planeta, 1973.

* Por cuestiones de comodidad, se lo coloca como pintor, aunque el soneto lo tome como escultor.

“Vera Caspary” no hace referencia alguna a la escritora, sino sólo a través de la sinécdoque doble, autor por obra/ individuo por especie:

Ya lo sé de memoria:
nada igual que este reino de animales
y minerales
y vegetales.

Sin embargo, no dejo la historia ni la
gloria

de mis novelas policiales.
(“Vera Caspary”, CCP, pág. 453)

Por su parte, George Sand (UI, pág. 404) es consagrada en su dualidad de travestista. El don artístico le confiere el poder viril de la posesión, además del que aporta la veta “demoníaca” del sexo femenino. Como amante posee y como amada es poseída. Sus valores sobresalientes provienen de la androginia.

De todos los que amaste, ¿a quién amaste
con más ternura, tornasol, empeño,
quién fue tu llave, llamador y dueño,
abandono que nunca abandonaste?
(vs. 1 y ss.)

Tuviste un nombre diminuto, Juana,
únicamente Juana, tres vocales
de almidón o aleluya, elementales
y encendidas igual que una manzana...
(vs. 1 y ss.)

El soneto a Juana, por su parte, se centra en la temática derivada del nombre. Aquí también se presenta una teoría implícita: la no arbitrariedad del signo. Inclusive concuerda con el anterior al subrayarse las conexiones entre la escritura y el poder. Sin embargo, aparecen mayores rasgos de femineidad (EG, 587), que desembocan en lo que este trabajo ha subraya-

do en el tratamiento particular de la mujer, el rasgo caracterizador de la mujer-esposa.

...tus poderes
de no tener poderes...
(vs. 10/11)

sumisión dulce y silenciosa ante el "poderoso".
Pero en este caso, como en el anterior, la palabra otorga poder.

...poderosa
y aérea y sólida...
(vs. 11-12)

En una extremización osada, aunque no tan descabellada, podría aplicarse la característica de más abajo y ver en George Sand una corporización de la hembra/amante y en Juana de Ibarbourou de la mujer/esposa.

La posesión de la escritura, en ambos casos, les concede la gloria, el honor de participar del mundo masculino.

El tema del tiempo aparece evidente atrás de las composiciones mencionadas a través de diversos mecanismos:

* Varios de ellos remiten a la infancia o juventud del hablante: "Carlitos Chaplin" (UI, pág. 405); "Carta a Emilio Salgari" (UI, pág. 405), y "Encuentro con Pedro Mario Delheye" (PA, pág. 678/9).

* Otros, con deliberación, conducen a la problemática del fluir incesante: la serie dedicada a Jorge Manrique, por ejemplo. (EG, pág. 575/7).

* La creación, aparte de sus cuestiones particulares, sin duda, sirve de paliativo a la mortalidad.

Los poemas dedicados a artistas no se encuentran de cualquier modo en el *corpus*. Obedecen a ciertas coordinadas organizadoras: Hay 21 en *Última Instancia*, 13 en *Ensayo General*, y 56 en *Pistas de Aterrizaje*.

Como conclusiones de este apartado se pueden mencionar:

* Los nombres de los artistas marcan al texto con un sello particular.

* Sirven al sujeto de la escritura como un medio más de manifestar su admiración ante algunos creadores en particular y su reverencia al Arte en general.

* Las líneas demarcatorias de la intertextualidad, entonces, se manifiestan con toda claridad, en un proceso de revelación/ocultamiento de las fuentes.

* Por otro lado, el hablante cala más hondo en su autoanálisis, ya que la mayoría de ellos lo duplican.

* Al mismo tiempo, figuran al padre -al rey- al que hay que destronar (matar) para poder crecer (ser), ceremonia de iniciación que repiten muchos de los poemas.

* Sustentación y profundización en el tema del tiempo.

* Aportes a la indagatoria en la cuestión de la creación.

* Concepción del arte como un dominio masculino.

* Manifestación del poder a través de lo artístico.

LA MUJER

Se puede encontrar a lo largo de la producción una doble visión de la figura femenina:

a) la mujer sustento, paciencia, comprensión, etc.;

b) la hembra, puro sexo.

Se advierte el eco de una concepción tradicional, impregnada de maniqueísmo.

a) La mujer exaltada en su rol de compañera estoica, generadora de afecto, comprensión, paciencia y hasta sustentadora económica del hogar se verifica sobre todo en las series sobre los artistas (Goya, Beethoven, Dostoievski).

No era sencillo amarlo, ser su fuente
de plata, sus gemelos, su bacía,
su miseria, su atril, su fantasía,
su pequeñez, su oscuridad, su afluente

oscuridad hecha de claridades...
("Nanni del Río", UI, pág. 413)

La idealización, la admiración sin límites por el amado han de generar en la mujer la necesidad de hacer el supremo esfuerzo y todos los sacrificios que hagan falta para no perder el privilegio de alcanzar una especie de inmortalidad especular, conyugal, casi desde el anonimato.

Es importante ver cómo la figura maternal influye notoriamente en la concepción de la mujer. La sobreprotección paralela al abandono provoca incertidumbre en el yo frente a situaciones de conflicto comunicativo. La presencia/ausencia de estas mujeres se revela a través del rol casi maternal. Cabal ejemplo es la "Carta a Ana Grigorievna Dostoievskaja" (JP, pág. 749). Casi toda la composición se centra en los presuntos defectos y errores del marido; la figura femenina se eclipsa detrás de la del escritor. La elipsis en el texto de "la receptora" es de suma importancia: es la base ideológica que sustenta todo el planteo. Los pocos atributos de su persona: ardilla, cisne, armiño, están en función de su relación con Fiódor.

La pienso
Anita Grigorievna
ardilla, cisne, armiño, junto
a la ferocidad
del amado, del padre hecho sólo de migas
de pan y sufrimiento, del cristiano
ortodoxo
que oraba de continuo y besaba la cruz
como si fuera a Cristo mismo,
la conversión del abedul
en carnicero, morsa,
depredador, baboso, murciélago barbudo,

amnésico total, mordedor de su vientre
y sus fidelidades.
(vs. 74 y ss.)

La mujer es un apéndice indispensable, la que se ocupa de las tareas cotidianas, vulgares, sucias, para que el hombre pueda alcanzar la gloria. Además, ha de hacerlo en silencio, sin que se note, de forma tácita (por eso no se conocen sus datos más banales, de ahí la pregunta del *incipit*: “¿cómo fue...?”). Notoria es la presencia de las convenciones más típicas de la concepción burguesa de la mujer: trabajadora, callada, esforzada.

En un nivel semejante, pero en cierta manera existentes por sí mismas (aunque no se soslaye su dependencia del hombre) se ve a aquellas hembras que gozaron de la virtud del coraje bélico (don masculino), sobre todo las que se destacaron en las luchas de la independencia nacional. Paradigma de todas ellas es Delfina (“Palabras ciertamente admirativas para una mujer llamada La Delfina”, SF, pág. 373), aunque el texto mismo permite conjeturar la subsidiariedad de su figura a la de Pancho Ramírez, su amante.

...la coronela, la teniente
la soldado, la tropa
la sargento mayor, la cabo
la cabalgata, la carrera
la perpetua jinete, la edecana
de las justas matanzas
la mantenida
la barragana
la puta, la querida
la brasileña, la amantísima
la amada de Ramírez, la escondida, la
pública.

(vs. 12 y ss.)

b) El segundo enfoque es el sexual. Es una obsesión que se plantea a lo largo de toda la obra, incluso en los *haikais*, en

los que carnaliza mujeres de diferentes espacios, unificadas por la admiración que suscita su belleza.

De ahí el abordaje a través del soneto de temas como "Tu sexo" (AD, 194); "Tus senos" (AD, pág. 194); "El deseo" (AD, pág. 196), etc.

En este asunto es necesario destacar la apelación, en muchos de los títulos, a la elipsis: "Las últimas y más tristes mujeres" (AD, pág. 197), "El manantial y su búsqueda" (AD, pág. 200), y otros más. El soslayamiento del referente vedado culturalmente sirve de incentivo y estímulo a la búsqueda estética.

La detallada, pronunciada, descripción de la sexualidad constituye, por un lado, un desafío temático-formal; por otro, un medio de perpetuarse (a través del placer del texto) de un hablante perseguido por la necesidad de no envejecer.

La hembra es la generadora de la pasión. Tácitamente (otra vez lo callado) ejerce su dominio, su control demoníaco sobre las fuerzas masculinas. (En este aspecto se podría pensar en una prolongación de los tópicos misóginos de la "diabólica fuente de pecado" encerrada en la figura femenina).

...tal vez

Baudelaire es el único que está en lo
cierto cuando

piensa que todas las mujeres son
iguales y temibles
apenas una pieza de loza, una maldad
debidamente depilada,
una madrépora, un lavabo,
una raíz de eléboro,
una rosa perfecta y humillante.
("Putas 1940", JP, pág. 733, vs. 94 y ss.)

Su capacidad devoradora es enorme. A lo largo de las "Cartas" (SI) se vislumbran atributos como la furia, la ira, la agresión desgarradora, la maligna brujería ("escoba") con lo que la relación amorosa genera dolor, sufrimiento, hasta desembocar en la igualmente torturante separación.

...has recogido los plumeros
 los trapos para el brillo de los muebles
 la solitaria escoba (que también te servía
 para volar) y casi con desesperación
 con ponderable histeria
 has refregado el baño, el botiquín
 desinfectado
 la cama y las repisas donde estaban mis
 libros...

(“Octava carta”, SI, pág. 320, vs. 11 y ss.)

Las cosas pertenecen a la mujer. Se comprueba una transferencia mágica de sus cualidades a los objetos que posee, los que a su vez son metonimias de ella. En ausencia de la viva, agreden; en ausencia de la muerta, sustentan elegíacamente su persistencia.

Porque uno piensa que el olvido
 o el incansable fuego destruyen las
 memorias
 el lecho donde fuimos fatales y felices
 las copas para el vino de la tarde
 los pequeños adornos que adquirimos
 entre los dos
 casi con sacrificio, el olor a placard
 tus medicinas y pulseras.

(“Cuarta carta”, SI, pág. 314, vs. 28 y ss.)

En las “Cartas” -la búsqueda de la originalidad se produce en la forma, y a la vez en la selección de los términos de comparación- las hembras aparecen cargadas de defectos ocultos tras una hermosura engañosa. Son superficiales, codiciosas, traidoras. En otros poemas, los arquetipos elegidos son flagrantes. Tal, el caso de la “Carta a María Luisa de Austria” (JP, pág. 753/8), en la que se desentraña la traición de la que tuvo la osadía de engañar nada menos que a Napoleón (modelo de lo heroico-bélico masculino).

Pero lo cierto es que su amor
(este es el tema
de que se trata)
se pareció bastante
a la insignificancia o el engaño,
detalles poco
recomendables para ser mujer
del César Napoleón, casada
personalmente por un Papa y madre
del Rey de Roma,
humo, ventisca del poder.
Lo imperdonable es que sus tretas,
sus bajezas de abajo, sus hervores,
su horizontalidad sin pudicias se llevan
a cabo cuando el héroe,
el ángel demoníaco, el águila de varias
cabezas, el demonio probablemente angélico,
el mariscal
de platino y encaje se encontraba
en Elba, en Santa Elena, en islas
de pura sal y cautiverio,
solo, más solo aún...

(v. 62 y ss.)

Las prostitutas, sin embargo, no son paradigmas de sexualidad sin tapujos. Su presencia está signada por la pertenencia a un pasado, a la esencia de la juventud ("Putas 1940", JP, pág. 730); no son ellas, son la idealización del tiempo perdido.

Sucedidos los años,
los forros de los trajes, las traiciones,
las próstatas, los senos,
las cirugías
(mayores y menores) los libros de sonetos,
el hacendoso tiempo nos explica, quizá
que aquella diferencia tan notable,
aquellas gustaciones

de la insegura pubertad...
(JP, 733, v. 82 y ss.)

Las relaciones carnales están cargadas de fugacidad. Surge ineludiblemente la necesidad de aprovechar el instante, ya que la relación sexual es sinónimo de lo inasible, de la vida que pasa, Eros y Thanatos unidos.

En algunos poemas se espacializa la situación erótica: un ambiente secreto, propicio a la clandestinidad, el "bulín" o *garçonnière* (otro indicio que nos acerca a la tanguística).

El cuerpo de la mujer es un territorio, una geografía. Este tópico -maximizado por Neruda- pasa por diversos grados de profundización y culmina en el poema "Imitación de Marco Polo" (JP, pág. 739).

...he andado
por las islas Galápagos
(en donde Darwin tuvo
varias ideas atendibles) Ceuta,
tus mejillas, tu nuca (abundan pruebas
de lo que digo en uno de mis libros
de sonetos) Madrid, Venecia (la ciudad
más hermosa del mundo) el café de la Paix,
tus muslos, Londres, tus pezones...

En síntesis, la actitud del yo ante la mujer se manifiesta en una perpetua necesidad de la compañera y de la amante. Los mismos textos que sirven de sustento a la dualidad no certifican la posibilidad de una doble función simultánea, pero sí sucesiva: "Edipo II" (EG, pág. 549).

Lo que queda claro es la búsqueda según los estados del hablante de una u otra: la perpetua necesidad de amor.

<i>Esposa / compañera</i>	_____	<i>Amante</i>
duración		fugacidad
fidelidad		traición
paciencia		furia

inocencia
comprensión

pecado
incomprensión

EDIPO

A lo largo de estas OC es insistente la presencia explícita (4 sonetos, varios poemas en verso libre) de este tema.

y luego
me arropes, me comprendas y me cantes
y me acaricies, limpia ya de fuego
y me cures el cuerpo. Y me amamantes.
("Edipo III", EG, pág. 549)

Así como la mujer es metáfora geográfica (síntesis de un afán de conocimiento), la geografía adquiere caracteres femeninos; la equivalencia se invierte en una nueva versión de la "madre tierra":

Estoy en ella, es cierto, como adentro
de un vientre, una caverna extravertida...
("Una semana en Nueva York I", PA, pág. 683)

Ciertamente puede considerarse osada la penetración en los dominios del psicoanálisis. No es pretensión de este trabajo hacerlo, pero cabe la posibilidad de verificar una temática innegable a la explícita luz que el sujeto hablante ha querido darle.

Sin duda, la lectura que ha hecho el yo de su complejo de Edipo en este *corpus* parte de una interesada interpretación de lo que acerca del complejo se conoce a nivel masivo. No hay de ninguna manera una intención científica, ni siquiera en la concepción del mismo y tampoco el objetivo de rastrear los valores de dicho complejo en el sistema psicoanalítico.

Aunque Freud en ningún trabajo dio una exposición sistemática del mismo, según el *Diccionario de Psicoanálisis* de

Laplanche y Pontalis²¹, se trata de un conjunto organizado de deseos amorosos y hostiles que el niño experimenta respecto a sus padres. En su forma llamada *positiva*, el complejo se presenta como en la historia de *Edipo rey*, deseo de la muerte del rival que es el personaje del mismo sexo y deseo sexual hacia el personaje del sexo opuesto. En su forma *negativa* se presenta a la inversa: amor hacia el progenitor del mismo sexo y celos hacia el progenitor del sexo opuesto. De hecho, estas dos formas se encuentran en diferentes grados, en la forma llamada *completa* del complejo de Edipo.

El complejo de Edipo desempeña un papel fundamental en la estructuración de la personalidad y en la orientación del deseo humano.

Los psicoanalistas han hecho de este complejo un eje de referencia fundamental de la psicopatología, intentando determinar para cada tipo patológico las modalidades de su planteamiento y resolución.

Otro punto que debe señalarse al respecto es su condición de universal, ya que todo ser humano tiene impuesta la tarea de dominarlo.

Sobre la base de esta conceptualización teórica que define someramente la cuestión, se ha buscado rastrear el asunto en la obra poética de García Saraví como un tema lírico.

Aparece explícito en sonetos y varios poemas en verso libre y hasta incluso en algún *haikai*: “Palabras para Eddie” (LQ, pág. 233); “Acerca de mi nacimiento”, (SI, pág. 339); “Edipo I, II, III, IV” (EG, pág. 548 y ss.) entre otros.

Si se revisan los puntos expuestos más arriba: “Psicoanálisis”, “Madre”, y “Padre”, se puede comprobar que la visión de la madre es la de una mujer posesiva, que contrasta con la imagen del padre generoso.

Estas cuestiones generales pueden llevar a concluir que predomina una versión del complejo de Edipo en su faz nega-

21- JEAN LAPLANCHE Y JEAN-BAPTISTE PONTALIS, *Diccionario de Psicoanálisis*, Barcelona, Labor, 1977. pág. 64 y ss. Los subrayados son de los autores.

tiva, con alternancia en las relaciones amor/odio hacia los progenitores.

Centrándose en la madre, se la ve y define a partir de los defectos, lo que provoca la generalización:

(el psicoanálisis)
Nos conduce -explicaba-
hasta las duras madres...
("Segunda Carta", SI, pág. 311)

Este sentimiento de rechazo es asumido por el yo y genera la culpa: la necesidad de sanear la relación con su madre lo lleva a una búsqueda perpetua -infinita- e infructuosa: ella está muerta.

La lectura personal de su propio Edipo es explicitada por el yo únicamente en un sentido: en el deseo de protección y cobijo.

Por eso se insiste tanto en la búsqueda de la mujer dadora.

...y luego
me arropes, me comprendas y *me cantes*
y *me acaricies*, limpia ya de fuego
y me cures el cuerpo. Y *me amamantes*.
("Edipo II", EG, pág. 549)

La gradación de verbos señala la pauta de evolución posible entre la amante y la compañera.

El deseo de regresar al útero -al espacio/tiempo de la total despreocupación- converge en varios poemas con las únicas concretizaciones posibles de la existencia, la búsqueda de sitios en donde permanecer genera sensaciones de calor y cobijo, se señala la preminencia de bares, confiterías, cafés:

Inesperado, insólito, impensado
mundo que pienso tierno.
Una confitería que me guste
es un antro materno.
("Lugares donde escribo", M, pág. 514)

Nótese la coincidencia, los lugares parecidos a úteros son los escogidos para escribir: nacer. Esto permite llegar a una conclusión: la escritura, la palabra, sustituye a la madre. El individuo creador se autogenera: es su propio padre (recuérdese el padre bondadoso, casi eclipsado) y su propia madre a través del proyecto escritural.

La búsqueda de la madre en la amada acaba de corroborarse en las líneas que siguen:

y entonces (a la madre) la reclamo de nuevo
como un hijo
recién nacido, apenas un lactante
en los lugares y personas más
absurdos...

.....

la voz del analista, un racimo de flores
comidas que ya no comemos,
cómodas de caoba, y sobre todo tú,
tú, mi inocente, suma
de la paciencia que no tienes nada
que ver con mis angustias y tampoco
sabes acomodarme fetalmente,
ni darme de mamar, ni quitarme los miedos.
Tú, la sin culpa,
la dulce reemplazante que no reemplaza
nada,
salvo mis nuevas culpas y traiciones,
y soledades y arrepentimientos
y cunas lejanísimas y tristes.
(“Palabras para Eddie”, vs. 22 y ss. LQ, pág. 233)

5. LA LITERATURA

La literatura, en la obra de G. S. es un vasto universo abarcador y genésico, asimilable por sus dimensiones a los conceptos de tiempo y espacio. Aún más, porque los contiene y organiza. Tan amplio territorio ofrece al crítico múltiples vetas de

estudio y reflexión. Se ha optado por limitar el enfoque a dos entradas que se estiman las más destacadas.

Se abordará, pues, la presencia en esta obra de dos constantes temáticas de la *literatura*, a saber

a) la literatura de los otros

en esta
concreción
literaria

b) la literatura propia

Es inexcusable aquí recordar la trascendente aportación de Bajtin²² al incorporar a la teoría literaria la concepción de que todo texto se construye en base a otros textos previos.

Se ha de intentar una aproximación al desgranamiento de los mecanismos de los que se ha valido G.S. para incorporar la *literatura* como concepto universalizante, generalizador, y los *textos* como particularizaciones de su lírica.

Por otra parte, se puede sustentar la propuesta del punto b) a partir de la permanente presencia de las reflexiones sobre el hecho creador y la constante mención de los procesos metalingüísticos.

LA LITERATURA "OTRA"

Interesa particularmente señalar una serie de artilugios que se manifiestan como los conectores entre esta producción y los textos que la preceden.

El término *texto* es más adecuado que nunca en este caso, ya que se han verificado intromisiones intertextuales procedentes de diversas artes: pintura, escultura, cine, música,... casi todas a nivel de la *cita*.

22- MIKAIL BAJTIN, *Dostoievski*, Turin, Einaudi, 1928.

Al limitar el campo de análisis a los aportes exclusivamente literarios se obtuvo una sinopsis de los principales modos de absorción e incorporación de textos "otros".

Julia Kristeva en su *Semiótica*²³ habla de "cita", "estilización" y "parodia"²⁴.

CITA

Se han encontrado dos formas principales de presencia de la cita, en ambos casos el segmento se marca debidamente, se resalta.

La *cita incorporada* al poema, como base y sustento de la glosa:

*...presto se va el placer, presto la vida
prestada fugazmente...*
(“Jorge Manrique II”, EG, pág. 576)

La cursiva del autor señala la necesidad de ver lo ajeno a la vez como extraño y como propio en el nuevo poema, ya que en la línea de Manrique es sentida la raíz de la nueva composición.

Contrastativamente, a la vez que subrayan los límites, se busca difuminarlos: el verso manriqueño aporta el caudal semántico de las *Coplas*, (las sugiere, las sintetiza) y al mismo tiempo supone todas sus connotaciones, al desarrollar el tríptico de fugacidades (vida, sueño/ amor) que a su vez remiten a todo Manrique y a otros textos y autores. Eternizado círculo vicioso que impone cualquier obra de arte.

El epígrafe: precede a los poemas, se separa de ellos y al mismo tiempo lo determinan y constituyen. Aporta una red de sugerencias, un pre-texto para la escritura.

23- JULIA KRISTEVA, *Semiótica*. Madrid, Espiral, 1978.

24- “*La palabra, el diálogo y la novela*”. En: *Ibid.*, págs. 187 y ss.

Diacrónicamente, se puede señalar su primera manifestación en *UI*, en la serie dedicada a Beethoven.

Su uso es casi exclusivo de los sonetos. La excepción se produce en *JP*, en que se emplea en verso libre. Es más, de aquellos, aparece únicamente en los de personaje, ya sea histórico, mítico, individual o colectivo, concreto o abstracto, como compendio biográfico o como guía de lectura.

La enumeración de los autores de los epígrafes sirve como punteo de los creadores que han ejercido su influencia en *G.S.* de manera explícita, reconocida. Son, en muchos casos, las fuentes de la información. Manifiestan paralelismo u oposición con el poema.

Ilustran la amistosa convivencia de escritores prestigiosos con otros ignotos, de ideólogos de diferentes posturas, de artistas de toda índole, de la sabiduría popular y la cultura burguesa, de la literatura y las frases célebres que convalidan la oralidad; de los géneros marginales, el policial sobre todo. (Es decir, el más "culto" de los géneros marginales).

El poeta hace hincapié en su previa condición de lector múltiple. Se hace notoria la preponderancia de autores extranjeros, sobre todo europeos, lo que informa acerca de las tendencias generales en la época de formación de *G.S.* en la Argentina, en las capas medias y altas de la sociedad.

En cantidad de ocasiones el hablante nombra obras o autores, generalmente con la intención de reforzar sus afirmaciones. En estos casos evita la cita del texto. Sólo aparece la mención: "Marcos Sastre, en "El Temple argentino", asegura... ("El monte de ombúes", CCP, pág. 460).

En similar nivel se dan las inclusiones de nombres de poetas como personajes (en este caso sirven igual que el resto de los nombres), que conectan con la realidad: desficcionalizan el texto, subrayan la anécdota básica, garantizan su exactitud. (Y a la vez aportan las connotaciones de su obra y tendencias).

...ni siquiera me atrevo a confesar
mi amistad con Anzoátegui o González Tuñón

y que una tarde
 le di la mano al negro Guillén y la guardé
 en el bolsillo con orgullo...
 (“Los poetas jóvenes”, CP, pág. 260)

Otro modo de inclusión de los textos ajenos en el nivel de cita es la presencia de *frases hechas*, expresiones hiperco-dificadas de la lengua cotidiana que cumplen las siguientes funciones:

* subrayan el sentido de cotidianidad de lo presentado (sobre todo en *haikais*):

Frases que se repiten
 hasta más no poder:
 - Hace calor.
 - Mañana va a llover.
 (“Conversaciones”, M, pág. 498)

* brindan una salida lúdica mediante la cual se produce la descarga de la angustia por la vía del humor:

Plaza Colón
 ando en mi soledad
 sin ton ni son.
 (“Persiste el tema de la soledad”, CCP, pág. 468)

* ruptura de lo ya dicho a través del cambio de uno de los términos: “...voces de lis...”, “...ojos llenos de compañía...”.

El elemento sorpresivo sirve de señal de individuación, mediante la cual el sujeto de la escritura imprime su sello en la tradición.

PARODIA

Es el manejo más extendido. Principalmente se ve enraizada con significaciones críticas. Enlazada en ocasiones al humor

negro, destruye las connotaciones primitivas del texto, las invierte, las carnavaliza²⁵.

La mayor cantidad de muestras extraídas provienen de dos sustratos que podrían calificarse de tradicionales, de transmisión oral, de pertenencia colectiva: el tango y la religión. (Las letras de tango aparecen en la cultura popular argentina prácticamente como anónimas).

Ambas fuentes son de todos y aportan una filosofía de vida. Al mismo tiempo están diferenciadas por apuntar a realidades de opuesto signo.

En los rezos y oraciones se ve una mayor presencia de lo irónico, de la inversión absoluta:

...hágase (el comisario)
tu voluntad acá en la tierra
como en el cielo...
("Noticia", LQ, pág. 228)

Se desacraliza la palabra al modificar su ámbito de actuación.

El tango sufre un tratamiento inverso: se refuerza su valoración. En el mismo poema se lee (v. 2 y ss.)

...en pleno centro
de cuándo te volveré a ver²⁶
reina del Plata²⁷
todo se olvida
con el champagne...²⁷

La apelación a la letra hipercodificada, a la consabida mención de Buenos Aires apunta a la necesidad de difuminar el escenario, a evitar una fidelidad deseada y necesaria. La elisión en lugar de ocultar devela la flagrante referencialidad.

25- Véase M. Bajtin, 1987, ob. cit.

26- "Mi Buenos Aires querido", de GARDEL y LEPERA.

27 "Buenos Aires", de M. ROMERO y M. JOVÉS.

Revela la necesidad de “disfrazar” una verdad (el secuestro) por medio de una ficción (el poema), que a su vez mima a otro género: el periodístico.

Para cerrar este apartado se puede conjeturar que la inclusión de textos-otros deviene en consolidación del propio mensaje.

LA LITERATURA PROPIA

En este segmento del trabajo interesa la función meta-lingüística: es decir aquella en que la lengua se ocupa de sí misma, en tanto mensaje y en tanto literatura. Se ha de partir de una de las invariantes claves: la permanente dualidad del hablante que se identifica a sí mismo como poeta. Es casi constante la presencia de la reflexión sobre el acto creador o sobre lo creado. Este desdoblamiento produce una difusión en la línea convencional de la ficción literaria.

El yo se observa a sí mismo y a la vez escribe sobre lo que ve en sí y sobre el proceso de la escritura. Recuerda siempre que puede que “esto es un poema”, advierte al receptor para que no se confunda. El acto invade al producto: “...este poema, este pobre poema...” (v. 37, “Los amados prójimos”, CP, pág. 259). El discurso es, pues, hiperreflexivo, se autoanaliza permanentemente.

De manera inversa, se da la infiltración del referente en el texto: esto que es un poema, una mentira, ha surgido de una realidad concreta, tangible, prueba de ello son Fulano y Mengano que también lo han vivido. (Tal, una de las funciones de la abundante presencia de nombres de personajes de la vida real, que oscilan entre dos extremos: los prestigiosos y los casi anónimos. Todos han vivido cerca del autor, están representados paradigmáticamente por “...una tía del Che Guevara...” (“Sexta carta”, SI, pág. 316) -Carmen Guevara Lynch de Córdoba Iturburu, de relevante actuación en los mundillos artísticos y sociales de Buenos Aires- y “María, Guadalupe/la gallega Cata, Isabel Coronel...” (“Las mucamas”, EI, pág. 615).

Fenómeno similar se produce en los poemas dedicados a los modelos de ciertas obras de arte: "La modelo de la 'Lechera de Burdeos'" (PA, pág. 669) por ejemplo, intenta desentrañar la esencia de una mujer que se ha eternizado a través de la ficción artística.

¿Qué edad, qué nombre tienes, bordelesa
sin edad y sin nombre y sin pesares,
toda soltura y pubertad, cantares,
tórtola, regocijo, flor ilesa?

El límite del proceso se logra en el soneto (AD, pág. 188) "Palabras para la palabra mariposa y para la propia mariposa":

Cuánta dificultad y qué inseguro
suena este sustantivo que pretendo,
esta alabanza que ya estoy diciendo
con una doncellez que le procuro

inútilmente, ¡oh! mariposa, apuro
y polvo y gloria del color naciendo,
medalla del jardín, zig-zag creciendo
en la misma aventura que aventuro,

¡oh! palabra falaz, mínima sombra
de la última luz, yema volante,
amorosa María descendida

hasta esta voz gastada que la nombra,
juglaresa del céfiro, estudiante,
octubre vencedor, dalia vencida.

en el que a través del mecanismo significativo los atributos bifurcan su irradiación. Tanto el significante cuanto el significado "mariposa" resultan impregnados por los modificadores "doncellez", "zig-zag", "falaz", "luz", "voz", metáforas a su vez de las elípticas "mujer" y "poesía".

(Cabe señalar la tradicional simbolización de la mariposa de lo efímero, lo fugaz. Con lo que la poesía se erige en la herramienta de detención).

Se alcanzan también topes máximos en los metasonetos, a la manera del famoso de Lope de Vega “Un soneto me manda a hacer Violante...” las concreciones en este sentido son: “La rosa del soneto” (CPA, pág. 177); “Soneto para mis sonetos torturantes” (CPA, pág. 178); “Esta lámpara antigua” (CPA, pág. 178); “De la frustración y el engaño de las palabras del soneto” (AD, págs. 184-5) y “Las artes poéticas, la poesía y demás complicaciones” (SI, pág. 340).

A manera de único ejemplo, se transcribe el último:

Esta es la alternativa: una atadura
a las duras palabras, a una extrema
extorsión del soneto-teorema
(este mismo, tal vez) esta tortura

seguramente innecesaria, pura
sin embargo y total como un emblema.
O libertad (gloria del poema
y del hombre) la altura, la apertura

de las oscuras letras, de la tinta,
de la complejidad de lo sencillo,
de la existencia o de la muerte extinta,

oh interminable opción, duda perenne
del hierro grillos o del canto grillo
amor medido y fiel, pasión indemne.

En todos ellos apela a la antítesis básica entre libertad y opresión, entre luz y sombra. De esta manera, el hablante grafica y explica una obsesión que se prolonga a lo largo de toda la producción: la libertad (“canto grillo”) de la poesía no sometida a normas y la opresión (“hierro grillos”) de la búsqueda estética del soneto. Pero hay más, la libertad del poeta

-cualquiera sea su especie favorita- proviene de la mágica fuente de placer y energía que es la creación; y, al mismo tiempo, esa creación implica para el artista una cárcel irrenunciable.

Para clarificar las variantes metalingüísticas se han separado por metros, ya que han podido verificarse diferencias de acuerdo con la especie. Así, se ve en:

Haikais

a) polisemia directa:

Verso que agito
igual que un desposado
a Quito nada quito:
Todo lo añado.
("Gratitud", CE, pág. 286)

b) presencia irónica de la hipercodificación:

Me sube por la espalda
una frase horrorosa
y sin pudor, la suelto: el mar es una diosa
de esmeralda.
("El mar", CE, pág. 300)

c) asunción de la función metapoética (e incluso metacrítica):

"Este sí que es un punto /de vista bien distinto" ("Hipótesis y adivinanzas", IV, CE, pág. 297).

d) juegos acentuales:

Galápagos, Pacífico, pelícano.
Esdrújulos perversos.
(Me parece que aquí

se acabaron mis versos).

(“Diccionario de la rima”, CE, pág. 301)

e) explícita búsqueda e incorporación de nuevos vocablos a partir, más que nada, de sus connotaciones fónicas.

Buena ocasión para escribir
una palabra incolocable: feérica.

Y esta correlación:

Jardín América.

(“Jardín América”, M. pág. 504)

f) finalmente, reflexiones sobre pronunciación y homonimia:

“si digo t no es té/ yo digo té”. (“Un juego de letras e infusiones”, M, pág.506).

En síntesis, se advierte una permanente presencia del nivel lúdico con diversas variantes. También se puede señalar la función metaliteraria en la que, consciente de su papel creador, el hablante mezcla observaciones acerca de la literaridad de su propia escritura (o de la ajena). Tales, los casos que se transcriben a continuación:

a) realidad-verdad/literatura-ficción:

...verdad de la verdad. O de la literatura.

(“El monte de ombúes”, CCP, pág. 460)

b) homenaje deliberado, nombrar:

La historia no te nombra
y si te nombra lo hace mal.

Yo te menciono. Que el pequeño
poema sea un pedestal.

(“Al caciquejo José Luis Molina”, CCP, pág. 462)

Lo que implica la concepción de la literatura como memoria, como forma de eternización. Esta idea es permanente y común a las otras especies líricas; sólo se encuentra un *haikai* que se le opondría: “Valdrán la pena -digo-/estos *haikais*/ que morirán conmigo?” (“Meditación”, M, pág. 517).

c) uso del código literario como término de comparación: “...ripio/vital...” (v. 1, “Ibis”, CCP, pág. 470).

d) este tipo de poemitas sirve en muchas ocasiones para contener imágenes aisladas, que por diversas razones no se han incorporado a composiciones de mayor envergadura: “Ponderación que nadie ha usado: /eres un niño derramado” (“El Paraná V”, M, pág. 512).

Sonetos

El tratamiento alcanza mayor profundidad.

a) explicación del proceso creador en un doble nivel:

* reconocimiento de la selección léxica que implica toda versión metafórica -asimilable al parto-. Abundan las alusiones a las instancias de búsqueda y aceptación de vocabulario:

...empujo
y empujo la palabra para darme
a la inutilidad de reencontrarme
con una voz inédita: Cartujo

vocablo con capucha que apretujo...
 (“Cartuja de Zaragoza”, PA, pág. 639)

* asunción de la poesía como una lucha permanente entre la esclavitud y la libertad. Dualidad que aún en los sonetos culmina con el gozo creador.

Esta inutilidad, esta madeja
de nebulosas tintas, este miedo
de conceder, al fin, lo que concedo
a la hermosa palabra que refleja,

solamente, el reflejo que me deja
la íntima palabra que no puedo
expresar, este ovillo donde quedo
enredado en la lástima, esta reja

con vocales y símbolos que ensilla
con sonoras durezas la sencilla
complicación de ser el otro lado

de mí mismo, mi página más pura
se llama aún poema, una impostura,
un niño muerto, un fuego congelado.

(“De la frustración y el engaño de las palabras del soneto” AD, págs. 184-5)

La presencia constante del conflicto barroco de la unión de contrarios, en última instancia se revela como la manifestación de cierta proeza en el tratamiento lírico.

* justificación de la existencia a través de la escritura.
Traslación del precepto cartesiano.

 Escribo. Escribo
un soneto rural. Me siento vivo,
me comprendo, me sé, me constituyo.
(“Sonetos bonaerenses”, I, CCP, pág. 435)

* necesidad de abarcarlo todo a través de la literatura:

...un soneto, esta especie de alacena
donde se guarda todo: yerbabuena
un cuadro, errores, daños...
(“Para Leocadia Zorrilla”, PA, pág. 665)

* deificación de (y por) la palabra. La poesía es un acto demiúrgico en el que el creador se asume como hacedor supremo.

...inventarse otros dioses: los vocablos,
magnitudes iguales a los diablos...
("En un café", PA, pág. 674)

* medio de reconocimiento de las propias obsesiones temáticas:

No me canso, parece, de ensañarme
con el tema del tiempo...
("Louvre. Restauradores", PA, pág. 675)

* observación sobre sus propios materiales (de primer y segundo grado) y sobre sus hallazgos: "...la palabra invierno/ cuando baja la tarde..." ("La plaza mayor de Madrid I", PA, pág. 631).

* concepción de la literatura como herramienta de poder:

su anhelo
mayor es ultimar únicamente

con ovillejos, sátiras, vocablos
estrambotes y silvas como diablos,
el máximo poder, mansalva riente.
("I, Quevedo", PA, pág. 637)

* la creación como acto hedónico:

...altísimo apellido
de las dulces palabras y el sentido
de estas mismas palabras en que quedo

enredado y gozoso...
("IV, Quevedo", PA, pág. 639)

* la creación como acto volitivo:

Quiero escribir Velázquez...

("Museo del Prado: Los enanos de Velázquez", PA, pág. 635)

Verso libre

Se puede constatar que es en esta subespecie formal en la que se presenta una mayor complejidad en el tratamiento del tema en cuestión.

* Se explicita claramente la concepción de la literatura como catarsis: la redención de los pecados, la purga; se verifica por ejemplo en la serie dedicada a las mucamas, en la que la sola confesión de presuntas culpas (injusticias) redime al hablante (y a toda una clase social).

No quería morirme sin haber
escrito estas palabras,
algo así como
un perdón, una dádiva, una carta
que le envío a María, Guadalupe,
a la gallega Cata, Isabel Coronel,
aquellas mansedumbres que recuerdo
entre balcones y cebollas,
ropa para lavar y travesuras
de los hijos, retretes y retratos,
tazas para café con leche,
amigos de la casa.

.....

Aquí
yace el poema . Y yazgo yo,
nosotros, tú, los insaciables,
los poderosos y soberbios
haciendo cola
para servirlos,

conducirlas en andas, frotarlas suavemente
con violetas, rascarles la espalda,
haciendo turno para
llevar sus criaturas a la escuela,
en la otra vida, en la Justicia...
("Las mucamas", EI, pág. 615, vs. 102 y ss. y 115 y ss.)

* De esta búsqueda expiatoria devienen permanentes planteos y dudas acerca del papel de la poesía, incluso se observan señales de la necesidad de establecer una "tabla de valores" unívoca, para saber -a través de la propia tarea creadora- dónde se inicia y dónde acaba la poeticidad.

Por eso, erróneamente escribo
lo que quién sabe si interesa,
si siquiera es poético,
si mañana o el lunes no será
algo odioso e inútil...
("Las hojas muertas", LQ, pág. 224)

Fragmento que evidencia que la función lírica es, en este caso, sobre todo catártica.

* En relación con este punto se encuentra la disquisición acerca de la "literariedad" en función del tema. La concepción tradicional es revisada y confluyen en el tratamiento, por ejemplo, los poemas a las criadas, en un extremo, y las notas de pésame en el otro.

...los duelos se pueden despachar
por telegrama: *querido hermano,*
adorable abuelita, mis muy amados primos
amigo mío.
("Muertos incómodos", JP, pág. 727, vs. 6 y ss.)

En el ejemplo se asiste, por otro lado, a la desmitificación de la escritura: "despachar" un duelo significa vencerlo a través de la letra.

* La identificación romántica del yo en todos sus aspectos con la poesía. Se ha visto arriba que la tristeza es un rasgo definidor del hablante, atributo que se traslada al hecho poético: "...este pobre poema inútil y tristísimo..." ("Los amados prójimos", CP, pág. 259).

El yo continuamente se refiere a su propia condición de creador en diversos tonos que van marcando una gradación sintomática de sus estados de ánimo. Son claves la ironía aproximativa, integradora: "...inmejorable condición de poeta..." ("Epístola desde Misiones", EI, pág. 620) y el distanciamiento psicológico que permite develar los presuntos misterios de una estirpe peculiar, la de los poetas: malcriados, extorsionadores, mentirosos, privilegiados con distintas muertes (*ergo*, vidas). Es precisamente en "Las muertes del poeta" (JP, pág. 717) que se produce la conjunción de primera y tercera personas: "...yo los he visto...", truco retórico que permite al hablante aislarse, ser un poeta/no poeta, ser sujeto y objeto iguales y distintos.

Al mismo tiempo marca su individualidad diferente: no malcriado, no mentiroso, etc.

* En relación con esta concepción se da la visión de la poesía a la manera romántica, como un milagro, producto de un ser excepcional. Esta postura no es unívoca ni constante, ya que alterna con estados de amargo escepticismo acerca de este poder.

* Señalización del acto escritural como una acción eminentemente volitiva: "Quiero escribir tal o cual cosa"... permite derivar otros enunciados tácitos: "lo puedo hacer porque yo sé, yo conozco los secretos, porque soy un profesional... un mago...". En esta interpretación caben también los supuestos de la posibilidad del "poema por encargo", de la creación ocasional disgregada por completo de la postura romántica. No obstante ello, la creación se presenta muchas veces como ineluctable.

...como no quiero (ni puedo) renunciar
al discutible gusto de anotarla... (a la poesía)
("En donde se habla...", JP, pág. 728)

* La explicación del acto creador favorece la asunción de la doble perspectiva: reunir en un mismo discurso lo que se quiere decir y lo que se dice. Se asiste, en síntesis, a la ficcionalización del acto de creación. En otro nivel, pero cumpliendo un proceso similar, la presencia de un destinatario explícito (tú, en las cartas, por ejemplo) o elíptico, convierte al poema en una mimesis del mensaje íntimo, superpuesto a su decodificación.

Al mismo tiempo se presenta la metaescritura, signo de catarsis y a la vez de triquiñuela para lograr la diferenciación.

Esta sustitución del mensaje por el metamensaje se ejemplifica en la "Décimaprimer carta", (SI, pág. 325).

...los vocablos
los hermosos vocablos
interrogantes, máximos y mínimos
parecidos a finos
dedos, plumajes
cascadas, deliciosos licores, los susurros
que imagina la tinta
aparecen, de pronto en tu mesa de luz...
(vs. 6 y ss.)

La poesía, ambigua por excelencia, sirve de camino de búsqueda de la verdad, del conocimiento; es una aspiración al absoluto. A su vez, se deja expresar la constancia de su "engañifa":

...palabras más palabras
ineficaces, cenicientas,
inútiles, palabras con las que quise ser
tierno, inmortal, seráfico, profundo,
resplandeciente

y no era más que un degollado,
 un pordiosero, un hombre mudo,
 un charco de vocablos...
 (“Dedicatorias de mis libros”, EI, pág. 611)

* Se desentrañan los mecanismos más íntimos de la estructura poética al mencionarse los recursos que se están usando: “...se trata (una vez más)/ de una enumeración interminable/ una lista de cosas que se juntan...” (“Cuarta Carta”, SI, pág. 314), procedimiento teñido de humorismo del sujeto de la escritura que se observa en sus obsesiones.

* La efimereidad de todas las cosas se contagia a lo que -ilusamente- se ha convertido en sustituto de eternidad.

Si yo dejara de escribirte
 si me olvidase de tu nombre

 si estrangulara a las palomas
 mensajeras.....
 si ajustase mis cuentas
 con los carteros

 no sería improbable
 que comenzaras a morirme
 a hacerte cenizas...
 (“Décimasegunda carta”, SI, pág. 326, vs. 1/2;
 12/13; 22/23; 37 y ss.)

La memoria poética ayuda al yo a conservar y seleccionar su pasado, al mismo tiempo que le brinda el poder demiúrgico de modificarlo.

También las palabras actúan como sustitutos de afectos irrecuperables, incluso de la propia madre:

(los poemas)... no bastan, no
 tienen por qué bastar
 para protegerme,

conformarme de nuevo, convertirme
en ícono, narciso tal vez, feto...
("En donde se habla...", JP, pág. 728)

* Finalmente, el libro o poema como objeto, como producto de una sociedad capitalista adquiere un valor de cambio, no pocas veces desprovisto de relación con el esfuerzo que ha costado.

Vale también como amuleto, como escudo protector, como motivo de orgullo para su dueño, en estos casos, explícitamente, el destinatario: "Aparición de Carlos María", (US, pág. 525).

Aún no has celebrado
treinta respiraciones
y ya estás mencionado

en algunos tercetos de grillo y baratija,
punto de referencia, santimbanqui,
milagro de mi hija.

(No te envanezcas:
vale más que un poema
un par de rosas frescas).

El libro-objeto se carga muchas veces con el valor de depositario del saber, de la ciencia, del universo. Lo que en G.S. es clave en este como en otros asuntos es la permanente presencia de la ironía que subraya y desdibuja al mismo tiempo las más remanidas concepciones de la sociedad:

Esto que anoto
es rigurosamente cierto, recomendable,
está en los libros de psicología...
("Freud y yo", JP, pág. 742)

* La escritura, la palabra en todas sus manifestaciones es signo de vida; su carencia, el silencio, es la muerte.

Como corolario de lo expuesto, se enumeran los principales niveles de presencia de lo metalingüístico:

1) Sobre el lenguaje (el código): forma de identidad, marca de clase, de edad; poder de sugestión, desgaste semántico, polisemia...

2) Sobre el referente y su correlato literario.

3) Sobre el mensaje (poema) como producto.

4) Sobre la identificación del emisor con la Poesía.

5) Sobre el acto de la escritura.

6) Sobre el recurso.

7) Sobre las fuentes.

8) Sobre la temática.

9) Sobre la traslación simbólica que implica el acto lingüístico: la sustitución significado-significante, la cosa por la palabra y las complicaciones que ello implica²⁸.

10) Sobre el objetivo: la originalidad (a este apuntan muchos de los usos enumerados más arriba).

11) Sobre la disyuntiva (falsa) de elegir una actitud estética: arte por el arte/compromiso.

En este capítulo se han analizado los aspectos temáticos de una obra abarcadora de cerca de veinte años líricos. Las mismas condiciones pueden ser proyectadas a los libros anteriores y posteriores al período 1964-1981 que se han tomado para analizar.

28- El nombre es un sustituto de la propia cosa. El nombre propio es una palabra especial cuyo significado apunta a una persona, en consecuencia, carga de la manera más sintética todos los atributos de dicha persona: "...un nombre claro y sonriente...". En consecuencia, recordar (escribir) los nombres de los amigos es reencontrarse con ellos. Se produce asimismo el proceso contrario, el nombre irradia sus propias connotaciones: a) exotismo, extrañeza, otredad, aventura de lo no cotidiano: Harry Foos, Gretchen, etc.; b) vulgaridad: Lucía, Carmen, Nelly; c) marcas de clase: María Ludovica Leopoldina Francisca y Teresa Josefa Lucía Habsburgo-Lorena; d) uso "borgiano": "...este García Saraví que forma parte de mi columna vertebral..."; e) los "sin nombre": la historia del país, el pueblo todo; f) los artistas, *alter ego*, dobles, sinónimos del yo.

Encontrar el nombre es encontrar la clave secreta para acceder a la esencia de algo, de alguien.

Véase, a este respecto: "Proust y los nombres". En: R. Barthes, *El grado cero de la escritura*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1976. págs. 171 y ss.

Se han verificado las constantes más marcadas, las que se puede conjeturar, son los "demonios" - Vargas Llosa dixit²⁹-garcíasaravianos.

Una lírica eminentemente yoica, cargada de una serie de gestos poéticos que contribuyen a diluir -ficticiamente- las líneas demarcatorias de la ficcionalidad.

Con tal punto de partida se genera una actitud creadora inmersa en el yo y en la realidad con la que se está en perpetuo contacto.

La excavación en la interioridad se desborda hacia el mundo externo y regresa preñada de indicadores de irregularidades, de falencias. Marcas poéticas que intentan señalar -las más de las veces por la ironía- lo que es factible de ser mejorado. El texto se transforma en una reivindicación del papel justiciero de la literatura.

Una obra que al mismo tiempo refleja una visión personal de la historia y del futuro a través de la postura central, aporteñada, perspectiva que engendra el punto de vista también predominante en el país.

Los fantasmas de la soledad y la tristeza y el tiempo se conjuran por medio de una práctica literaria reparadora, sustitutiva de la memoria y las carencias individuales y colectivas.

Una poesía, pues, a la vez catártica y comprometida, explotada en sus máximas potencialidades para transformarla en el ojo del hombre.

29- MARIO VARGAS LLOSA, et al: *La novela*, Buenos Aires, América Nueva, 1974; *La orgía perpetua*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

CAPÍTULO VII

ALGUNOS ESTILEMAS SEMÁNTICOS IV EL ESTILO

A. LAS ANTÍTESIS

INTRODUCCIÓN

El mundo lírico garcíasaraviano persiste en la lectura del universo a partir de la dialéctica de los pares. En este sentido, cabe aproximarse a la constante presencia de las dualidades de signo opuesto, los contrastes y antítesis.

Vistos a través de la lente diacrónica, los procedimientos se remontan a una obsesión barroca. La raigambre barroca es generada y desemboca en la necesidad de captar el movimiento, la variabilidad, lo fluente y condensarlo a partir de la fijación en un sistema eminentemente ambiguo.

ARTIFICIOS

Una ojeada rápida a algún catálogo de las principales figuras estilísticas, en este caso la *Guía instrumental de tropos y figuras*¹

1- ANA MARÍA CAMBLONG, *Retórica. Guía instrumental de tropos y figuras*. Universidad Nacional de Misiones, Instituto Superior del Profesorado, Cátedra de Estilística. s/f.

conduce a la enumeración somera de los principales tropos que apuntan a la contrastación.

En consecuencia, se procederá a ejemplificar las variantes, tomando esta clasificación como aproximativa, dado que todas las figuras reposan en el mismo principio semántico.

Antítesis: del griego, *anti*, contra y *thesis*, posición: contraposición de palabras o frases de significación contraria².

La vastedad del campo así definido exige una nueva partición analítica. Se han podido verificar tres principales procedimientos usados para lograrla.

I) *Caso adjetival:* el modificador -directo o indirecto revierte la semántica del sustantivo. (Se ha de manipular este estilema como de suma importancia, ya que la "adjetivación subversiva" ha podido comprobarse como uno de los recursos más frecuentes).

...forma

informal...

("Ponderación y misterio", M. pág. 501)

II) *El tipo sintáctico:* toda una construcción actúa a modo de contrapeso del núcleo inicial de la antinomia. Los significados opuestos pueden establecerse en: sujeto/verbo; sujeto / predicativo, etc.

...tú no eres tú...

("Memorias de amor", M, pág. 500)

III) *La disyunción:* como se explicita en la tipificación de las enumeraciones, no pocas veces las disyunciones permanecen irresueltas por el sujeto de la enunciación (y/o del enunciado) y su presencia en el texto añade ambigüedad al poema.

2- *Ibíd.*, pág. 6.

En el caso que se cita como único ejemplo, la disyunción manifiesta una clara intención temporal, de marca de sucesión. No se puede dejar de apuntar la notoria cualidad del tiempo de poder ser síntesis de opuestos. (Cualidad que solo comparte con la literatura).

el tiempo -que según convenga, niega
o afirma, se enfurece o se sosiega-
ahora es sólo un paso sobre el río,

una curva, un monóculo, un recuerdo
sin pizca de memoria, un algo lerdo
o apresurado, un suave escalofrío.
("Puente de la Concordia", vs. 9-14, PA, pág. 673)

Oxímoron: (del griego, *oxús*, agudo, y *morós*, romo). Relación sintáctica de los antónimos³.

Sentirlo y presentirlo en la tortura
feliz de ser Quiroga, una locura
cuerda y fatal, un largo desaliento.
("Horacio Quiroga II" vs. 12/14, M. pág. 484/5)

Quiasmo: (del griego, *jiasmós*, entrecruzar). Cruce de elementos que se repiten, pero con ordenamiento invertido⁴.

De labrador a dorador, y luego
de dorador a labrador...
("Memoria para don José Goya, padre del pintor", PA,
pág. 644)

3- *Ibíd.*, pág. 12.

4- *Ibíd.*, pág. 12.

Paradoja: (del griego, *pará*: contra, y *dóxos*, opinión). Consiste en emplear expresiones que aparentemente envuelven una contradicción⁵.

Usted, don Juan Bautista, hombre y
prohombre

del siglo XIX, fue de todo:
porteño, provinciano, sur, recodo
criollo de Europa, norte, sobrenombre

del *país, este, federal*, renombre
de nuestra dignidad, *oeste*, modo
cabal de regalarse, paz, apodo
de los minués y las mazurcas, nombre

primordial y absoluto, solitario,
máximo crespón, *ley, ley, unitario*
y a veces lo más cruel: la desairada

palabra en los desiertos, el auxilio
tardío, los *tiranos*, el exilio,
la frustración, la boca triturada.
("Juan Bautista Alberdi", EG, pág. 561)

A partir de la sinécdoque -el individuo por la especie- se establece tácitamente que la síntesis alcanzada por el hombre (sus planteos teóricos acerca de la organización del país) se expande al conjunto: la suma de los hombres y la suma de los tiempos. El cronótopo "Alberdi" resume la paradoja nacional.

Los pares de opuestos complementarios (como se ha visto más arriba, en la sección dedicada a la Historia como tema), signan la identidad argentina -tal vez en una continuación retórica de la antítesis sarmientina- a lo largo de su historia:

5- Ibid, pág. 12.

porteño	/ provinciano
sur	/ norte
criollo	/ Europa
país	/ Europa
país	/ exilio
este	/ oeste
federal	/ unitario
ley	/ tiranos

Los rasgos no elaborados en pares apuntan a la negación: sobre todo a la anulación de la palabra, de la voz. La no palabra genera exilio y frustración, sustenta la tiranía. La prédica en el desierto resume cabalmente la circunstancia político-geográfica del país.

Incluso es dable observar, para concluir, una bimbembra- ción casi gráfica: cuartetos, paradójicos; tercetos: sincreti- zantes.

Cabe destacar la incrementación -tal vez, mayor relieve- de estos recursos en los sonetos, debido a la estricta codifica- ción de la matriz.

Lo que se evidencia, ante todo es la permanente amalga- mación de diversas perspectivas. Lo dual -las parejas de opues- tos- aparece tanto en los referentes cuanto en el punto de vista del hablante, así como también en el plano discursivo.

Una de las bases de esta perpetua permanencia del doble sentido radica en la presencia de

Lo dudoso

Como variante del tópico ser/parecer, se genera un mundo de visiones o realidades inacabadas, imperfectas, cuya cataloga- ción como hechos u objetos es difícil al hablante. Su vacila- ción se contagia al lector, y se origina, de este modo, un cos- mos especular donde todo elemento posee la contracara.

...con su insegura
seguridad de solitario...

...con su ayudante, que es posible
que no existiese...

("Campana al Paraguay y nuevo recuerdo para Belgrano
y Candelaria", vs. 4/5 y 10/11, M. 492)

La mayor marcación de estas constantes se produce a
partir del uso reiterado del vocabulario relativizante.

* adjetivos: cuestionable, aparente, engañoso, hipotético,
incierto, relativo, grisáceo, etc.

* adverbios: quizá, tal vez, sin embargo...

* verbos y/o construcciones verbales: quién sabe, es posible,
me parece, no se sabe, creo, pudiera ser, según se sabe,...
(seguidos de afirmaciones más o menos verosímiles).

El doble sentido permanente del referente y del discurso
sirve de manera especial para verificar la función de la literatura
como decodificadora. La escritura (la lectura) es también
una forma de conocimiento. Ambas pueden contribuir a descifrar
un mundo de apariencias en donde nada es absoluto.

A manera de ilustración conclusiva, se transcribe una lista
de las dualidades más frecuentes: ser/parecer; verdad/mentira;
postura/impostura; pregunta/respuesta; creer/dudar; respeto/
irrespetuosidad; conformidad/rebelión; explícito/secreto;
dicho/tácito; libertad/opresión; victoria/derrota; multitud/
soledad; alegría/tristeza; fácil/difícil; legal/ilegal; antaño/
hogañ; viejo/nuevo; arriba/abajo; principio/fin; luz/sombra; VIDA/
MUERTE.

Como principales conclusiones de este abordaje ha de
mencionarse el abandono de posturas categóricas. La realidad
es valorada por su carácter polisémico y a su vez este es reforzado,
aumentado, por la ambigüedad inherente a lo literario.

Este dualismo conceptual no es -obviamente- una perspectiva
original de este poeta. Se halla hondamente arraigado en la
esencia del ser humano y por ella pasan la mayoría de las
cosmovisiones éticas.

Es necesario también señalar que las oposiciones, las
dualidades, en escasas ocasiones son absolutas. Se presentan

como oscilantes, producto de un punto de vista que varía de poema en poema.

Para terminar, como corolario de lo expuesto, se deriva la existencia de una perspectiva antidogmática que se ha comprobado en los planos de la forma (coexistencia de modelos abiertos -verso libre, *haikai*- y cerrados: sonetos) y del contenido.

B. LA ENUMERACIÓN

Una vez más, la tradición

La enumeración, como recurso, ha gozado y goza de gran prestigio en la literatura. La crítica señala su uso desde los himnos griegos en adelante. Teñido por el cristianismo, el procedimiento se transformó en una fórmula mágica para apelar a la diversidad de lo uno. Los nombres de Dios y las letanías de la Virgen dan claras muestras de ello⁶.

No debe dejar de mencionarse en este pantallazo el valor que tuvo como artificio para los barrocos españoles, que sintetizaron en él la tensión entre orden y caos, divinidad y demonio. La trascendencia de su uso en Quevedo ha de quedar apuntada desde ahora, ya que su influencia en la literatura garcíasaraviana no puede dejarse de lado.

Según el citado Spitzer, ha sido Walt Withman quien generó de la enumeración normal la moderna enumeración caótica; el vienés menciona otros muchos antecedentes y destaca la coincidencia de su "aparición" -si el término vale en crítica literaria- con el surgimiento de los grandes almacenes, versión capitalista del Bazar oriental.

La enumeración caótica se incorpora oficialmente al castellano en el dariano *Canto a la Argentina*, poema sustentado en la enumeración nominal.

6- LEO SPITZER, "La enumeración caótica en la poesía española". En: *Literatura e Historia Literaria*, Madrid, Gredos, 1968. pág. 247.

La enumeración en soneto

Al tratarse de una poesía racional, organizada, la enumeración en sonetos no suele desmadrarse demasiado. Ligados por un triple mecanismo compositivo: sonido, intelecto o azar, los elementos de la enumeración se enlazan lógicamente entre sí, por pertenecer al mismo universo semántico, o por metaforizar/metonimizar un antecedente común (forma de sinonimia exacerbada).

De tal modo, en una primera aproximación, se pueden advertir dos vertientes:

a) enumeraciones “normales”:

Regidas por leyes lógicas, rehilan elementos que pertenecen al mismo ámbito referencial y que pueden denominarse *isotópicos*:

La cincha, el terotero, la alambrada
que llega al horizonte, la montura
de los viejos boyeros, la largura
del trébol, los molinos, la gauchada...
("Sonetos bonaerenses VII", CCP, pág. 438/9; vs. 1/4)

b) desorden “reducido”:

Si se toma como ejemplo un segmento del soneto “Francisco Solano López I” (EG, pág. 568) se verifica que el aparente desorden de los sustantivos -surgido de la pertenencia a campos semánticos distantes- se organiza a partir del verso de apertura, y lo caótico deja de serlo, se ordena en el nivel del enunciado.

Había que aguantar con lo que fuera:
una tacuara, un grito, un naranjazo,
una mala palabra, un cañonazo,
un chiquillo, algún santo, una bandera...

...ya no quedaban
sargentos, cabos, tropa, criaturas...
(vs. 1/4 y 9/10)

Es flagrante la antítesis inherente a las dos enumeraciones enfrentadas también posicionalmente: abriendo el primer cuarteto la primera y en el primer terceto la segunda.

La primera, reductible a lo afirmativo: TODO, síntesis de la agónica lucha de un pueblo en pos de la libertad, y la del verso 9, equivalente a la negación: NADA, la extinción de un país, de una esperanza.

Con el uso épico arriba mentado se contrapone una *función descriptiva*; han de observarse y parangonarse dos sonetos complementarios pertenecientes a PA: "La plaza Mayor de Madrid I" (pág. 631).

...unas palomas, la palabra invierno
cuando baja la tarde, una hermanita

de caridad y algún borracho triste...
(vs. 10 y ss.)

La aparente heterogeneidad de los elementos se corresponde con lo abigarrado del sitio que se intenta captar.

En el v. 2 del soneto siguiente, "La Plaza Mayor de Madrid II" (PA, pág. 632) la enumeración pasa revista a la variada población de esa plaza:

...un majo
de Goya, un amanuense sin trabajo,
un indiano, un soldado de mosquete,

un ciego, un pisaverde, algún pillete
primo de Sancho Panza, y me agasajo
con un tajo de sol sólido, un gajo
de hispanidad y tiempo, un matasiete...

La enumeración diacrónico-sincrónica revisa las fuentes del lugar y del país; la perspectiva intertextual enriquece la tipificación humana de una esencia inefable: lo español.

La versatilidad del mecanismo permite que sea usado como principal pivote de *diferentes funciones*:

Principalmente descriptiva:

Puedo colgarte varios dijes: gasa,
resurrección, vendaje, duermevela,
escapulario, podio, escarapela,
ibiscus, leche, pundonor hogaza.

Puedo inclusive, hacerte de otra raza
y asírte en posesivos: mi corzuela,
mi llama tan llamada, mi gacela,
mi armiño, mi vicuña, mi torcaza.
("El pasado VII", Eg, pág. 554/5, vs. 1/8)

A través del aparente caos de los atributos, el hablante pretende abarcar los extremos definitorios de la mujer amada.

En el cuarteto I los sustantivos aparecen más desligados semánticamente entre sí que en el II, en los que la isotopía zoológica aúna sus significados hacia las connotaciones de dulzura, suavidad, sigilo.

Las búsquedas estilísticas reponen a la necesidad de plasmar concepciones originales de lo remanido.

Principalmente narrativa:

...trepan el mapa, cada estero ardiente,
la desesperación, la tierra lacia

y mugrienta, el olvido, la desgracia.
("Francisco Solano López", EG, pág. 570/1, vs. 3/5)

Aquí, un único verbo, "trepan", recibe los sustantivos (objetos directos) y la acumulación de espacio e instancias

personales resumen una hazaña bélica.

De todos modos, ambas vertientes conservan connotaciones espacio-temporales. Abundan los ejemplos en los que la especialización recursiva se va agudizando hasta hacerse sumamente específica, contextual, irreductible a la generalización que este trabajo busca. Sin embargo, a los fines paradigmáticos que se persiguen, cabría consignar una tercera constante, síntesis de las precedentes:

Descriptivo-narrativa

La escueta caracterización de un personaje o de un modo de vida a partir de la enumeración.

No tengo duda, entre tela y tela,
un jerez, un faldón, una escapada,
algunas risas, una risotada.
Glotonería, holgorio, francachela.
("Goya y las juergas", PA, pág. 649, vs. 1/4)

Los valores rítmicos de la enumeración han sido desentrañados más arriba; importa señalar la manera en que se flexibiliza y enriquece en endecasílabo. Las bi, tri, y hasta tetramembraciones generadas enumerativamente contribuyen a su deslizamiento áspero o ligero en el caudal sonoro-semántico. Se consigue, pues, en la síntesis sustantiva, la sustancial descripción de un modo de vida. (La narración corre por cuenta del decodificador que rehila mentalmente las aventuras goyescas).

La enumeración en el verso libre

Las desemejanzas entre endecasílabos y verso libre provocan una necesaria separación en los análisis, ya que cada una de las formas adquiere peculiaridades en la caracterización de la enumeración.

...todas las cosas me aproximan a ella,
 a su ferocidad, a sus temibles siestas,
 a los platos colgados
 de las paredes
 del comedor, a los encuentros
 de indudable ternura que tuvimos
 antes de su agonía,
 a la pieza del fondo, a varias
 muchachas de servicio, a su dramática
 postura frente a la existencia.
 (“Palabras para Eddie”, LQ, pág. 233)

En este caso, la aparente inconexión entre los elementos enumerados se obvia ya que todos y cada uno de ellos remiten a un antecedente común, único, la madre ya muerta:

ferocidad	
siestas	
platos	
encuentro	MADRE
pieza	
muchachas	
postura	

No se han encontrado, entonces, enumeraciones caóticas porque en todos los casos ha aparecido un significado inicial o terminal -presente o elidido- al que remiten los significantes acumulados.

El texto que se transcribe presenta la triple condición de representar: 1) la *enumeración con desorden reducido*; 2) la elipsis del referente: llanto, tristeza; y 3) la *enumeración encadenada* que se describirá más abajo:

He juntado una buena cantidad
 de valsos y cebollas
 malas noticias y violines.

Igual que un anticuario
o una tía soltera buscadora
de espliego, también tengo guardadas varias
bombas
lacrimógenas (esas que usa
la policía para que sollocen
los estudiantes)
otoños amarillos y sobres con nostalgias.

Asimismo, he logrado capturar
un Jeremías vivo
y una copiosa Magdalena.
("Quinta Carta", SI, pág. 315, vs. 1/13)

Se verifica, entonces, la elisión de un significante: "llanto, tristeza" que es reemplazado, sucesivamente, por aproximaciones metafórico-metonímicas.

vales
cebollas
malas noticias
violines
bombas lacrimógenas LLANTO
otoños amarillos
sobres con nostalgia
Jeremías
Magdalena (copiosa)

Enriquecimientos fónicos

Tal vez sea redundante detenerse a analizarlos, pero un breve repaso es oportuno para indicar que las variantes presentadas y a presentar de la enumeración, no desdeñan -en ninguna de las especies- la integración de refuerzos fónico-semánticos. Entre los más documentados se citan tres:

* más anáfora: (en este caso, con emparejamiento):

Ni siquiera esta América inguinal y
caliente.

este triángulo antiguo,
esta selva rumiante y decidida,
tenía paralelos, estaciones,
primaveras sonoras y linfáticas...
("Canto Argentino", CPa, pág. 153, vs. 7 y ss.)

* más polisíndeton:

Los altos cabildantes y los corregidores
y los agrios alcaldes
y los adelantados con peluca
dictaban órdenes difusas.
(Ibid, vs. 195/9)

* más paralelismo:

...los bisabuelos de mi abuela
el carnicero de la esquina,
los locutores de la radio...
("Balance anual", SF, pág. 349, vs. 58 y ss.)

Refuerzo metalingüístico (o metaliterario)

La señalada frecuencia con que este discurso se refleja en sí mismo genera la peculiaridad de anunciar el recurso que va a usar y a la vez marcar el carácter novedoso de las imágenes propuestas. Se han seleccionado las líneas que siguen para ilustrar lo dicho, (el subrayado es nuestro):

Hay varias cosas
de ti y de nuestra intimidad
que aún no he enumerado:
tu páncreas, por ejemplo, tus falanges,

el peroné, el mentón, tu cicatriz...
("Décimasexta carta", SI, pág. 331, vs. 1/5)

FUNCIONES

Acumulación

La acumulación, el abigarramiento es una de las posibilidades significativas más evidentes de la enumeración. Cada miembro complementa y enriquece a los restantes,

...igual que una humedad, un gusano, una
caries...
("La decadencia de las familias" SF, pág. 349)

a la vez que conserva y acendra sus valores de sugestión.

Tan abundante es el uso que se hace de este artificio que se ha logrado aislar un procedimiento, la *definición por acumulación*, en el que es aprovechado al máximo.

Disyunción. Disyunción acumulativa.

Verdad de perogrullo, la disyunción enlazada a la vertiente catalogal, enumerativa, separa, aparta, pone ante la necesidad de opción.

Para el ocioso, el pobretón, o el necio...
("Tabay II", M, pág. 504, v. 10)

Sin embargo, no son pocas las veces en que funciona como agente de concentración y suma. Tal, el caso que se presenta en el soneto "El rastreador" (EG, pág. 562) -resaltado nuestro.

Ya Sarmiento te nombra y te pondera,
adivino del aire y el paisaje,

de la rama quebrada o el pastaje,
el polvo, la semilla, la madera.

Olfateador del viento o la manera
de volar del chingolo, brujo, viaje
del viaje antes del viaje, dios salvaje
e inequívoco, espejo, trasluz, vera

de la adivinación o los destinos...

En los tres casos, la o no disgrega, sino que suma.

El hallazgo lírico estriba en usar la disyunción como elemento de alternancia. El hablante sustituye, sintetiza, lo que de otro modo implicaría una larga frase adverbial.

Precisión-ajuste

Otra connotación interesante apreciable en las enumeraciones se desprende de la posibilidad que brinda al sujeto de la escritura de ir perfeccionando la imagen sin desdeñar las aproximaciones previas⁸. O tal vez se trate de una búsqueda que quiere desprenderse de la ambigüedad y que no hace más que caer en ella.

...tal vez sea en la boca
o más precisamente en las encías
o quizá sólo
en la imaginación, última escapatoria
en la entrepierna
en las simples palabras que decimos
en las impúdicas pudicias
en los arácnidos

8- A este respecto, Amado Alonso hace fundamentales aportaciones en el citado Poesía y estilo de Pablo Neruda.

en tu nombre
en el ombligo, en la yema del dedo
índice, en la novena vértebra
en la oreja...
("Pasión", SF, pág. 360)

La búsqueda de precisión, de exactitud, es propia de aquel que necesita decirlo todo por temor a ser incomprendido. En el caso de la lírica, la incompreensión produciría no-lectura, abandono. La soledad es una de las obsesiones que necesita ser ahuyentada por medio de la escritura. En el ejemplo que sigue se verifica que la sucesión sinonímica de apelativos para la amada (ausente /muerta) culmina con un significado que busca anular esa ausencia.

...contigo, mi viajera,
mi única, mi nombre, mi barcaza,
mi espejo, mi mujer, mi pan, mi cobertizo.
("Primer recuerdo", SF, pág. 366, vs. 34 y ss.)

Disolución de contenidos

A la inversa, también es posible en ocasiones encontrar una función de la enumeración totalmente opuesta, y tal vez un poco obvia: se trata de las veces en que se usa -con claro afán paródico- el "mucho para nada". La deliberada mimesis humorística de un "parloteo" femenino -una nueva señal de misoginia- a través del intencionado discurso indirecto.

...contarnos sus cosas más profundas
los divertidos cuentos
de los esposos
burlados, de los hijos
de los papeles
que hay que firmar para casarse en Méjico
de las modistas

del amor que nos tienen.

(“Las mujeres que van a los bulines de los hombres”, SF, pág. 346, vs. 18 y ss.)

Gradaciones

Ante la sucesión de elementos de igual categoría (verbos, sustantivos, adjetivos) su ordenamiento en gradaciones se hace casi inevitable.

...un punzón, un cuchillo, una espada
profunda...

(“Paternidad I”, CP, pág. 272)

Se podrían exhibir diversos tipos de gradaciones. En una evaluación somera, puede afirmarse que predominan las descendentes, de lo mejor a lo peor, de lo bueno a lo malo, de lo regular a lo ínfimo. Un análisis más exhaustivo revela que el aserto es legítimo.

Se transcriben algunos ejemplos:

* con verbos:

...me interroga, me empuja, me amenaza...
(“Miedos”, EI, pág. 612)

* con sustantivos, descendente

...un odio, una pequeña víbora,
una cicuta...
(“Los teléfonos”, CP, pág. 263)

- ascendente

...los sustantivos
con que deseo coronarte

como si fueran pámpanos,
laureles, tiaras con cometas
("En donde se habla..." JP, pág. 729)

* con adjetivos

...vencido, castigado, apretado, dolido...
("Las sirvientas", JP, pág. 718)

(Tal vez este último caso pueda leerse como ascendente, dentro de su negatividad).

En general, se evidencia el uso acumulativo con claros visos pesimistas, siempre en consonancia con los estados depresivos del hablante.

La enumeración encadenada

La manifestación de mayor complejidad del artificio enumerativo es la que se verifica en múltiples composiciones y en la que se produce el *encadenamiento enumerativo*. Es decir, de un núcleo 1 se desprenden cierto número de construcciones cuyos núcleos, a su vez, generan otras enumeraciones:

1	
2	2a
	2b
3	3a
	3b
	3c
4	
etc.	

De tal modo, un largo poema puede desarrollarse como un "anudamiento", la mayoría de las veces sustantivo, de diferentes listas catalogales.

Para clarificar exactamente este caso, conviene presentar una cita suficientemente larga:

...las mucamas de mi tiempo
aquellas cofias
y delantales blancos
(una licencia de la poesía, ya que a veces
no existían

cofias y delantales
o estaban sucios,
francamente roñosos, como el alma
de los patrones,
del vigilante
que les hacía
la corte, del lechero que también
intentaba acostarse con ellas, a la siesta)
que servían la mesa, lustraban la vajilla,
atendían la puerta de la calle (y la
cancel,

otro arcaísmo ahora inexistente
como los barquilleros, los tranvías,
los pianofortes,
las calesitas, las rosadas
tuberculosis) arreglaban
el dormitorio,
lavaban y cosían,
servían mate, baldeaban
los patios y azoteas...
("Las mucamas", EI, pág. 615)

La prolongada acumulación es sintomática del exceso de trabajo, y de las diferencias sociales que se evidencian en otras líneas en donde se alternan las funciones de las "señoras" con las de las "chicas de servicio". Un esquema puede aclarar lo afirmado más arriba:

mucamas 1
cofias 1a
delantales blancos 1b
licencia 2
sucios 1c
roñosos 1d
alma de los patrones 1d1
vigilantes 1d2
lechero 1d3
servían 3
lustraban 4
atendían la puerta 5
de la calle 5a
la cancel 5b
arcaísmo 5b1
barquillero 5b1a
tranvías 5b1b
pianofortes 5b1c
calesitas 5b1e
arreglaban 6
lavaban 7
cosían 8
servían 9
baldeaban 10
patios 10a
azoteas 10b

La pluralidad de ocasiones en que se presenta la enumeración encadenada permite conjeturar que es la forma que usa el hablante para abarcar un mayor número de datos de la realidad que desea representar.

Descontextualizados, los datos aparecen de manera desordenada; hilados por la libre asociación se reubican y pasan a connotar el tiempo perdido en el poema.

Definición por acumulación

Se ha podido verificar en el rastreo de las diferentes clases enumerativas, la ausencia de la enumeración caótica. Todas las listas que se encuentran en los textos responden a claras líneas organizantes que devienen en la característica de pertenecer a un ámbito común o referirse a un antecedente que explicitan, o que resulta obvio.

* Elipsis

Adiós, poeta, sauce, compañero,
aviador de las sílabas, navío,
adiós laurel, faisán, amigo mío,
inventor de la seda, panadero.
("Roberto Themis Speroni", UI, pág. 403, vs. 1/4)

El título presenta la clave, el significado organizador de los demás. Todos los significados apuntan al omitido Roberto Themis Speroni:

poeta	
sauce	
compañero	
aviador...	
navío	ROBERTO TH. SPERONI
laurel	
faisán	
amigo mío	
inventor...	
panadero	

En este caso particular, además, la estructura eminentemente nominal, despojada de toda adjetivación permite que los sustantivos términos de los modificadores indirectos, actúen de manera atributiva también sobre el sujeto inicial tácito. La elipsis del significado generador se duplica en este ejemplo, está latente como punto de partida el escamoteo mayor:

la muerte. Así explicado, el procedimiento de “sustitución de lo ausente por la escritura” puede ser visto como una mimesis sublevadora de la realidad. “Tú -mi amigo- no estás, te reemplazo por la palabra”, o “Roberto Speroni es todos estos sustantivos, el universo creador”.

Las metáforas/metonimias sustituyentes pueden aparecer como acumuladas sin orden aparente; o bajo gradación, o en haces isotópicos, etc. En contadas ocasiones se las utiliza a manera de eufemismo de un referente vedado (erótico/político). La máscara, el disfraz, pues, surgen para disimular -resaltar- lo que no debe (quiere, puede) ser enunciado. Véase el poema “Kléitoris”, (EI, pág. 601):

...un canto
rodado hecho con lágrimas extrañamente
sólidas
y escurridizas,
una lengua de topo,
una bellota triste y arrugada.
(vs. 15 y ss.)

Para ampliar las ejemplificaciones, puede consultarse la nómina de sonetos que se transcribe al pie⁹.

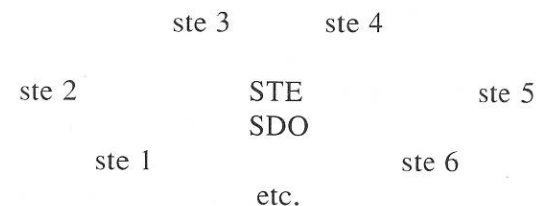
La frecuencia del procedimiento: un 30% de los sonetos está basado en la elipsis y permite concederle gran importancia en el desciframiento de las claves estilísticas de García Saraví.

La marcada tendencia elíptica se verifica sobre todo en sonetos y no tanto en verso libre. (La generalización es tentativa y le caben honrosas excepciones). En soneto se documenta sobre todo la *elipsis parcial*: la clave está en el título (98 composiciones). Esta cifra lleva a concluir que la tercera parte de la producción sonetística se basa en el recurso sustituti-

9- Entre otros. “El soldado de la independencia”, CPA, pág. 124; “La conquista”, CPA, pág. 145; “Urquiza”, CPA, pág. 152; “Reloj”, CPA, pág. 176; “Venus”, AD, pág. 190; “Tu sexo”, AD, pág. 194.

vo. Hay, por otro lado, seis poemas en los que ni siquiera el título desbloquea el significado último. Es también una metáfora. Se trata únicamente de sonetos de temática erótica¹⁰.

Tal vez este artificio pueda asociarse o aproximarse al recurso barroco definido por Severo Sarduy¹¹ como “proliferación”, que consiste en “*obliterar un significado dado pero no reemplazándolo por otro... sino por una cadena de significantes que progresan metonímicamente y que termina circunscribiendo al significante ausente, trazando una órbita de cuya lectura -que llamaríamos lectura radial- podemos inferirlo*”¹².



ste= significante

sdo= significado

El gráfico de Sarduy es similar al que se realizó para ejemplificar la definición por acumulación. La diferencia esencial que se puede señalar es que para este segundo caso es *conditio sine qua non* la ausencia total del significado sustituido.

En cambio, en los textos de G.S., la ausencia no es imprescindible. Hay muchos casos en que la “definición por acumulación” se manifiesta *in praesentia*.

10- “*En la isla de Lesbos*”, AD, pág. 195; “*Las últimas y más tristes mujeres*”, AD, pág. 197; “*El manantial y su búsqueda*”, AD, pág. 200; “*El amor solitario*”, AD, pág. 200; “*Este brumoso líquido*”, AD, pág. 204; “*El Imán*”, SI, pág. 336/7.

11- SEVERO SARDUY, “*Barroco y neobarroco*”. En: AAVV, *América Latina en su literatura*, Unesco, 4a. edición, pág. 167.

12- *Ibíd.* pág. 170.

Extensión

La característica de la definición por acumulación es la abundancia y la extensión; por eso es difícil encontrarla en el *haikai*. Sin embargo, se han detectado ejemplos: "Almagro", (CE, pág. 284)

Diego de Almagro
resplandor de la hazaña, magro
botín, impiedad, dura fe, milagro.

En soneto y verso libre el recurso abarca desde el mínimo hasta el máximo de extensión. La perogrullada sirve al mismo tiempo para señalar los puntos de contacto con otras variantes enumerativas. De dos versos a un soneto completo o a un número variable de líneas en verso libre. Una de las finalidades del recurso es crear la expectativa de la prolongación eterna o abrir las posibilidades de enriquecimiento por parte del lector.

...la muerte, esos cirios, ese enlace
con la tierra, esa última aventura.
("Vejez III", EG, pág. 544, vs. 3/4)

Como abarcadora de todo un soneto se encuentra, por ejemplo, en el varias veces citado fragmentariamente "Roberto Themis Speroni", y que se transcribe a continuación de manera completa:

Adiós poeta, sauce, compañero,
aviador de las sílabas, navío,
adiós laurel, faisán, amigo mío,
inventor de la seda, panadero.

Adiós balcón, atardecer, madero
y redención de la palabra, estío,
honor de la cordura, desvarío,
adiós huemul, ramaje, jazminero,

fundador de las letras, voladura
de la realidad y el mundo, buzo,
niña, rubí, relámpago, blandura

de la dureza. Adiós, única suerte
del hombre. Adiós fragilidad, abuso,
poema, llanto, lujo de la muerte.

La definición por acumulación alcanza dimensiones prolongadas en verso libre, pero a la inversa que en el soneto, no es abundante. Priman en esta diferenciación las características de especie. Las posibilidades más laxas del verso libre facilitan la no presencia de este medio de representar la realidad, tan escurridiza. En la especie no hay impedimento para definiciones más extensas, detalladas y prosaicas.

Estructuras sintácticas

Se han detectado los mecanismos básicos que pueden ser reducidos a uno:

* Equiparación sujeto-aposición:

La luz. Siglos XVIII y XIX.
Iluminismo, claridad, colores.
Olor a Iberia, abades, pecadores,
levantadas hogueras, mansa nieve.
("Goya y el inmenso mundo...", PA, pág. 252)

* Equiparación sujeto-predicativo:

Los hijos son, definitivamente,
la mitad de nosotros, la redoma
donde se guardan gene y cromosoma...

* Equiparación predicativo-aposición:

Un tercer caso, en donde se combinan aposición y predicación con cópula se verifica, por ejemplo, en "Miguel Hernández" (EG, pág. 587).

Usted debe haber sido -misionero
de Orihuela, su arado y la secreta
voz de la tierra- el único poeta
hecho de pura harina y pasto y cuero,

sembrador de vocales, mensajero
del villano...

* Dimensión vocativa:

En sucesivas ocasiones los atributos adquieren dimensión vocativa

Arador de adjetivos, Miguel, cuño
del sembradío y el poema, puño
levantado del hombre, pies y frente

de la España profunda, Miguel, puerro,
orégano, laurel, salvia, becerro,
novillo, toro, niño solamente.

De los cuatro paradigmas sintácticos: sujeto-predicativo; sujeto-predicativo-aposición; sujeto-aposición y sujeto-vocativo, se puede deducir una fórmula polivalente:

$$A=B$$

Los diferentes mecanismos de identificación pasan por la metáfora o la metonimia y amplían el campo semántico del núcleo enriqueciendo sus valores de sugestión.

Como cierre del apartado se pueden señalar las siguientes conclusiones: como medio expresivo, la definición por acu-

mulación resulta una variante enumerativa caracterizada en líneas generales por su nominalismo esencialista. Cada uno de los núcleos plantea no una sustitución (como podría sostener una gramática pueril) del sustantivo inicial sino que alcanza su máxima dimensión en la suma, en la añadidura. Se complementa y acrecienta en relación con sus pares.

En un breve cuadro se pueden resumir las principales observaciones que se han apuntado con relación a la enumeración:

*las relaciones internas:

- a) normales: isotópicas
- b) desorden reducido: un significado
organizador

* Funciones:

- principalmente en soneto: I Descriptiva
II Narrativa
III Descriptivo-Narrativa

principalmente en verso libre:

- I Acumulación
- II Disyunción
- III Precisión/Ajuste
- IV Disolución de
contenidos

* Refuerzos:

- I Fónicos
- II Metalingüísticos

* Organización

- I Gradación
- II Enumeración/ encadenada
- III Definición por acumulación



CAPÍTULO VIII

EL HUMOR

Una lectura simplemente biográfica de la teoría y la práctica del humor en García Saraví llevaría a arriesgar una posible relación de parentesco, dado el origen británico del término y del concepto, con los antecesores ingleses¹: "... mi abuelo inglés, seguramente el último/añil y señorío de que gozamos..."², lo que conllevaría una aventurada fijación con la línea materna, que es difícil que se pueda defender científicamente (aunque sí se verifica en la perspectiva lírica).

Esta interpretación del humor como un mal hereditario no tiene más objetivo que introducir la cuestión.

En un intento de organizar sus diversos mecanismos, es necesario poner sobre el tapete algunas premisas básicas que han servido de punto de partida.

Los teóricos consultados: Bergson, Koestler, Freud, analizan asuntos lateralmente próximos al humor como la risa y el chiste.

En sus tesis acerca del origen del fenómeno se destaca la concepción de que la asociación de dos campos semánticos opuestos o alejados es lo que genera la reacción risueña.

1- Véase ROBERT ESCARPIT, *El humor*, Buenos Aires, Eudeba, 1972.

2- "Palabras para mi tío Mariano", vs. 6/7, CP, pág. 267.

Bergson sustenta la teoría de que la fórmula de lo cómico está basada en el contraste entre lo humano, plástico, adaptable, con lo mecánico, material, inerte.

Koestler, por su parte, completa el enunciado al sostener el concepto de *bisociación*: la aproximación mental de dos contextos habitualmente alejados u opuestos. Esta unión se produce en un hilo narrativo cualquiera al surgir la "chispa", o sea, un vocablo de empalme de ambas cadenas lógicas. El basamento de esta concepción reposa en la ambivalencia semántica. Es evidente la proximidad -que deviene de manejar el mismo material lingüístico- con la creación poética.

El disparate o absurdo que en muchas ocasiones surge de este choque es, para Freud, de la misma naturaleza que los mecanismos generadores y asociativos del sueño.

No es pertinente adentrarse en los procesos psíquicos, salvo para puntualizar las conclusiones freudianas acerca de la funcionalidad de lo cómico (chistoso, humorístico): sirve para producir placer a través de la satisfacción (por economía y sustitución) de un instinto libidinoso u hostil. Esto, sin dejar de lado el placer estético generado por el proceso de decodificación, que se intensifica en los casos del "humor seco", de raíz intelectual. Placer que comparten emisor y receptor.

Si se parte de la teoría de Freud acerca de la economía como fuente placentera, se sostiene la fuerza del humor en relación proporcional a la compasión ahorrada, ya que el humor es "*...un medio de conseguir placer a pesar de los efectos dolorosos que a ello se oponen y aparece en sustitución de los mismos...*"³.

El brote humorístico es un procedimiento de defensa contra los propios fantasmas obsesivos y contra las circunstancias sociales que provocan la rebelión.

Muchas veces los planteos encierran -metafóricamente- una posible solución al conflicto referencial que muestran.

3- SIGMUND FREUD, *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1952, pág. 200.

Se intentará recorrer a vuelo de pájaro los principales puntos humorísticos de esta lírica. Los objetos principales a los que se vuelca son el *Yo* y la *sociedad*. Cuando Freud analiza las técnicas del chiste verifica una bifurcación también apreciable en las manifestaciones del humor:

- a) centrado principalmente en el significado
(intelectual)
- b) centrado principalmente en el significante
(verbal)

Como sucede generalmente que las divisiones en la práctica no son tan obvias y claras, se ha de dejar de lado esta clasificación para proceder a un análisis de diferente orientación.

Se puede dejar sentado que tanto psicológica como lingüísticamente, cuanto mayor es el logro de asociación de significantes, más distantes se presentan los campos semánticos que se aproximan.

PROCEDIMIENTOS

Si se procede a una gradación de lo más sencillo a lo más complicado, se verá que el procedimiento más simple de bisociación se produce por *atribución*. A un sustantivo cualquiera se le añade un adjetivo u otro atributo equivalente, en tal grado impertinente que se enciende la chispa de la sorpresa risueña: “amoroso banco”, “justicieros látigos”, “lágrimas presuntas”, “los cuarteles/ (utilísimos)”, etc.

Por medio de este mecanismo ironizante todo el prestigio semántico del sustantivo se derrumba, cambia de signo, se desmitifica. La rebeldía contra la autoridad o la injusticia se hace subversión lingüística (y viceversa).

Aún en esta clase mínima, se percibe la micro-conservación de los “tics” garcíasaravianos: ironía, presencia del *yo*, crítica social.

LA EXAGERACIÓN

Como figura retórica, la hipérbole es neutral, y puede contaminarse en diversos sentidos. G.S. hace uso de ella con intención de broma sobre todo en los *haikais*:

Júpiter, por lo menos,
es quien carga con pólvora
estos rayos y truenos.
(“Lluvia”, CCP, pág. 445)

En la mayoría de los casos la hipérbole enfoca la atención sobre deformidades de la sociedad (o de la naturaleza, en las más lúdicas) que, por acostumbramiento, resultan imperceptibles.

La economía como rasgo peculiar del género produce ciertas consecuencias, y sobre todo en la especie brevísima del *haikai* se relaciona con otros caracteres ya señalados más arriba. El ahorro hiperbolizado hasta el ascetismo: las figuras de elipsis convierten al poemita en una adivinanza

Para que reine
su melena en el viento,
ni pensar en el peine.
(“Sauce”, CCP, pág. 451)

Al respecto, tanto Bergson como Freud -y este trabajo en capítulos anteriores- marcan las líneas conductoras desde el humor y ciertas formas de alegría y despreocupación a la infancia.

En otras ocasiones, mayoritarias, la melancolía consustancial al yo tiñe sus enunciados, lo que provoca la conjunción peculiar (pero bastante frecuente desde el Romanticismo)⁴ del “humorismo triste”.

4- MIJAIL BAJTIN, 1987, ob. cit., “Introducción”.

Hace ya varios siglos, cuando yo
tenía diez o doce años...
(vs. 1/2, "Ponderación de mis abuelos" SF, pág. 358)

No es sólo a través de la hipérbole que se alcanza la contrastación, sino que todos los otros procedimientos coadyuvan a ello.

TENDENCIAS

Es evidente que el humor que se está analizando, descontando algunos ejemplos arriba enunciados (en su mayoría en función lúdica) es sumamente tendencioso⁵.

Si se avanza en la taxonomía se verifica la preponderancia de las tendencias hostiles por sobre las obscenas o sexuales.

Estas últimas aparecen sobre todo a través de las variantes de los "cuernos" ("Alvar Nuñez Cabeza de Vaca", M, pág. 487) y escasas alusiones picantes en los *haikais*. Visiones de Orellana, por ejemplo, en la serie de descubrimientos del Amazonas, o

Qué cosa buena
perderse por la calle
"de la chilena".
("Calle de la chilena" CE, pág. 284)

La presentación bajo la forma de "chiste verde" de lo erótico no está desarrollada, avasallada por la abundancia con que la cuestión se resuelve en otros planos de la escritura.

Sí se documentan algunas manifestaciones de misoginia (contracara del erotismo); como ejemplo sirven estos versos tomados de la biografía de Goya: "Retrato de mujer" (PA, pág. 664).

5- Se sigue la clasificación de FREUD: ob. cit, págs. 74 y ss. "El chiste tendencioso será o bien *hostil* (destinado a la agresión, la sátira o la defensa) o bien *obs-ceno* (destinado a mostrarnos una desnudez). pág. 80.

Un previo pago, una señora quieta
y en silencio (jamás fue tan sumisa)...

La catarsis de la angustia se concreta de manera acabada, en cambio, en la manifestación defensivo/agresiva que Freud llama la "tendencia hostil". El hablante, perfectamente consciente de la doble función de la descarga humorística: individual y social, apela a ella en múltiples variantes que se manifiestan diacrónicamente con mayor intensidad.

En el primer soneto de la serie dedicada a Quevedo *-alter ego*, padre, modelo- se destacan los tercetos (PA, pág. 638):

El prefiere otras armas para el duelo,
el honor, las pedanas, y su anhelo
mayor es ultimar únicamente

con ovillejos, sátiras, vocablos,
estrambotes y silvas como diablos;
el máximo poder, mansalva riente.

Tal vez el modo más seguro de marcar la presencia del poeta en la sociedad: el artista es algo más que un privilegiado gozador de la creación y de su torre de marfil, es un reformador en potencia, un censor, un dios que castiga.

Se abordarán a continuación los rasgos más salientes de este humor tendencioso. Una de las aristas que se manifiesta con mayor frecuencia es el contraste entre la actitud imperturbable del hablante y lo humorístico de sus enunciados.

En su tratado sobre el tema, Escarpit⁶ justifica esta postura a través de la explicación de Louis Cazamian⁷ que se cita a continuación:

El humor es un sentimiento complejo en el que un fondo cómico producido por la presentación voluntariamente

6- Ob. cit. pág. 79.

7- LOUIS CAZAMIAN: *The Development of English Humor*. Duke University Press Durham NC 1952. Citado por Escarpit.

traspuesta, y al mismo tiempo lúcida, de nuestras ideas y nuestros sentimientos, es muy a menudo modificado por una resonancia emocional, moral y filosófica, de variados matices, producida por una sugestión general a la cual contribuyen los hechos presentados, y los mil signos en que se revela la actitud íntima del humorista.

Para Cazamian, pues, el efecto cómico es producido por “la detención voluntaria de uno de los juicios implícitos que para cualquier percepción constituyen nuestras relaciones ante la vida”. Distingue así cuatro tipos de juicios según los cuales varía la materia del humor: juicio cómico, juicio afectivo, juicio moral y juicio filosófico.

En este caso, la “detención del juicio cómico” es lo que provoca la gran oposición señalada más arriba entre el aire imperturbable del sujeto de la enunciación y el carácter cómico de lo que dice.

Esta impavidez se manifiesta de manera preponderante en los poemas en verso libre, especie que da cómoda cabida a la presentación de las relaciones sociales a las que apunta su interés.

Los abundantes prosaísmos -formas “mecanizadas” del lenguaje, al decir de Bergson- fortifican el efecto de realidad para disfrazar mejor la ficción. Un toque de “humor negro” -detención del juicio afectivo- se verifica en “Los moribundos” al captar los giros del habla cotidiana y transformarlos en sustancia poética. (Básicamente a partir de una anáfora típica de la oralidad y en la que la repetición disminuye la sorpresa, pero tiene un efecto acumulativo sobre la carga emotiva).

...que consulta de médicos, que ampollas,
que inyecciones de noche, que enfisemas, que el gran
especialista,
que ambulancias costosas, que remedios
recién llegados de Alemania,
que la gruta de Lourdes...
(JP, pág. 738)

La culminación de esta tendencia prosaizante se produce con la elaboración de recetarios, muchos de ellos detectables en el título de las composiciones: “Algunos buenos consejos para suicidarse en el mar” (CP, pág. 249), “Recomendaciones para robar en los supermercados” (CP, pág. 272/5).

En cierto modo, estas técnicas reproducen las postulas bergsonianas de contraste entre lo mecánico -la fórmula- y lo humano intransferible: la angustia, el hambre, el dolor, la muerte.

Aspecto semejante revisten las aclaraciones -a veces encerradas entre paréntesis o guiones- en muchos casos meta-literarias, que se ven con frecuencia:

...las mucamas de mi tiempo,
aquellas cofias
y delantales blancos
(una licencia de la poesía, ya que a veces
no existían
cofias y delantales
o estaban sucios,
francamente roñosos...
 (“Las mucamas”, EI, pág. 615)

Esta mañana nadie me comprende:
mis hijos, mi mujer, la secretaria
(que por cierto no tengo), innecesaria
y eficaz...
(“Vejez V” EG, pág. 545)

Emparentada con estos mecanismos se verifica la parodia intertextual sobre todo de oraciones y rezos, y la observación metalingüística del hablante que se contempla a sí mismo en el proceso creador y que busca despojarlo de la sacralidad con que en ocasiones se lo inviste.

EL HUMOR NEGRO

De acuerdo con la definición de Cazamian ya manejada, el humor por detención del juicio afectivo genera una especie de crueldad del que ignora (o hace que ignora) los sentimientos del auditorio.

La preferencia de G.S. por estas manifestaciones se demuestra a través de la abundancia de poemas cuyo contenido remite a enfermos, moribundos, cementerios, muertos.

La codificación, por ejemplo, en "Recoleta" de las apariencias que hay que asumir para asistir a una ceremonia fúnebre:

(Cuando llueve es mejor, por los paraguas,
los impermeables,
el gris o el negro
que favorecen
las expresiones de dolor)...
(US, pág. 529)

Estatuto que culmina, paradójicamente, en un exhibicionismo burgués: un café o una copa en los bares de la vecindad, locales de prestigio social. Los contrastes que de la dualidad se derivan ilustran suficientemente el escepticismo que campea en muchas instancias de esta obra. Las situaciones aledañas a la muerte son abordadas gradualmente reconocidas, palpadas, con una amarga sonrisa de disimulo⁸.

No es necesario
treparse a un ómnibus o a un tren,
agitarse, correr, encargar una palma,
pasar la noche
despierto sólo
para asistir

⁸ En este aspecto, pueden reconocerse muchos de los rasgos señalados por Bajtin como caracterizadores de la "risa ambivalente": destronadora, regeneradora, etc.

a un velatorio
 (que tanto abundan
 últimamente)
 soportar el olor insoportable
 de los claveles secos
 y, sobre todo, dar el pésame
 una tontera que no admite ya
 ni una sola variante literaria,
 un adjetivo novedoso
 que nos haga lucir, o estrecharle la mano
 a una tía segunda del difunto...
 (“Muertos incómodos”, JP, pág. 727, vs. 11 y ss.)

Resulta interesante subrayar la intromisión de la función metapoética en las cuatro últimas líneas.

Hasta en la elegía brotan chistes -en consonancia con la manera de ser del destinatario- que buscan detener el juicio afectivo (ver “Recopilación y memoria para Manuel L. Barreto”, JP, pág. 758).

(¿Cómo olvidarme, por ejemplo, de tu viaje
 por el río Amazonas matando yacarés
 desde un avión, o tus amores
 con Ava Gardner?).
 Pero al fin
 te moriste nomás, se te cortó la cuerda,
 hiciste el chiste
 de detener tu corazón
 únicamente para
 curiosear
 por tu buscada eternidad...
 (vs. 41/51)

LA IRONÍA

La ironía -etimológicamente del griego *eiro-eiromai*, preguntar y *eironéia*, simulación, pretexto, escapatoria- condice con

su significado inicial porque contribuye a la permanente interrogación acerca de los conflictos que el inconformismo propio del humorista (o del escéptico) ve en todas partes.

Así, la culminación de la tendencia a la impasividad es la permanente ironía con que maneja la mayoría de sus dichos.

La imprescindible contextualización que exige toda ironía lleva a la constante contrastación referencial. Por ello, es el "arma" más punzante.

Como se lee en Díaz Migoyo:

La triple condición constitutiva de la ironía resulta ser, pues, que su tenor sea semánticamente verosímil, pragmáticamente contradictorio y deseable en el contexto de la enunciación. La verosimilitud hace que la ironía sea aceptable en primera instancia, engañe incluso con su apariencia de validez. La contradicción obliga a rechazar el engaño en una segunda aproximación. La deseabilidad consigue que la conexión entre las dos operaciones anteriores (por tanto entre una verdad y una mentira que no se anulan sino que se mantienen vigentes) sea intencionalmente significativa⁹.

Las ejemplificaciones en G.S. son vastísimas. La que sigue, tomada de "Ponderación de mis abuelos" ha de servir de núcleo sintetizador:

...nosotros, por supuesto,
los hombres de este tiempo, que vivimos
 más, mucho
más que nuestros abuelos
y que sabemos darle un profundo sentido
a ciertas cosas:
los anticonceptivos
algunas marcas de jabón

9- GONZALO DÍAZ MIGOYO, "El funcionamiento de la ironía". En: AAVV, *Humor, Ironía, Parodia*. Madrid, Fundamentos, Espiral, Rev. 7, 1980, pág. 59.

los automóviles, las series
de la televisión y numerosos
utensilios de plástico
que, verdaderamente, son eternos
e indeformables.
(vs. 48 y ss. SF, pág. 359)

Se verifican en grado sumo los tres sustentos: verosimilitud, contradicción y deseabilidad. El primero está dado por la contextualización y la verdad innegable aportada por el v. 49: la prolongación de la vida de generación en generación; la segunda surge de los contrastes generados por la afirmación “profundo sentido” y los objetos (sintácticamente objetos indirectos) que lo reciben, ninguno de ellos válido. La deseabilidad, en fin, envuelve al mismo concepto “profundo sentido”, ya que este es apetecible para la vida del hombre contemporáneo.

La ironía en G.S. es subversiva, cada vez corroe más y cada vez imbrica con mayor fuerza al hablante y su núcleo social.

Una clase social -y sus aledaños- se revisa y reformula.

La postura humorística garcíasaraviana se puede aventurar derivada del romanticismo. No genera la explosión de la risa, regeneradora y renovadora, sino que se despeja en un humor melancólico, gestado alrededor de un yo cada vez más desarticulado de su contexto.

Se ha de ver, en conclusión, en el humor, una salida catártica de las obsesiones y las preocupaciones ante las cuales ni la propia escritura provoca la suficiente descompresión. Prueba de ello son las temáticas que generan el humor, sus objetos.

El sujeto se autosatisface a través de la realización humorística y provoca el placer de los demás participantes del acto comunicacional en un doble proceso de alivio de tensiones.

Pero el yo no es solo sujeto, sino que las más de las veces aparece como objeto interrelacionado con otras circunstancias.

CAPÍTULO IX

LOS PROCESOS DE DESFICCIONALIZACIÓN

A lo largo de los capítulos precedentes se han ido señalando diferentes mecanismos que en esta poesía contribuyen a desdibujar las líneas demarcatorias de la convención de la ficcionalidad.

La hipótesis intentará verificarse a partir del rastreo de las mismas en una serie de instancias.

- * Lugares
- * Tiempos
- * Personajes
- * Yo: desdoblamiento autobiográfico
- * Incorporación de géneros primarios
- * Metapoesía

Hay indicios, claves, que por aparecer sumamente cotidianizados, fingen no ser ficticios (literarios).

Si el hablante, que es a la vez referente permanente desciende de su pedestal y busca ser visto como un hombre, la verosimilitud sube altos grados, alcanzando lo que Barthes llama la "ilusión referencial"¹.

1- ROLAND BARTHES, "El efecto de lo real". En: Ensayos críticos, Barcelona, Seix Barral, 1973.

LUGARES

En el apartado dedicado al tratamiento del espacio se hacía referencia a la permanente presencia de sitios reales, ubicables en los planos o en los mapas: ciudades, calles, esquinas, plazas, confiterías, bares, barrios que conservaban sus propias connotaciones (sobre todo las de la metonimia espacial: “La biela”/Recoleta; confitería/cementerio; exhibición/muerte, etc.), y le añadían las que el hablante les otorgaba: propiciosidad para el encuentro amoroso, explotación del hombre, injusticia, soledad, etc. Además, sirven de marcas de la geografía referencial en un intento de subrayar el anhelo realista.

En las afueras
de Concepción del Uruguay
en el antiguo
y abandonado
cementerio del pueblo, junto
a una capilla
(que me parece que es pequeña y blanca, dos
lujos de la humildad poco frecuentes
en las casas de Dios) hay una loza
que dice el innombrable nombre
de la Delfina...

(“Palabras ciertamente admirativas para una mujer llamada ‘La Delfina’”, SF, pág. 373, vs. 11 y ss.)

TIEMPOS

Igualmente, en el plano histórico, se pueden situar las menciones temporales, ya sea a través de la notación cronológica exacta de los hechos poetizados, o de alusiones no tan crípticas a las circunstancias contemporáneas del acto escritural.

La datación de las anécdotas se conecta con la trascendente importancia dada a los números como signos inequívocos frente a la polisemia de la letra.

Esto que cuento sucedió en La Plata
 un día dos
 de noviembre, durante el mediodía.
 Hoy, cuatro de noviembre del mismo año...
 (“El hijo pródigo”, SF, pág. 347, vs. 66 y ss.)

Ya se ha verificado más arriba que las fechas sirven al texto sólo como aparentes anclajes; la mayoría de ellas son sustituibles por otras. Únicamente el ángulo vital señalado por el período 25 de diciembre/6 de enero es intransferible en lo individual por las fechas privadas y en lo genérico se asimila a las marcas de la sucesión ineluctable.

En cuanto a las alusiones, se verifican sobre todo en torno al hecho dictatorial; esta característica permite al lector reubicarse frente a una instancia histórica nacional que, por reiterada, pudo parecer eterna.

Se la llevaron
 en un segundo,
 seguros y arrogantes
 como apreciables
 camilleros...
 (“Noticia”, LQ, pág. 227, vs. 19 y ss.)

PERSONAJES

En este rubro se verifican diversos tipos de presencia de hombres y mujeres de existencia extra textual.

Personajes históricos

Guerreros, héroes, artistas, políticos cuya historia es ajena al texto poético, lo preexiste. Los datos biográficos no son desarrollados sino fugaz y tangencialmente en la obra, pero son respetados en líneas generales. El sujeto de la escritura se ajusta al pre-texto para enmarcar en él su versión, su recreación. Hay,

frente a estos personajes una distancia cronológica y un sentimiento de admiración, porque, aunque muchos de ellos posean marcas negativas, forman parte de la historia.

Personajes "reales", contemporáneos

Más cercanos que los anteriores, forman parte del contexto vital del hablante y tal vez de los lectores. Muchos de ellos pertenecen al ámbito privado: los amigos, la familia, la gente. Otros son más públicos, si se permite el término.

Aparecen con nombre y apellido, y abarcan un amplio abanico representado, como se señala más arriba, por "una tía del Che Guevara" en un extremo social y las criadas: "la gallegra Cata, Isabel Coronel", en el otro.

Los Dedicandos

La abundancia de dedicatorias señala una tendencia más o menos críptica de destinar el texto.

En este punto cabe interrogarse acerca de su función. ¿Apuntan a un lector ideal? ¿El tema del poema se relaciona con un determinado individuo? Poco importa esta cuestión ahora. Lo que sí interesa es ver una vez más la sólida cadena entre el creador, lo creado y el mundo que lo rodea.

El texto se descubre usado a veces como "valor de cambio", otras como mensaje cifrado, otras como instrumento de inmortalidad (propia y ajena).

YO: DESDOBLAMIENTO AUTOBIOGRÁFICO

A fuer de ser estrictos, es imperativo destacar que todos los tipos de personajes mencionados son subsumidos por el Yo, quien pasa a su través la visión -la invención- de sus congéneres.

En este caso, como sujeto de la escritura filtra las circunstancias ajenas (y propias) y las reproduce en el acto soberano de la verbalización.

En otra instancia, el sujeto de la enunciación se hace sujeto del enunciado y traslada, funde, las circunstancias autobiográficas con el acto creador.

El Yo se hace, entonces, sujeto fundacional, núcleo de la escritura. Su presencia obsesiva surge no sólo de los aspectos intrínsecos al género: el autoanálisis, sino también en los datos más ramplones de la vida cotidiana. Lo que condiciona una poesía que se finge documento y que por eso mismo desdibuja sus propios límites: arte que invade la vida y viceversa.

La lavandina y los cepillos
 los lustramuebles -además
 del psicoanálisis
 y el inocente gin- son lo más apropiado
 para asearse
 de memorias y sábanas.
 ("Octava carta", vs. 25 y ss., SI, pág. 320)

De tal modo, de entre los personajes que entran y salen del escenario textual, resulta ser el Yo el generador, el único.

Esta cuestión se liga con la que se tratará más abajo en el punto Metapoesía.

Autobiografismo

Debe destacarse, por otro lado, algo que ya ha sido señalado con insistencia a lo largo de este trabajo: el poeta se identifica constantemente con los datos que brindaría una biografía.

Según mis cuentas
 (y cuentos) hoy
 cumpla 54 años, una
 cifra rotunda y peligrosa.

En efecto: nací en La Plata
(una ciudad
poco propicia
para nacer, vivir, copular, escribir
ser o morir)
un 29 de diciembre
(1920)
("Mis primeros 54 años o de la artesanía de hacer versos
con algunos números", SF, pág. 352-3, vs. 1 y ss.)

Soy yo, Gustavo Alberto
García Saraví, (nombre completo,
sin testaduras)
hijo de Pascual Ángel y María
Carolina, soy yo
y me merezco
un pequeño poema, si es posible...
("El pasaporte", JP, vs. 74 y ss.)

Otras instancias individuales, ya explicitadas y ejemplificadas son las referidas a su familia (los hijos), su profesión, sus amigos, los amores.

Estas detalladas alusiones autobiográficas permiten reconocer una de las fuentes más ricas de la creación literaria. Inclusive sirve de presupuesto para la interpretación de otros temas o asuntos: si los poemas sobre el *yo* parten de un hecho real, ¿sucederá lo mismo con los poemas sobre los otros personajes?

Todos estos procedimientos acusan una clara reelaboración de la problemática de las relaciones entre el mundo ficcional y la realidad. El quijotesco poeta se introduce -como nuevo caballero- en un mundo que debe conquistar y organizar.

INCORPORACIÓN DE GÉNEROS "PRIMARIOS"

Los diálogos, los prosaísmos, las frases hechas, y en un nivel más fluctuante entre los niveles primario y secundario² las cartas, e inclusive el peculiar género de los "recetarios"³ forman parte íntima de las señales que emite esta lírica para reconocerse a sí misma.

...claro, cuando uno está vestido es otra
cosa.

("Metafísica", LQ, pág. 226, v. 1)

A su vez, la mecánica peculiar desarrollada por G. S. incorpora y subsume otros géneros secundarios como el periodismo ("Noticia", LQ, pág. 227), las cartas "literarias": "Carta a María Luisa de Austria", (JP, pág. 753), las adivinanzas, los testamentos, las letras de composiciones de música popular, la publicidad, etc.

La abundancia de prosaísmos en los poemas en verso libre señala la búsqueda intensa en la especie por mantener las diferencias con el soneto, a partir de la preocupación por reproducir el habla cotidiana.

De tal modo, un desprevenido lector puede confundir este discurso con el otro, el de todos los días. Inclusive, en ciertos casos -como en los testamentos- la ambigüedad de la lírica se finge absorbida por la unívoca (?) validez de la letra legal: "Última voluntad", CP, pág. 275, etc.).

Finalmente, otro de los factores determinantes, ya señalados más arriba, la presencia de un yo románticamente sincero que sirve de sujeto/objeto para la especie biográfica.

2- MIJAIL BAJTIN, "El problema de los géneros discursivos". En: *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1982.

3- "Recomendaciones para robar en los supermercados", (CP, pág. 272/5) y "Algunos buenos consejos para suicidarse en el mar" (CP, pág. 249/50).

METAPOESÍA

La permanente marcación de lo escrito como producto de elaboración intelectual permite participar en cierto modo de la “cocina” del creador. Pero a su vez, ese sinceramiento, ese desdoblamiento exhibicionista de las técnicas y procedimientos no deja de ser una herramienta ficcional del poeta en busca de una peculiaridad más.

Así, todos los estilemas señalados como metapoéticos sirven de falsas pistas desficcionalizantes (esto sin dejar de reconocer la ingente misión de poner sobre el tapete la problemática del creador en una nueva instancia de autoanálisis).

Cuánta dificultad y qué inseguro
suenan este sustantivo que pretendo,
esta alabanza que ya estoy diciendo
con una doncellez que le procuro

inútilmente...

(“Palabras para la palabra mariposa y para la propia mariposa”, AD, pág. 188)

La metapoética es, pues, un ancla paradójica -cervantina, quijotesca- que hace al texto autosuficiente a la vez que lo torna elemento de comunicación con seres de existencia real.

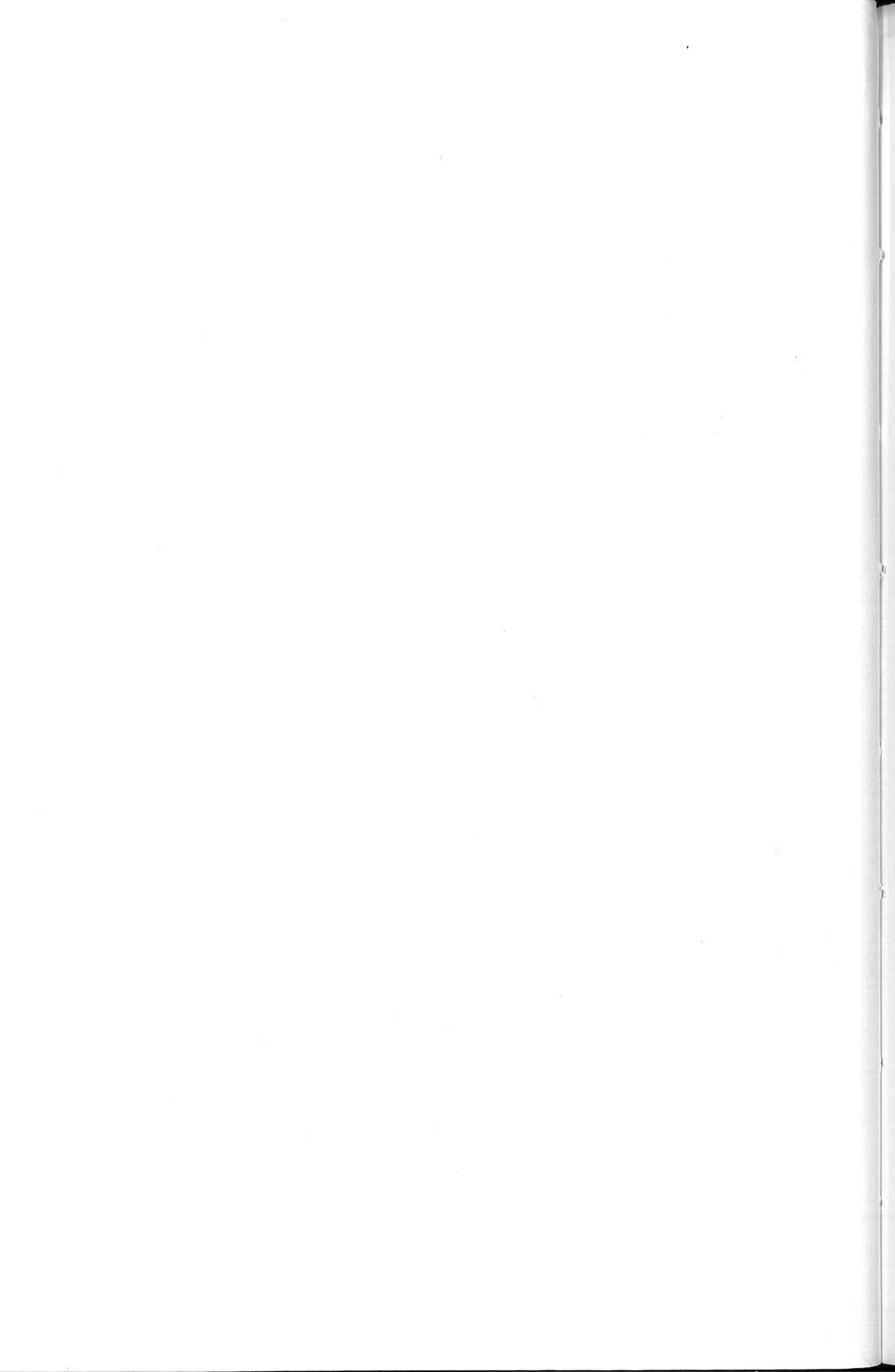
Al mismo tiempo, el lenguaje, herramienta básica de la producción, aparece inserto en las esferas de las relaciones laborales del emisor que, en ocasiones, pregonan su difícil misión de vivir de la literatura.

Ruego que entiendan que no es fácil
vivir de esta manera, y que a veces costaba
pagar el pan
y pagar un poema
con un domingo.

(“Última voluntad”, CP, pág. 276)

Se verifica que en esta obra lírica muchas de las convenciones del hecho literario se deslizan hacia un plano de "ilusión realista".

El yo centralizador es tal vez el eje de esa redeterminación. En una búsqueda de verosimilitud el sujeto de la escritura acompaña sus instancias enunciativas con certificaciones que hilan el hecho ficcional con el mundo de la referencialidad: lugares, personas, fechas, cartas, documentos varios, en fin, que garantizan -paradójicamente- lo garantizable sólo en el plano de la poesía.



CAPÍTULO X

CONCLUSIONES

García Saraví se empeña a lo largo de toda su obra por alcanzar los márgenes de la originalidad. Lo que interesa, a esta altura del trabajo, es tratar de señalar sintéticamente aquellos rasgos particularizantes del creador.

Tal vez sea posible hacerlo repasando las diferentes conclusiones parciales a las que se ha arribado capítulo a capítulo.

Como primer elemento caracterizador ha de señalarse la homogeneidad; no es precisamente una maciza unicidad de enfoque, ni un asincronismo que niega la evolución. Lo que se quiere denominar como homogeneidad es la característica, con sus variantes, de que los temas y formas que aparecen en los primeros poemas son prácticamente los mismos que llegan a la actualidad.

Tal vez quepa la duda de si esa homogeneidad es del texto, o del enfoque que ha guiado este trabajo.

Quizá se haya optado por manejar los temas de un modo no evolucionista porque se veía que las variantes que el correr del tiempo introducía en ellos eran mínimas.

Lo cierto es que se han podido seguir, a lo largo de la obra, formas, temas y motivos, estilemas y demás marcas; y que precisamente ese rastreo ha logrado aislar, "apresar" precisamente esas señales que innegablemente determinan la obra.

En el plano de los significantes, se encuentran tres principales paradigmas. Los tres, descartadas las escasas composiciones en las que una tendencia a la estrofa intenta acotar un poco al verso libre, o en otra instancia, aceptadas directamente estas poesías como manifestaciones peculiares de la especie, se entrelazan y articulan de diversos modos. El soneto se opone al *haikai* y al verso libre por la rigurosidad de su esquema métrico, rímico y rítmico.

$$\begin{array}{c} S \neq VL \\ HK \end{array}$$

Si se parte desde otro punto de vista, el lúdico, se puede afirmar que *haikai* se opone a soneto y verso libre por ser la especie que supone el juego:

$$\begin{array}{c} HK \neq S \\ VL \end{array}$$

Si se usa como patrón la longitud, indudablemente, el verso libre tiende a oponerse al *haikai* y al soneto:

$$\begin{array}{c} VL \neq HK \\ S \end{array}$$

A grandes rasgos, se puede decir que las marcas fónicas a pesar de ser similares en los tres géneros, se ajustan y acomodan perfectamente a los caracteres formales de estos.

Así, se verán en el soneto intensificados todos los recursos que acentúen el enrejado tático; es más, en esta matriz el más mínimo detalle se verá resaltado por la estructura formal. Es, tal vez, el modelo que más ha preocupado al autor porque cada realización ha de ser síntesis y cifra de la especie.

En soneto, el poeta ha buscado la clasicidad en el paradigma. Restringe al extremo el modelo, lo exaspera de manera que sirva de sustento a la premisa de contención y alarde preconizada por los barrocos.

Cada soneto es, a más de un poema particular, -o debiera ser, al menos- un espejo abstracto del propio modelo intangi-

ble. De ahí que G. S., obsesionado por la cuestión, se dedicara a explorarlo en todos los sentidos. La cantidad de metasonetos producida habla bien a las claras de que la problematización a su costa ha rendido sus frutos. El metasoneto se duplica en sugerencias: analiza una cualidad del hablante tenida por excelsa a la vez que ejecuta esa propia cualidad. Concretiza y hace palpable un modelo ideal. Es la teoría y la práctica al mismo tiempo.

A través del soneto G. S. se incorpora (se autoincorpora) a un mundo de elegidos: los cultores del soneto.

Pero subsiste la disyuntiva entre opresión y libertad; ante ella, el poeta busca diversos caminos de resolución o disolución.

En primer lugar, y sin apartarse del modelo prestigioso y prestigiado recurre a las series: una forma solapada de violar las reglas sin violarlas. Los sonetos en serie difuminan sus propios límites y se prolongan... ¡hasta 54 veces...!

La seriación no es un recurso aislado, sino que representa la mitad de la producción sonetística.

La intención artística puesta en juego con esta nueva forma es, probablemente, la ruptura del modelo cerrado. La complementariedad así establecida difumina los límites estrictos de la matriz y los extiende y ablanda. Pero al mismo tiempo es la deliberada y definitiva marca de alguien que verdaderamente necesita apuntar su novedad en la historia de la especie.

En segundo lugar, hombre de su tiempo al fin, abandona la clausura y se lanza hacia la libertad. El verso libre, pues, o los escuetos *haikais* personales. La soltura que brinda el andar sin fronteras exige pautas mínimas para la inteligibilidad y la literaturidad de los textos. El poeta apela en este sentido también a los viejos recursos, y embebe al verso libre del ritmo versicular, logrado por medio de la acentuación regularizada. (Además de otros recursos, sin olvidar la solidaria sintaxis, nunca dejada de lado).

En otro aspecto, también, el abandono del soneto desatasca los flujos del vocabulario; y las voces corrientes,

las prosaicas palabras diarias -vedadas muchas veces en el soneto-, por sonoridad, longitud, etc., se incorporan en tropel.

Uno de los argumentos más esgrimidos por el poeta a justificar su alternancia formal, consiste en afirmar que en ocasiones prefiere la versificación anisosilábica porque en ella "caben" todas las palabras.

¿Y los *haikais*?: juguetes de hombre maduro; pero no tanto como para que no permitan desentrañar cuestiones dolorosas para sí mismo y para los demás. Prueba de ello son los primeros que se incorporan a las OC: los de *Cuadernos del Ecuador*, dedicados a los indígenas ecuatorianos.

Aquí también se verifica la búsqueda de la libertad. Los *haikais*, a pesar de que el nombre designa una especie altamente tipificada en la literatura japonesa, siguen sus propios esquemas; hacen sus propios juegos.

Sin embargo, la diferencia formal se resuelve en el plano del contenido, ya que los poemitas coinciden con sus pares japoneses por relacionarse intensamente con la naturaleza y los viajes, y por la tendencia a eternizar lo efímero del detalle; tendencia que sirve también para desacralizar los asuntos literarios.

En cuanto a la temática, se ha de insistir en las hipótesis de la homogeneidad. Si bien se presenta la "aparición, crecimiento, reproducción y desaparición" de temas, estos son precisamente los que no constituyen señales de identidad del poeta. Sus temas son sus obsesiones, son aquellos que perduran y se transforman paralelamente al envejecimiento del hombre.

Tal vez sea el tiempo -el tema del tiempo- el eje más notorio de esta lírica. Tiempo que se desliza en toda la plasmación poética de la autobiografía: el hablante que evoca sus días de infancia y adolescencia, a veces su madurez -sobre todo cuando la concretiza en la caladura verbal del sexo- y más que nada señala con angustia y dolor las huellas que va dejando en él la vejez.

Tiempo que participa -detalladamente- de los hechos de la familia: antepasados, contemporáneos y descendientes; que se interpone entre el emisor y su anhelo de eternidad. Tiempo

que se concretiza en números, fechas, cifras y relojes y que en su silencioso transcurrir lleva a la muerte.

Tiempo que se hace espacio cuando se ve a la patria, sus hombres, su historia, la tierra que nos aloja. (De ahí la presencia casi permanente de la cronotopía patriótica: ahondar en el pasado significa clarificar el presente, reenunciarlo de cara al futuro).

El mundo lírico garcíasaraviano avanza hacia la otredad. Los otros, la sociedad, sus pares, siempre atribulan y conmueven al yo.

Es más, desde los primeros poemas se constatan paralelamente las dos preocupaciones: la individual y la social. Incluso muchos de sus tópicos se vierten en la doble dirección. Sólo por medio de la escritura puede este hombre modificar su entorno, y en el plano social lo hace.

El hombre-poeta (que nunca se abandona a esta postura) se ancla en un espacio idealizado -Buenos Aires- central, -uterino tal vez- y en un tiempo vital que corre velozmente. La necesidad de detenerlo lo lleva a ejecutar la literatura.

Y he aquí el otro eje esencial de esta poesía: el arte mismo que lo sustenta. Siempre la literatura se usa como herramienta para algo: para recordar, para olvidar, para rescatar, poseer, suplantar.

La letra es la única arma para no dejar que el tiempo corra. Dicho de otro modo: el tiempo correrá pero el poeta habrá logrado vencerlo.

Así, ese yo que se autocalifica de solitario y triste, está en perpetua búsqueda de sí mismo: a través de su familia, sus amigos, el psicoanálisis y la religión; pero la única táctica que le permite encontrarse, calarse a fondo, es una sola: la escritura.

Se la ve como un sustituto universal, reemplaza todo lo que el yo no tiene y desea: amor, los amigos o la mujer muertos, los padres, Dios. A su través, se redefine el tiempo y la historia; se rehace lo desagradable de acuerdo con lo que se desea, o se expulsan los malos espíritus del cuerpo y del alma.

El arte es, pues, mágico, como buen prolongador de las ideas románticas, García Saraví se considera un privilegiado,

un elegido que forma parte de un reino particular: el de los dioses pequeños e imperfectos, que, como los héroes mitológicos poseen dones espectaculares, pero no la inmortalidad física. Aunque, si el artista es realmente, tiene ganada una forma de eternidad: la de la fama (Manrique ha sido bien asimilado). G.S. anhela perdurar, no con una obra completa, ni con un libro, sino tan solo con un poema. (O con una sola línea, como Gutierrez de Cetina, revivido cada vez que alguien pronuncia sus "...ojos claros, serenos, que de un dulce mirar sois admirados...").

Todos los creadores son parejamente escogidos, de ahí la intimidad del hablante con pintores, escultores, músicos, etc. Los grandes nombres de la historia del arte se hacen paralelos al propio. Esta identificación manifiesta una permanente necesidad de igualarse a los representantes de un mundo culturalmente prestigioso.

Pero, aún dentro de la similitud de todos los creadores, solo pocos, los poetas, se acercan al máximo a Dios: han sido ungidos con el manejo del Verbo.

Todas estas atribuciones y diferenciaciones son posibles, precisamente, por la posesión de la palabra. El emisor se conoce y reconoce en ella y extrema sus relaciones con la letra.

Apela de este modo a medios de perfeccionamiento de su manejo. Toda la obra se muestra bajo las luces de una deliberación artística declarada. El poeta hace uso del lenguaje y a la vez se interroga.

Tal vez pueda decirse que esta producción libra un permanente diálogo consigo misma: el poeta se revela haciendo dificultosamente el poema, descubre sus secretos, el revés de la trama; paradójicamente, se declara un inspirado, y el texto lo revela sudoroso en pos de una palabra.

Habla consigo mismo y con los lectores en cada poema; y los poemas dialogan entre sí; lo que uno afirma, el otro lo niega; lo que en este es blanco, en aquel es negro. Los opuestos se conjugan, se atraen y se rechazan, conviven en y por la palabra.

El diálogo se expande: se habla con el pasado, con la historia (la oficial y la revisionista y las supera a ambas), con los muertos, con otros textos.

Todo puede incorporarse a la escritura. También los escritores. Sobre todo los escritores. Los otros que alcanzaron la fama, a los que admira y emula como a dioses o padres sustitutos. Por eso el juego intertextual -a través de citas, epígrafes, parodias, menciones- pasa por los famosos. No solo poetas, sino también músicos, pintores, dramaturgos... Textos del cine, de la publicidad, de los tangos, hasta de las plegarias.

En fin, la palabra, la máxima y suprema dictadura, la esclavitud y la opresión simultáneas a la libertad y el vuelo.

Únicamente en el papel, en la ficticia recreación del universo pueden conciliarse los extremos, aunarse los contrarios.

Esta obsesión conciliadora garcíasaraviana -o desplegada de la dualidad- se manifiesta en las formas elegidas: opuestas y complementarias; en los temas predilectos y en el estilo con que se los aborda.

El variado despliegue de artificios que desarrollan la dualidad de signo opuesto configura un rasgo esencial de esta poesía. Es un modo de abordar la historia nacional, los amores, la concepción de Dios, las relaciones entre los padres y con la mujer, la vida social, las caladuras en lo hondo de sí mismo.

Los opuestos se ven en el mundo referencial, en el universo de las cosas reales tanto cuanto lo que en el texto refleja de ellas. O mejor, las cosas ficticias funcionan y se oponen entre sí de modo paralelo al que lo hacen las reales.

Por eso la realidad, vista por los ojos de este poeta, se manifiesta polisémica, estereoscópica.

Para reflejar la multiplicidad del universo en el lenguaje, el poeta apela a la enumeración, un recurso largamente usado. La sucesión de las cosas hiladas por la palabra aparece coherente. El que habla en el poema sirve racionalmente de organizador y ordena los objetos de acuerdo con una serie de reglas evidentes. (Exhibidas por el texto mismo). No llega a la enumeración caótica que hiciera furor en las vanguardias. Pre-

fiere la medida; el cosmos deliberado de la isotopía; o el juego de lo elíptico a través de la definición por acumulación. El valor de la elipsis en este sistema es sustancial; no tapa, sino que subraya lo ausente.

La búsqueda de la clave -más o menos dificultosa- estimula al lector para acabar el proceso de creación iniciado por el poeta.

En los casos extremos apela a la cadena enumerativa (o enumeración encadenada), forma que busca abarcar -ordenadamente- un mayor número de datos sin caer en el caos nominal.

Si bien el lenguaje de García Saraví se manifiesta mayormente como un castellano que se cuida de caer en excesos, no puede sustraerse a su condición de argentino, sudamericano, y los colores de identidad de su idioma peculiar asoman permanentemente: argentinismos léxicos abundantes -con un acotado uso de los regionalismos-, lunfardo contenido, uso del voseo en la coloquialidad, incorporación de prosaísmos típicos; hasta el yeísmo y el seseo desnudamente exhibidos en las rimas de los sonetos. No se contradicen estos rasgos con la conservación del tuteo peninsular.

Argentinidad que también se ve en la incorporación de voces procedentes de otras lenguas. (Al contrario del castellano de la península, que siempre intenta sustituir la palabra foránea por la local, el argentino, aluvional, acepta e incluye rápidamente los vocablos extranjeros). En ciertas capas sociales el préstamo es mayor, acendrado por el esnobismo. Más que nada extraídas del inglés, o del francés, lenguas de prestigio, estas palabras en G. S. son pocas, casi imprescindibles.

Escasas también son las inclusiones de "malas palabras": con valor exaltativo o denigratorio. Todo esto lleva a presentar al poeta como un preocupado artífice de la lengua, que intenta darle brillo y esplendor a sus textos.

Al mismo tiempo se extrema en la búsqueda de dobles sentidos y de los equívocos significativos.

El humorismo es un género vacío, se asocia y alía a los otros, al verso, a la narrativa, a la pintura, al cine. García Saraví es un practicante del humor.

Se trata de un humor fino, de salón, alejado de la cargada estentórea: motivador de la sonrisa y la reflexión.

El humor apoya y reafirma la expurgación catártica de los pesares. Pero esta vía, que lo lleva a ponerse una vez más en el centro de la escena, lo re-úne con sus congéneres.

El chiste, la ironía, necesitan del otro para realizarse. De las dos vertientes más habituales del humorismo, la tendenciosa y la obscena, predomina absolutamente la primera.

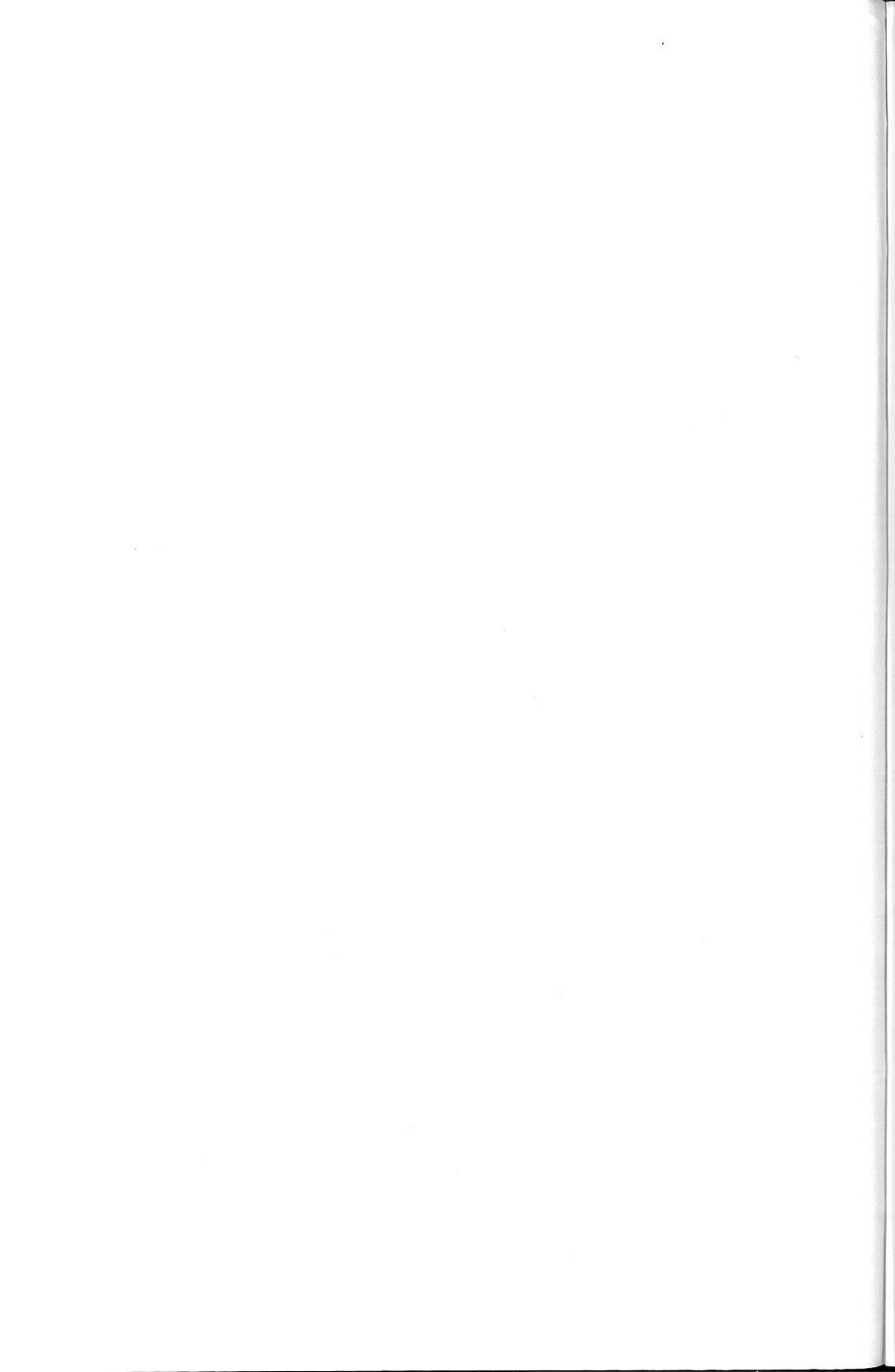
El humor tendencioso cuaja en estiletos de honda caladura social (que complementan lo que desde la temática específica se logra).

Otra marca definitoria de esta poesía pasa por el humor negro. Acentuado con los años, se amalgama y alterna con el sarcasmo y la ironía, y sirve para desolemnizar los mayores temores del hombre. El poeta no desea enfrentarse con la muerte con las manos vacías, sino que lo hace con la palabra en la boca (aunque sea la última).

Los procesos de desficcionalización deben considerarse asimismo como definidores. Todos ellos pretenden destruir las barreras entre la ficción y la realidad. Así, el autobiografismo persistente, la situación de los acontecimientos en lugares fácilmente ubicables, los personajes -tanto históricos cuanto contemporáneos- cuyas biografías son cuidadosamente respetadas, la incorporación de los géneros primarios, y nuevamente, la metapoesía, conectan la ficción con la realidad.

Definitivamente, una poesía que circula y se circula; una poesía que se oculta y se revela; una poesía que se lee a sí misma y se comenta.

El verso, este verso, es a la vez ansiedad y expiación, amor y humor, lucha y conocimiento; espejo del hombre y de todos los hombres.



BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía del autor

- 1954 *López Merino y su mundo poético* (en colaboración)
La Plata. Ensayo.
- 1955 *Tres poemas para la libertad*. Buenos Aires, Acanto.
2ª edición: Buenos Aires, Acanto, 1956. TPL.
- 1956 *Monografía para mi muerte y otras soledades*, Buenos
Aires, Acanto. (MMS).
- 1958 *Los sonetos*, Buenos Aires, Ediciones Botella al Mar.
(S).
- 1959 *Los viajes*, La Plata, Edición de la Municipalidad de
La Plata. (V).
- 1962 *Estructura del poeta contemporáneo*, Bahía Blanca,
Universidad Nacional del Sur. (Ensayo) (EPC).
- 1962 *Pedro Miguel Obligado*. Buenos Aires, Ediciones
Culturales Argentinas. (Ensayo). (PMO).
- 1962 *Historia y resplandor del soneto*, La Plata, edición de
la Municipalidad de La Plata. (Ensayo). (HRS).
- 1963 *Estampas con honras y llanuras y Canto a la Patria*,
La Plata, edición de la Cámara de Diputados de la
Provincia de Buenos Aires. (EHL).
- 1964 *Con la patria adentro*, Buenos Aires, Compañía
General Fabril Editora. Colección "Libros del
Mirasol". (CPA).
- 1968 *Del amor y los otros desconuelos*, Buenos Aires,
Compañía Fabril Editora. (AD).

ESTA MADEJA DE NEBULOSAS TINTAS...

- 1968 *Prólogo a Aráoz de Lamadrid*, Gregorio, Memorias. Buenos Aires, Eudeba.
- 1968 *Prólogo a Darío, Rubén, Autobiografía*. Buenos Aires, Eudeba.
- 1972 *Libro de Quejas*, Buenos Aires, Emecé Impresora Argentina. (LQ).
- 1972 *Cuentas Pendientes*, Buenos Aires, Compañía Impresora Argentina. (CP).
- 1976 *Cuadernos del Ecuador*, Buenos Aires, Emecé. (CE).
- 1976 *Segundas Intenciones*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, (SI).
- 1977 *Salón para familias*, Buenos Aires, Compañía Impresora Argentina. (SF).
- 1979 *Última Instancia*, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé. (UI).
- 1979 *Cómo se canta a la Patria*, Buenos Aires, Plus Ultra, (CCP).
- 1980 *Ensayo General*, Buenos Aires, Plus Ultra. (EG).
- 1980 *Misiones*, Buenos Aires, Edición del Banco de la Provincia de Misiones. (M).
- 1980 *De Uniones y Separatas*, Buenos Aires, Plus Ultra. (Separata de una edición antológica de la poesía argentina realizada por la Fundación Argentina para la Poesía). (US).
- 1981 *Escalera de Incendio*, Sevilla, Aldebarán. (EI).
- 1981 *Jaque Perpetuo*, Buenos Aires, Plus Ultra. (JP).

- 1981 *12 sonetos- 12 fotografías* (en colaboración con Daniel Ibarra). Buenos Aires, Erato. (S/F).
- 1981 *Obras Completas*, Madrid, Editorial Empeño 14. (OC), incluye una obra inédita: Pistas de Aterrizaje. (PA).
- 1986 *Puerta de Embarque*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- 1987 *Vale la pena*, Buenos Aires, Plus Ultra.
- 1991 *Tango. Coto de caza. Mitos y semidiosas*, Buenos Aires, Editorial Vinciguerra.

Bibliografía sobre la fundación de La Plata. Su historia, su literatura y demás circunstancias

AMARAL INSIARTE, Alfredo:

- 1959 *La Plata a través de los viajeros 1882-1912*. La Plata, Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires.

ARA, Guillermo:

- 1983 "Estudio preliminar". En: González, Joaquín Víctor, *Mis Montañas*, Buenos Aires, Kapelusz.

ARRIETA, Rafael Alberto:

- 1935 *La ciudad del Bosque*. La Plata, Universidad Nacional de La Plata. Biblioteca Humanidades XVI
- 1966 *Lejanoayer*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

BARCIA, Pedro Luis:

- 1982 *La Plata vista por los viajeros 1892-1912*, La Plata, Ediciones del 80 y Librerías Juvenilia.

BIAGINI, Hugo Eduardo:

- 1960 *Cómo fue la generación del 80*, Buenos Aires, Plus Ultra.

BONET, Carmelo:

- 1973 *Escuelas Literarias*. Buenos Aires, Columba.
Colección "Esquemas" N° 6.

BRAVO, Héctor Félix:

- 1972 "*La idea de la educación pública en Joaquín V. González*". En: Séptimo cuaderno de La Plata, La Plata, Ediciones Cuadernos de La Plata. págs. 59-79.

D'AMICO, Carlos:

- 1952 *Buenos Aires, sus hombres, su política (1860-1890)*
Buenos Aires, Editorial Americana.

FONT, Víctor:

- 1951 *Historia espiritual de La Plata*. La Plata, Imprenta
Moreno.

GARAY, María del Carmen- GARCÍA SARAVÍ, Gustavo:

- 1964 *Nace una ciudad:-poesía inicial hasta López Merino*.
Original, manuscrito.

LAHITTE, Ana Emilia:

- 1980 *Veinte poetas platenses contemporáneos*. La Plata,
Fondo Editorial Bonaerense.

LÓPEZ MERINO, Francisco:

- s/f *Obras Completas*, La Plata, Ministerio de Educación
de la Provincia de Buenos Aires.

LÓPEZ MERINO DE OTERIÑO, Susana:

- 1980 "*Estudio preliminar*". En: González, Joaquín V.
Fábulas nativas. Buenos Aires, Editorial Kapelusz.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel:

- 1968 *Radiografía de la pampa*, Buenos Aires, Losada.

REY, José María:

- 1932 *La nueva capital. Los primeros cinco años de su
construcción*. La Plata, Peuser.

SÁENZ Hayes, Ricardo:

- 1955 *Miguel Cané y su tiempo (1851-1905)* Buenos Aires,
Ed. Guillermo Kraft Ltda.

SARAVÍ CISNEROS, Roberto:

- 1956 *Primera antología poética platense*, Buenos Aires,
Editorial Zamora.

SOLER, Ricardo:

- 1982 "Cien años de vida platense", diario "El Día", La
Plata, 9 de noviembre de 1982. Edición de homenaje
al centenario.

TERRASSA, Mary:

- 1982 *La Plata y su gente. Primeros habitantes*, La Plata,
Ediciones Almafuerte.

VVAA:

- 1963 Universidad "nueva" y ámbitos culturales platenses,
La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad
de Humanidades y Ciencias de la Educación.

VVAA:

- 1982 *Escritores del centenario*, La Plata 1982, La Plata. Edi-
ciones Almafuerte.

VVAA:

- 1954 *López Merino y su mundo poético (1904-54)*, Eva
Perón, Ángel Rodríguez.

VVAA:

- 1982 *Doce personalidades del siglo*, La Plata, Ediciones
Almafuerte.

Bibliografía sobre Gustavo García Saraví

ARA, Guillermo:

- 1970 *Suma de poesía argentina (1538-1968)*. Primera parte.
Crítica, Buenos Aires, Guadalupe.

BORGES, Jorge Luis:

- 1968 "Prólogo". En: García Saraví, Gustavo: *Del amor y los otros desconuelos*, Buenos Aires, Luis Fariña.
Incluido en las OC, p. 181-2.

CAMBOURS Ocampo, Arturo:

- El problema de las generaciones literarias*, Buenos Aires, Editorial Peña- Lillo, 1963.

CARRIÓN, Benjamín:

- 1976 "Cazador de mariposas en la mitad del mundo". En: García Saraví, Gustavo: *Cuadernos del Ecuador*, Buenos Aires, Emecé. Incluido en las OC, pp. 279-81.

CÓCARO, Nicolás:

- 1961 *Provincias y poesía*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

DUBECQ, María Elena:

- 1979 "Con Gustavo García Saraví", Buenos Aires, "La Prensa", 30-XII-79.

DÉBOLE, Carlos Alberto; VELA, Rubén:

- 1978 *Poesía Argentina Contemporánea*, Buenos Aires, Fundación Argentina para la Poesía.

DE SOLA, Graciela:

- 1967 *Proyecciones del surrealismo en la literatura argentina*. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, Olga:

- 1969 *Folklore y poesía argentina*, Buenos Aires, Guadalupe.

FERNÁNDEZ MORENO, César:

- 1959 "La poesía argentina de vanguardia". En: Arrieta, Rafael Alberto, *Historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Peuser. T. IV.

GONZÁLEZ, Hugo Hernán:

- s/f* *Un espacio de libertad entre rejas, el soneto de Gustavo García Saraví*. Tesina de licenciatura dirigida por Ana María Camblong. Departamento de Letras. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones. Trabajo inédito.

GONZÁLEZ-COBOS DÁVILA, María del Carmen:

- 1988 "La poesía de Gustavo García Saraví". En: *Anales de literatura hispanoamericana*, Nº 17. Universidad Complutense de Madrid. p. 105.

LAHITTE, Ana Emilia:

- 1969 *Veinte poetas platenses contemporáneos*, La Plata, Fondo Cultural Bonaerense.

LIGALUPPI, Oscar Abel:

- 1963 *Antología poética bonaerense*, Buenos Aires, Edición Fondo Editorial Bonaerense.

MARCILECE, Mario:

- 1969 *Antología poética bonaerense*, La Plata, Ed. Platense.

MARTINI REAL, Juan Carlos:

- 1977 *Los mejores poetas argentinos*, Buenos Aires, Corregidor.

MIRI, Héctor F.:

- 1977 *El libro de los mil y un sonetos*, Buenos Aires, Claridad.

PARKINSON DE SAZ, Sara M.:

- 1980 "G. S. pinta a Goya", ponencia presentada en el VII Congreso Internacional de Hispanistas, Venecia, Agosto de 1980. "Introducción". a G.S. *G. Obras Completas*. Madrid, Editorial Empeño 14, 1981. pp. 9-131.

RODRÍGUEZ ALCALÁ, Hugo:

- s/f* "La cautiva y el indio en dos sonetos de G.G.S.", Monografía inédita.

PEDEMONTE, Hugo Emilio:

1973 *Antología del soneto hispanoamericano*, San Salvador, Ministerio de Educación.

SAZ, Agustín del:

1969 *Antología de la poesía argentina*, Barcelona. Bruguera.

SOLER CAÑAS, Luis:

1981 *La generación poética del 40*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

VEIRAVÉ, Alfredo:

1968 "La poesía: la generación del 40". En: *VVAA Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 1153-76.

VICTORIA, Marcos:

1956 "Poemas de la Resistencia". En: "*El Mundo*", 9-1.-56.

Nota: no se consignan artículos de periódicos de crítica de las obras a medida que aparecían; ni comentarios a las presentaciones de los libros.

Bibliografía sobre haikai

BARTHES, Roland:

1981 "*El haikú*". En: *Xul*, revista de poesía, Nº 3, diciembre de 1981. Traducción de Javier Sicilia y Jaime Moreno Villareal.

BARRERA VALVERDE, Alfonso:

1970 *La occidentalización de la poesía japonesa*, Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.

BLYTH, R. H.:

1969 *A History of Haiku*, Tokio, The Hokuseido Press, 1980. Keene, Donald, *La literatura japonesa*, México, Fondo de Cultura Económica. Traducción de Jesús Bal y Gay.

PAZ, Octavio:

- 1978 "Poesía mexicana" y "Tres momentos de la literatura japonesa". En: *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral.

Bibliografía sobre humor

BAJTIN, Mijail:

- 1987 *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Alianza Universidad. (tr. de Julio Forcat y César Conroy).

BERGSON, Henri:

- 1940 *La risa*. Madrid, Espasa Calpe, 1986, 2ª edición. (*Le rire*, Presses Universitaires de France, París. Tr. de María Luisa Pérez Torres).

ESCARPIT, Robert:

- 1972 *El humor*, Buenos Aires, Eudeba. (Traducción de Delfín Leocadio Garasa, título original, *L'Humour*. Presses Universitaires de France. Paris, 1960).

FREUD, Sigmund:

- 1952 *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Buenos Aires, Santiago Rudeda editor. (tr. del alemán por Luis López Ballesteros y de Torres).

KOESTLER, Arthur:

- 1962 *Discernimiento y perspectiva. Análisis de los fundamentos comunes a la ciencia, el arte y la ética social*, Buenos Aires, Emecé. (Insight and out look, Traducción de Marisa Martínez Corvalán).

VVAA:

- 1980 *Humor. Ironía. Parodia*. Madrid, Fundamentos, Espiral. revista Nº 7.

Obras de teoría y metodología literarias

ALONSO, Amado:

- 1979 *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos.
1947 *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires,
Sudamericana.

ALONSO, Dámaso:

- 1965 *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos.
1970 *Estudios y ensayos gongorinos* Madrid. Gredos.

BAJTIN, Mijail:

- 1982 *Estética de la creación verbal*. Méjico, Siglo XXI.
1987 *La cultura popular en la Edad Media y en el
Renacimiento*, Barcelona, Alianza.

BARTHES, Roland:

- 1967 "El efecto de lo real". En: *Ensayos Críticos*.
Barcelona. Seix Barral.
1976 *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires, Siglo
XXI.

BAUDOUIN, Charles:

- 1972 *Psicoanálisis del arte*. Buenos Aires, Editorial Psique.

BOURDIEU, Pierre:

- 1983 *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires,
Folios.
1985 "Espacio social y génesis de clases". En: *Espacios*
Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de
Buenos Aires, Nº 2.

BOUSOÑO, Carlos:

- 1970 *Teoría de la expresión poética*. Madrid, Gredos.
1977 "La poesía de Vicente Aleixandre". En: Aleixandre,
Vicente, *Obras Completas*, (t. I) Madrid, Aguilar.

BUXÓ, José Pascual:

- 1978 *Introducción a la poética de Roman Jakobson*.
México, Universidad Nacional Autónoma de México.

CAMACHO GUIZADO, Eduardo:

1969 *La elegía funeral en la poesía española*. Madrid, Gredos.

CAMBLONG, Ana María:

s/f *Retórica. Guía instrumental de tropos y figuras*, Universidad Nacional de Misiones. Instituto Superior del Profesorado, Cátedra de Estilística.

CARPENTIER, Alejo:

1967 *Tientos y diferencias*, Montevideo, Arca.

CLANCIER, Anne:

1974 *Psicoanálisis. Literatura*. Crítica, Madrid, Gredos.

CURTIUS, Ernst Robert:

1975 *Literatura Europea y Edad Media Latina*, México, Fondo de Cultura.

ECO, Umberto:

1985 *Tratado de Semiótica General*, Barcelona, Lumen.

FREUD, Sigmund:

1973 "Introducción al Narcisismo". En: *Obras Completas*, Madrid. Biblioteca Nueva. T. II. Cap. LXXXVII.

GENETTE, Gérard:

s/f "Lenguaje poético, poética del lenguaje". En: *VVAA, Estructuralismo y literatura*, Buenos Aires, Ed. Nueva Visión. Tr. de Jorge Jacobbe.

GUIRAUD, Félix:

1971 *Mitología General*, Madrid, Labor.

GODINO CABAS, Antonio:

1979 *Oedipus complexus est*. Buenos Aires, Helguero editores.

HAUSER, Arnold:

1962 *Historia Social de la Literatura y el arte*. Madrid. Guadarrama.

HUIZINGA, Johan:

1968 Homo Ludens. Buenos Aires, Emecé. Tr. Eugenio Imaz.

JAKOBSON, Roman:

1974 "La lingüística y la poética". En: Sebeok, Thomas, *Estilo del lenguaje*, Madrid, Cátedra.

JAKOBSON, Roman - LÉVI-STRAUSS, Claude:

1972 "Los Gatos", de Charles Baudelaire. En: AAVV, *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires, Ed. Nueva Visión. Tr. José A. Castorina.

LAPLANCHE, J.- PONTALIS, J-B.:

1977 *Diccionario de Psicoanálisis*. Barcelona, Labor.

LE GUERN, Michel:

1980 La metéfora y la metonimia, Madrid. Cátedra.

LEVIN, Samuel:

1979 Estructuras lingüísticas en la poesía, Madrid, Cátedra. Tr. Julio Rodríguez Puértolas y Carmen C. de Rodríguez Puértolas.

MAGARIÑOS DE MORENTIN, Juan:

1983 *El signo. Las fuentes teóricas de la semiología: Saussure, Peirce, Morris*. Buenos Aires, Hachette.

MALMBERG, Bertil:

1970 *La fonética*, Buenos Aires, Eudeba. Tr. de Gabriel G. Bés.

MARTÍN, José Luis:

1973 *Crítica*, Madrid, Gredos.

MORÁN, Fernando:

1971 *Novela y Semidesarrollo*, Madrid, Taurus.

NAVARRO TOMÁS, Tomás:

1974 *Métrica española, reseña histórica y descriptiva*. Madrid, Guadarrama.

- PAZ, Octavio:
 1978 *Las peras del Olmo*, Barcelona, Seix-Barral.
 1973 *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica.
- REIS, Carlos:
 1981 *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, Madrid, Gredos.
- RIFFATERRE, Michel:
 1975 *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix-Barral.
- RUITENBEEK, Hendrik:
 1973 *Psicoanálisis y literatura*, México, F.C.E.
- SARDUY, Severo:
 1974 *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana.
 s/f "Barroco y neobarroco". En: AAVV: *América Latina en su literatura*, Unesco.
- SARTRE, Jean Paul:
 1969 *¿Qué es literatura?*, Buenos Aires, Losada. Tr. de Aurora Bernárdez.
- SPITZER, Leo:
 1968 *Lingüística e historia literaria*, Madrid. Gredos.
- SEBEOK, Thomas:
 1974 *Estilo del lenguaje*, Madrid, Cátedra. Tr. Ana María Gutiérrez Cabello.
- VVAA:
 1977 *Literatura y sociedad*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. Selección de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo.
- VVAA:
 1972 *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión. Selección de José Sazbón.

VVAA:

1971 *El lenguaje y los problemas del conocimiento*. Buenos Aires, Rodolfo Alonso editor.

VAN DIJK, Teun:

1983 *La ciencia del texto*, Barcelona, Paidós.

VILLEGAS, Juan:

1973 *La estructura mítica del héroe*, Barcelona, Planeta.

WELLEK, René - WARREN, Austin:

1974 *Teoría Literaria*, Madrid, Gredos. Tr. de José María Gimeno.

WILLIAMS, Raymond:

1982 *Cultura. Sociología de la comunicación y el arte*, Buenos Aires, Paidós.

YUEN REN CHAO:

1977 *Iniciación a la lingüística*, Madrid, Cátedra.

ZÉRAFFA, Michel:

1973 *Novela y sociedad*, Buenos Aires, Amorrortu Editores. Tr. de José Castelló.

Obras consultadas sobre Sociología Argentina

AGUINIS, Marcos:

1988 *Un país de novela. Viaje a la mentalidad de los argentinos*. Buenos Aires, Planeta.

CORNBLIT, O - GALLO, E (h) y O'CONNEL:

1971 "La generación del 80 y su proyecto, antecedentes y consecuencias". En: Di Tella, Torcuato, *Argentina, sociedad de masas*, Buenos Aires, Eudeba. pp. 18 y ss.

D'ATRI, Norberto:

1973 *Del 80 al 90 en la Argentina*. Datos para una historia polémica, Buenos Aires, Peña Lillo.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel:

- 1968 *Radiografía de La Pampa*, Buenos Aires, Losada.
 1970 *La cabeza de Goliat. Microscopía de Buenos Aires*,
 Madrid, Revista de Occidente.

ROMERO, José Luis:

- 1981 *Las ideas políticas en Argentina*, Buenos Aires, Fondo
 de Cultura Económica.

SÁBATO, Ernesto:

- 1982 *La cultura en la encrucijada nacional*, Buenos Aires,
 Sudamericana.

Índice de Abreviaturas de obras del autor más citadas

- Con la patria adentro: CPA
 Del amor y los otros desconsuelos: AD
 Libro de quejas: LQ
 Cuentas pendientes: CP
 Cuadernos del Ecuador: CE
 Segundas intenciones: SI
 Salón para familias: SF
 Última Instancia: UI
 Cómo se canta a la patria: CCP
 Ensayo General: EG
 De uniones y separatas: US
 Escalera de incendio: EI
 Jaque perpetuo: JP
 Obras completas: OC
 Pista de aterrizaje: PA