

LA FIGURA DEL POETA EN LA LIRICA DE VANGUARDIA *

POR

WALTER D. MIGNOLO

The University of Michigan

La figura del poeta corre la misma suerte que la imagen del mundo: es una noción que paulatinamente se evapora.

OCTAVIO PAZ

I

El título remeda el del libro de R. Durling y reemplaza «épica renacentista» por «lirica de vanguardia»¹. No se trata de un mero juego, sino de serias afinidades. El objetivo de Durling es el de estudiar la función de aquellos momentos particulares en los que el narrador épico afirma su identidad y construye la «figura del poeta». Este no es autobiográfico, sino concomitante con el juego ficcional que propone la épica. De esta manera, el objetivo de Durling se inscribe en el marco de un pensamiento que en la modernidad acepta la distinción entre narrador y autor, tratando de poner de relieve los procedimientos empleados en la construcción del origen ficticio de la narración épica. Este juego es menos controver-

* Estas páginas son parte de un proyecto de investigación sobre Oliverio Girondo y la lírica de vanguardia, apoyado por dos becas de verano (*Rackham Faculty Research*, 1976 y 1979).

¹ *The Figure of the Poet in Renaissance Epic* (Cambridge: Harvard University Press, 1965). El título es también un eco del libro de Julio Ortega *Figuración de la persona* (Barcelona: Edhasa, 1971). En cuanto al concepto de vanguardia, lo tomo en el ámbito cronológico que le otorga R. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde* (N. Y.: Harper and Row, 1968). Este artículo, finalmente, desarrolla algunas sugerencias adelantadas en «Semantización de la ficción literaria» (*Dispositio*, vol. V-VI, 1980-81, pp. 86-87).

tido, sin embargo, en el terreno de la narrativa (novela, épica) que en el de la lírica, en donde las opiniones se dividen entre aquellos que sostienen la ficcionalidad del «yo» lírico y los que sostienen lo contrario. K. Hamburger, por ejemplo, ha estructurado toda una teoría montada sobre la lógica de los enunciados del lenguaje para demostrar que el «yo» lírico, a diferencia de la narración en primera o tercera persona, no es fingido (como en el caso de la primera) ni es una ausencia (como en el caso de la segunda), sino que tiene el mismo estatuto lógico de la enunciación en la historiografía o en la filosofía. Esto es, la palabra *autorai* es una y la misma palabra del poeta:

... the lyrical statement-subject is identical with the poet, just as well as the statement-subject of a work in history, philosophy or the natural sciences is identical with the author of the respective work².

Por cierto que K. Hamburger tiene la suficiente cautela de agregar, a renglón seguido, que la identidad se plantea sólo en el nivel lógico, lo cual elimina la posibilidad de que los enunciados de un poema se correspondan con la experiencia del autor y sean necesariamente autobiográficos. Todo lo contrario: las experiencias pueden ser ficticias (imaginadas, inventadas), pero el «yo» lírico —sostiene Hamburger— siempre se presenta como un «yo» real y nunca ficticio (p. 278).

La estrecha relación que la lírica, en oposición a la narrativa, guarda entre la imagen textual y la imagen social del poeta (por ejemplo, entre la imagen semántica y la imagen pragmática) tiene en el interior del enunciado una relación paralela. A diferencia de la narración en primera persona (al menos las del tipo canónico), en las cuales el momento de la enunciación está claramente separado del momento de lo enunciado (por ejemplo, del mundo narrado) y, por tanto, no hay (con) fusión del «yo» de la enunciación con el «yo» de lo enunciado, la lírica tiende a acortar esta distancia³. Al evitar la narratividad o reducirla al mínimo, la enunciación lírica privilegia el plano del «discurso» en oposición al plano de la «historia» (privilegiado por la narrativa) y, en consecuencia, acentúa la sensación de que estamos frente a un acto de habla y no frente a personajes y acciones. La lírica estrecha la distancia entre enuncia-

² K. Hamburger, *The Logic of Literature* (Bloomington: Indiana, 1973), pp. 232 y ss.

³ En términos de Benveniste, se concibe una distancia máxima entre la enunciación y lo enunciado en el caso del discurso didáctico. En el extremo opuesto, la distancia se acorta y tiende a fundirse en la lírica. Cfr. J. M. Adam, *Linguistique et discours littéraire* (Paris: Larousse, 1976), pp. 307-308.

ción y enunciado o, en términos de Hamburger, entre el polo del sujeto y el polo del objeto. De esta manera, la figura o la imagen textual del poeta no sólo se confunde con su imagen social (por ejemplo, el autor), sino que no hay distinción tan clara entre la imagen del poeta que enuncia y el que actúa, en oposición a la clara distinción que hacemos entre el narrador que cuenta y el personaje que actúa. Cuando leemos, por ejemplo,

En medio de la duda en que he vivido,
pensando siempre en el destino oscuro,
en ansias misteriosas encendido,
por fuerza espiritual fui conducido
a tener la visión de lo futuro ⁴,

la intuición de lectura nos lleva a imaginarnos el presente de la enunciación más que el pasado que el actor ha vivido. Por otra parte, observando la relación entre la imagen del poeta que surge de estos versos y la imagen del autor de ellos, tendemos —intuitivamente— a sostener la observación de Hamburger y ver que en la lírica la imagen del poeta es idéntica a la imagen de su autor. La razón de esta intuición no parece provenir, sin embargo, de la estructura del lenguaje, sino de la configuración de la institución literaria misma. El rol social correspondiente a la institución es el del poeta, y también lo es el rol textual⁵. La narrativa, en cambio, nos ha brindado una perspectiva diversa al hacernos comprender que el narrador ficticio no necesariamente debe ser un poeta o un escritor, sino que puede ser —ficcionalmente— cualquiera de los roles sociales concebibles. Aceptamos de esta manera que Fabio Cá-

⁴ R. Darío, «El Porvenir» (1885). Cito por la edición de *Poesía* (Caracas: Editorial Ayacucho, 1977).

⁵ La noción de rol, y de rol social y textual, me parece fundamental para distinguir al autor de la figura del poeta que se construye en el poema. La noción, acuñada en la sociología y en la antropología, se traduce al español de igual manera (cfr. S. F. Nadel, *Teoría de la estructura social*, trad. de Manuel Sacristán; Madrid: Guadarrama, 1966). En lo que respecta al concepto mismo de rol social, cito a Nadel: «La utilidad del mismo, expresada simplemente, se basa en el hecho de que suministra un concepto intermedio entre el de 'sociedad' y el de 'individuo'. Nuestro concepto actúa en el área estratégica en la cual el *comportamiento* individual se convierte en *conducta* social...» (p. 53). El poeta es, en la coherencia de la estructura social que se establece a través de los roles, uno entre muchos (cfr. Nadel, p. 126). *Rol textual* es un concepto derivado del primero y nos remite a la *imagen del rol* (figura del poeta, en este caso) que se construye en el texto y para la cual sólo disponemos de las informaciones que el texto nos provee o nos sugiere.

ceres, sin ser poeta, sino un aprendiz de gaucho primero y de literato después, nos cuente su propia historia. En la poesía, en cambio, no encontramos otra imagen textual sino la del poeta. Y ésta es la razón, a mi entender, por la cual se ha pensado que en la lírica el estatuto lógico de la enunciación es equivalente a la enunciación historiográfica en donde el rol social de historiador se confunde con el rol textual del relato historiográfico.

La lírica de vanguardia contribuye también a establecer esta distinción en la medida en que la imagen del poeta que construyen los textos se aleja de la imagen del poeta que nos provee nuestra concepción del hombre y de la sociedad. La imagen del poeta que nos propone la lírica de vanguardia se construye sobrepasando los límites de lo humano, y es por ello que «paulatinamente se evapora», para dejar en su lugar la presencia de una voz. Esta intuición puede aclararse si tomamos en la lírica hispanoamericana un ejemplo de R. Darío y otro de V. Huidobro. En Darío, la imagen textual del poeta nos invita a pensar en su correspondiente imagen social (por ejemplo, el poeta Darío). Desde el «Hoy respondo a tu crítica, Ricardo...» («A Ricardo Contreras») hasta su «Yo soy aquel que ayer no más decía», la estrategia de la construcción de la figura del poeta nos invita a ver su correlato autoral. Pero, es verdad, no todo Darío es abiertamente «confesional». Poemas como «Ite, missa est» podrían complicar las cosas. En efecto, ¿quién dice «yo» en este poema?:

Yo adoro a una sonámbula con alma de Eloísa,
virgen como la nieve y honda como la mar;
su espíritu es la hostia de mi amorosa misa,
y alzo el son de una dulce lira crepuscular.

Es menos seguro que la experiencia del polo del objeto (por ejemplo, adorar a una «sonámbula con alma de Eloísa»), que es la experiencia manifiesta por el sujeto, se corresponda también con una real experiencia autoral. La experiencia en este caso puede ser ficticia (o en todo caso ambigua). Lo cierto es que el correlato autoral es más difuso que en los ejemplos del poema «A Ricardo Contreras» y la apertura de *Cantos de vida y esperanza*. Pero, claro está, no debemos engañarnos y pensar que en estos últimos ejemplos se trata abiertamente de un autobiografismo. Escribir poesía implica asumir un código y dirigirse a una audiencia. Crear, en definitiva, no sólo una imagen o figura del poeta, sino también una imagen o figura de la audiencia. Sylvia Molloy señala muy bien este aspecto de la poesía de Darío al decir que «no hay habitualmente anécdota personal» en su poesía, puesto que el «yo» que vemos en ella es un

«yo imaginario». Molloy ve justamente en esta «creación» la búsqueda de una imagen del poeta mediante la cual Darío trata de imponerse a su audiencia⁶. No obstante, la imaginaria figura del poeta cuya creación se busca es a la vez una imagen correlacionable con la imagen autoral. Es por ello que la figura del poeta no traspasará los límites del ser humano en su función social, como sí lo hará en la lírica de vanguardia.

Muy distinta es la figura del poeta en *Altazor*, de Huidobro. Desde las primeras líneas del poema, la imagen que se nos presenta sobrepasa los límites de lo humano y, por tanto, dificulta su correlación con la persona autoral. Tanto la postulación inicial («Nací a los treinta y tres años...») como el pretérito que fija el comienzo de la aventura («Una tarde cogí mi paracaídas...»), la figura del poeta traspasa los límites biológicos y cronológicos de la persona humana; escapa a los confines del cuerpo y del espacio que habita. Sin duda que hay referencias a un cuerpo (o quizá a retazos) como la hay también de un espacio. Pero ¿dónde está ese cuerpo?:

Estoy solo parado en la punta del año que agoniza
El universo se rompe en olas a mis pies
Los planetas giran en torno a mi cabeza
y me despeinan al pasar con el viento que desplazan (I)

Todas las informaciones que en el poema nos remiten al poeta (anti-poeta, culto, inculto) evitan sistemáticamente y estratégicamente la posibilidad de otorgarle dimensiones humanas y, por tanto, correlacionarlo con la posición enunciativa autoral. Hay otro «personaje» que llena el espacio que normalmente ocupaba la figura del poeta: la voz.

Siglos, siglos que vienen gimiendo en mis venas
Siglos que se balancean en mi canto
Que agonizan en mi voz
Porque mi voz es sólo canto y sólo puede salir en canto

Detrás del pronombre de primera persona y de los posesivos, la figura del poeta no se resume en una persona, sino en una voz. Percibir esta configuración no es una operación novedosa. Significa simplemente poner el acento en un aspecto ya observado, pero no subrayado, como lo fueron las «anomalías» semánticas del enunciado en la poesía de vanguardia. La observación de Octavio Paz, que sirve de epígrafe, pone de relieve

⁶ «Conciencia del público y conciencia del Yo en el primer Darío» (*Revista Iberoamericana*, núms. 108-109, pp. 441-457).

este aspecto, que años antes había sido clara y finamente percibido por Ortega y Gasset en la poesía de Mallarmé:

A fuerza de negaciones, el verso de Mallarmé anula toda resonancia vital y nos presenta figuras tan extraterrestres que el mero contemplarlas es ya sumo placer. ¿Qué puede hacer entre estas fisonomías el pobre rostro del hombre que oficia de poeta? Sólo una cosa: *desaparecer, volatilizarse y quedar convertido en una pura voz anónima que sostiene en el aire las palabras, verdaderas protagonistas de la empresa lírica*. Esa pura voz anónima, mero substrato acústico del verso, es la voz del poeta, que sabe aislarse de su hombre circundante⁷.

No creo equivocarme si sostengo que este aspecto de la lírica de vanguardia fue subvalorado. Aun en un estudio tan fino y completo sobre la vanguardia como es el de Renato Poggioli, las múltiples referencias a Ortega y Gasset, resumidas en el vocablo *deshumanización*, acentúan las características de lo enunciado y no de la enunciación, tal como se percibe en las comparaciones entre poesía y pintura. Las observaciones de Ortega respecto de la lírica no son solamente claras, sino también precisas. Si puede decir que «esa pura voz anónima (...) es la voz del poeta, que sabe aislarse de su hombre circundante», es porque percibe en la figura del poeta que construye la lírica de vanguardia la oposición a la figura del poeta que había impuesto el romanticismo: en la poesía romántica, nos dice Ortega, «el poeta quería siempre ser un hombre»⁸. Esta es, en definitiva, la diferencia que encontramos en este nivel entre la figura del poeta en Darío y en Huidobro.

II

Un recorrido por algunos poetas representativos de la vanguardia nos llevará a ejemplificar dos de los niveles que nos permiten inferir la figura del poeta: 1) los procedimientos que en los poemas la actualizan, y 2) el metatexto en el que conceptualmente se reflexiona sobre el ser y la función de la poesía.

⁷ *La deshumanización del arte* (Madrid: Revista de Occidente, 10.^a edición, 1970), p. 45.

⁸ M. H. Abrams analiza lo que él llama un «género romántico»: la historia de la vida del poeta o del espíritu creativo en su penoso crecimiento en la conquista de la madurez y del poder poético. Cfr. *Natural Supernaturalism* (N. Y.: Norton, 1971), pp. 71 y ss.

II.1. PROCEDIMIENTOS

Tres tipos de procedimientos sobresalen en la construcción de la figura del poeta: 1) las referencias al cuerpo y a su situación en el espacio; 2) la disonancia en las categorías de la persona, y 3) la fusión del polo del sujeto y del polo del objeto.

II.1.1. *Referencias al cuerpo y a su situación en el espacio*

El proyecto de O. Girondo en *Persuasión de los días* (1942) se manifiesta en la primera palabra del primer poema: «abandoné». El abandono prefigura un espacio y un sujeto de la acción. La única referencia al cuerpo en este poema es la capacidad de volar, acción por la que se realiza el abandono. El espacio de la acción se construye desde lo más específico y cercano («Abandoné las sombras, / las espesas paredes, / los ruidos familiares, / la amistad de los libros») hasta lo más abstracto y «lejano» («Ya no existía nada, la nada estaba ausente; ni oscuridad ni lumbre, / ...»). La «volatilización» de la figura del poeta o su «evaporación» es aquí literal. Simétrico y opuesto a *Altazor* (un ascenso en lugar de un descenso), el poema no nos invita a pensar un cuerpo humano que ejecuta el abandono ni un espacio que humanamente se puede abandonar, sino que nos lleva a interpretar el acontecimiento fuera de estos límites. El mero hecho de concretizar una situación que no tiene como determinantes el cuerpo y su espacio nos fuerza también a dejar de lado la posibilidad de relacionar la imagen textual del poeta (por ejemplo, el sujeto del abandono) con la imagen social (por ejemplo, el poeta Oliverio Girondo). El poema «¿Dónde?» es de particular interés, puesto que el adverbio nos lleva a situar un objeto o un acontecimiento en un espacio. El poema se construye no sobre el abandono, como «Vuelo sin orilla», sino sobre el «extravío». La figura del poeta se construye aquí en una doble determinación: por un lado, el carácter abstracto de los objetos entre los cuales el «yo» se ha extraviado; por otro lado, que el objeto extraviado sea el mismo sujeto:

Me extravié en la fiebre
 Detrás de las sonrisas
 Entre los alfileres

 No estaba junto al llanto (...)
 No estaba con mi sombra, (...)

No estaba.
 Estoy seguro
 No estaba
 Me he perdido⁹.

Los nueve *Nocturnos* contenidos en *Persuasión de los días* son una constante reflexión sobre la identidad del «yo», sobre las partes del cuerpo que se observan en conflicto con la identidad. «Derrumbe», por citar un último y significativo ejemplo, retoma en sentido inverso a «Vuelo sin orilla»: no se trata del ascenso, sino del descenso. El cuerpo no se nombra, como en el primer poema, sino que se implica en la acción de caer. La expresión «seguía volando» se convierte aquí en «seguía cayendo». El espacio de objetos que permiten marcar la caída recorre, como en el primer poema, la línea que va de lo más concreto («entre astillas y huesos») o de metáforas que se construyen sobre lo cercano y familiar («llantos de arena y aguaceros de vidrio») hasta lo más abstracto («a través de la asfixia, / del horror, del misterio, / más allá del aliento, / de la luz, / del recuerdo»).

Tomo esta vez un ejemplo de O. Paz: «El balcón», contenido en *Ladera Este* (1962-68)¹⁰.

Aquí
 Estoy aquí
 En mi comienzo
 No me reniego
 Me sustento
 Acodado al balcón
 Veo
 Nubarrones y un pedazo de luna
 Lo que está aquí visible
 Casas gente
 Lo real presente
 Vencido por la hora
 Lo que está allá
 invisible

En este poema, los deícticos (*aquí, allá*), el verbo en primera persona y en presente (*estoy, veo*) y la posición del cuerpo (*acodado al balcón*) proponen la imagen de una figura humana en un puesto de observación. El objeto del acto de ver es también específico, excepto por el

⁹ Las citas de O. Girondo son de la edición de las *Obras completas* (Buenos Aires: Losada, 1968).

¹⁰ Las citas corresponden a la edición de Mortiz, 1970.

modificador de *ver*: «lo que está allá», *invisible*. No obstante, se podría inferir, de acuerdo a una experiencia poética común, que ver lo invisible es el resultado de la imaginación del poeta. Pero, por cierto, no son éstas las expectativas que despierta la poesía de Paz: el «modelo de lector» que construye su poesía no es el mismo que el construido por la poesía romántica o modernista. Sólo basta llegar hasta los últimos versos para que esta primera impresión se disipe. Ya no es el cuerpo el protagonista, sino la voz. Ya no es *ver* el verbo, sino *decir*. Ya no es el cuerpo el que está en un lugar, sino que ya no hay ni lugar ni cuerpo:

Dos sílabas altas
Yo las digo en voz baja
Acodado al balcón
Clavado
No en el suelo
En su vértigo
En el centro de la incandescencia
Estuve allá
No sé adonde
Estoy aquí
No sé es donde
.....
Más allá de mí mismo
En algún lado aguardo mi llegada

Estos versos repiten y concentran los versos iniciales del poema y los antes citados. Las dos sílabas son «Delhi». En los primeros versos del poema, Delhi se sitúa en un espacio («Quieta / en Mitad de la noche / No a la deriva de los siglos / No tendida / Clavada (...) En el centro de la incandescencia»). En estos versos, la ciudad ha perdido su propiedad de ente concreto para convertirse en sólo «dos sílabas». «Clavado», que se refiere al poeta, se transforma en «Clavada», que modifica a la ciudad. «En el centro de la incandescencia», a la vez, pasa a modificar la situación del poeta, y no ya como en los primeros versos a la ciudad. Ello prepara los versos siguientes, que borran las líneas entre el «cuerpo» del poeta que estuvo en la ciudad, desdibujando, al mismo tiempo, la propiedad locativa del «allá» y del «aquí», de la «ciudad» y del «balcón»: la transformación de los marcadores que en la lengua designan el espacio se realiza por medio de la agramaticalidad: «No sé adonde / No sé es donde»). La oración agramatical resulta de una transformación sintáctica que reemplaza el adverbio por el marcador de existencia (el verbo *ser*). Un ser en última instancia que se sitúa «entre» el sujeto

y el objeto observado, quitando, más que dando, existencia al uno o al otro. Procedimiento que se concreta en los dos versos finales, no a-gramaticales, pero sí semánticamente anómalos: la espera de sí mismo en otra parte.

II.1.2. *Disonancia en la categoría de la persona*

Este procedimiento se resume en la famosa frase de Rimbaud: «*Je est un autre*», en la cual la agramaticalidad del verbo conjugado en tercera persona y atribuido a la primera marca la disonancia de la categoría de la persona y evita el mero «desdoblamiento» que representaría la frase gramaticalmente construida: «*Je suis un autre.*» Los modos de textualizar este procedimiento son variados. Tomo dos ejemplos de *En la marmécula* de Oliverio Girondo: «Tantan yo» y «Yolleo».

TANTAN YO

Con mi yo
y mil un yo y un yo
con mi yo en mí
yo mínimo (...)
mi yo antropoco solo
y mi yo tumbo a tumbo canto rodado
en sangre
(...)
yo tantan yo
pan yo

yo ralo

yo voz mito

YOLLEO

En vos
tatacombo
soy yo
di
no me oyes
tataconco
soy yo sin vos
sin voz
aquí yollando
con mi yo sólo que yolla y yolla y
yolla
entre mis subyollitos tan nimios mi-
cropsícuicos
(...)

Ambos poemas tienen por «tópico» el pronombre de primera persona. La disonancia en el primer poema aparece en el aumentativo del título y en todos aquellos enunciados que, haciéndolo tópico, lo objetivizan, y al describirlo dispersan la «unidad» psicológica y gramatical que el pronombre indica. En el segundo, el pronombre de primera persona se transforma e *ingresa* en la construcción de un verbo («yollar»). O dicho de otra manera: la disonancia se construye en un sintagma, del cual «yo» es un componente. Pero el paradigma de tal sintagma sobrepasa el sistema pronominal: en primer lugar, no son sólo los pronombres los que determinan la significación del «yo», puesto que «yollar» nos remite

al verbo «llorar» (debido al mismo sonido, para un hablante rioplatense, claro está, [žó], de las grafías /yo/ y /llo/, en donde, por lo demás, /ll/ reemplaza a /r/). Por otra parte, la disonancia del sistema pronominal opera sobre la relación yo-tú al hacer entrar en el paradigma la alternativa del pronombre de segunda persona «vos» y convertir luego a éste en «voz»; esto es (y sin juegos barthianos), transformar la /s/ en /z/ («soy yo sin vos / sin voz»)¹¹.

El pronombre ya no designa a una persona, o si lo hace, de alguna manera la dispersa: la multiplicación del «significante» nos lleva a desconfiar de que su correlativo sea un «significado» al cual el sistema pronominal sirve para hacer referencia. Este tipo de procedimiento daría lugar, sin duda, a un análisis psicoanalítico en el que se vería una búsqueda del sujeto como un objeto perdido¹². Sólo me interesa aquí señalar la importancia del procedimiento en relación a la norma poética. En relación a ella, la disonancia de la categoría de la persona tiene por función «volatilizar» la figura del poeta, transformando la norma romántico-modernista en la cual el pronombre (y las categorías de la persona) designaban aquello que Ortega y Gasset resume en una frase: «el poeta quería siempre ser un hombre».

II.1.3. *Fusión del polo del sujeto y del polo del objeto*

Hay un momento en «Piedra de Sol» de Octavio Paz (*Ladera Este*) que es privilegiado para ilustrar este procedimiento: el hablante se sitúa mediante el adverbio («frente») en relación a un objeto («instante»):

no hay nada frente a mí, sólo un instante
rescatado esta noche, contra un sueño
de ayuntadas imágenes soñado,
duramente esculpido contra el sueño,

¹¹ Cfr. Tamara Kamenzains, «Doblando a Gironde» (*Dispositio*, vol. I, 2, pp. 184-189). C. H. Magis, en su reciente libro sobre O. Paz, cita varios ejemplos que pueden considerarse oportunos en este caso (*La poesía hermética de Octavio Paz*; México: El Colegio de México, pp. 26-50 y 214-239). Para la lírica europea, se consultará con provecho John L. Jackson, *La question du moi* (Neuchâtel, 1978). Muchos de los ejemplos de Magis y Jackson pueden considerarse apropiados también para el procedimiento analizado en el apartado siguiente.

¹² Cfr. J. Lacan, «Of Structure as an Inmixing of an Otherness Prerequisite to Any Subject Whatever», en Macksey, R., y Donato, E., editors, *The Structuralist Controversy* (Baltimore: J. H. University Press, 1970), pp. 186-194; J. Kristeva, *La révolution du langage poétique* (Paris: Du Seuil, 1974), especialmente pp. 17-21, 151-162, 315-336.

arrancado a la nada de esta noche,
 a pulso levantado letra a letra,
 mientras afuera el tiempo se desboca
 y golpea las puertas de mi alma
 el mundo con su horario carnicero ¹³.

En primer lugar, el locativo *frente* conecta este procedimiento con el comentado en II.1.1. El locativo, por otra parte, es privilegiado para marcar el polo del sujeto «frente» al polo del objeto. Pero el polo del objeto es, en primer lugar, una negación («no hay nada»). En segundo lugar, una «fugacidad», la del instante. Un objeto que por su naturaleza es «intangible» y la manera de hacerlo tangible es la de expandirlo (describirlo) en una serie de metáforas, puesto que no existe la posibilidad de nombrar sus propiedades. Los verbos que construyen la imagen del instante son: «rescatado», «soñado», «esculpido», «arrancado», «levantado». Si observamos ahora sobre qué se ejerce la acción indicada por los verbos, nos damos cuenta de que se realiza también sobre objetos intangibles. Parfraseando: el instante es «rescatado de un sueño soñado» y es «esculpido en el sueño». La paráfrasis deja de lado los matices que deberían contemplarse en el hecho de que literalmente el instante es: «rescatado ... *contra un sueño*» y es «esculpido *contra el sueño*». De la misma manera, si observamos el verso siguiente y decimos que parfraseando el instante es «arrancado a la nada de la noche», debemos contemplar los matices que implica la repetición: «rescatado esta noche» y «arrancado esta noche». En fin, el último verso revela el juego en el que el «instante» se construye en la escritura: «a pulso levantado letra a letra». Pues bien: el *instante* ya no es un objeto «frente» al sujeto, sino un objeto que el sujeto construye, y al hacerlo se construye él mismo.

Poco más adelante, la misma construcción del «instante» ofrece otra manera de fundir el polo del sujeto y el del objeto. Esta vez por invasión del sujeto por el objeto:

el instante translúcido se cierra
 y madura hacia dentro, echa raíces,
 crece dentro de mí, me ocupa todo
 me expulsa su follaje delirante,
 mis pensamientos sólo son sus pájaros
 su mercurio circula por mis venas.

Si en el procedimiento de disonancia de la categoría de la persona encontrábamos vías para relacionarlo con algunos aspectos que el psico-

¹³ Cito de la edición de F. C. E., 1957.

análisis asocia al inconsciente, en éste podríamos relacionarlo con el viejo problema filosófico del objeto y del sujeto, de lo conocido y el desconocido. Pero nuevamente, en este caso interesa ver las consecuencias de este procedimiento en el quehacer poético: en la transformación de las normas y en la construcción de la figura del poeta. Recuérdese, para dar un ejemplo ilustrativo, la figura del poeta que construye Heredia cuando, «frente» al Niágara o al Teocalli de Cholula, describe el objeto y las emociones que su contemplación despiertan en el poeta. En la lírica de vanguardia, esta posición del sujeto frente al objeto se modifica de dos maneras. Como lo hemos visto en el ejemplo de Paz, el objeto se *construye* en la propia escritura y se *funde* con el sujeto. Es evidente ahora que este procedimiento es a veces inseparable con el primero (II.1.1): en «El Balcón», la distancia que separa el cuerpo del observador y el objeto observado tienden a fundirse en el minucioso trabajo de condensación de las entidades que habitan el poema.

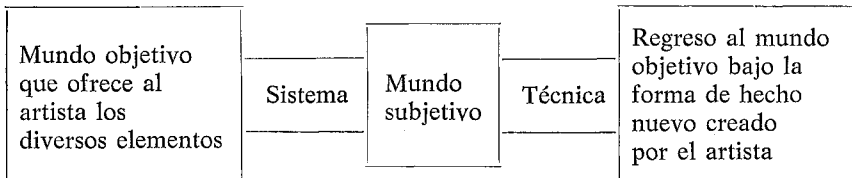
II.2. METATEXTO

Las observaciones anteriores fueron inferidas de las estructuras de los textos y de la confrontación con otros textos anteriores a la vanguardia. La comprensión de los fenómenos poéticos no es completa, a mi entender, si no relacionamos las estructuras o propiedades atribuibles por medio de inferencias a los textos con el metatexto. Esto es, con la manifestación conceptual que los mismos practicantes elaboran en torno a la actividad poética o a tópicos que les son afines. Nuestra intuición, por ejemplo, de la figura del poeta en la lírica romántica apoyada sobre una imagen «compacta» del yo es concomitante con una serie de reflexiones, pensamientos, etc., en los que se expresan estas ideas. Cito un ejemplo. Jean Paul anota en su diario íntimo: «El 18 de febrero de 1818 conté en sueños cómo había tenido en mi infancia por primera vez *la conciencia del yo* en la puerta de mi casa por la contemplación». Más tarde, en su autobiografía, relatará esta experiencia: «Una mañana, siendo todavía muy niño, estaba yo en el umbral de la casa y miraba a la izquierda, hacia la lumbre, cuando de pronto me vino del cielo, como un relámpago, esta idea que ya nunca me abandonó: *soy un yo*. Mi yo se había visto a sí mismo por la primera vez y para siempre»¹⁴. Las reflexiones y pensamientos que se expresan en el metatexto de los poetas de vanguardia no contribuirán, por cierto, a forjar una figura del poeta que

¹⁴ Citado por A. Beguin, *El alma romántica y el sueño* (México: F. C. E., 1957).

tiene en la espesura del «yo» su base de sustentación. Veamos dos ejemplos, uno de Huidobro y otro de O. Paz, en los cuales podamos correlacionar conceptos del metatexto con las estructuras del texto.

II.2.1. Huidobro, en uno de los escritos en el que trata de definir la poesía creacionista (quizá el más sistemático de todos), concibe el proceso de producción poética en el siguiente esquema ¹⁵:



Mi interpretación del proceso es la siguiente: el yo (mundo subjetivo) es un mecanismo que procesa información. En palabras de Huidobro, el «sistema es el puente por donde los elementos del mundo objetivo pasan al Yo o mundo subjetivo». De manera semejante, «la técnica es el puente que se halla entre el mundo subjetivo y el mundo objetivo creado por el artista». La función del sistema, en última instancia, es la de *selector* de la *entrada* de la información, y la técnica, el *organizador* de la información en la salida. El Yo, o mundo subjetivo, en este esquema, deja de ser una entidad psicológica para ser un «organismo» o un mecanismo que procesa información. Esta interpretación podría parecer «impuesta» y ajena a las «intenciones» del propio Huidobro. Pienso, sin embargo, que no lo es. En la «Carta a Pablo de Rokha», Huidobro observa:

... cada frase, cada verso significa una *selección*, el *sacrificio* consciente o inconsciente de otros elementos que se nos presentaran al cerebro, y por eso rechazamos, dando preferencia a los que dejamos: luego, una limitación ¹⁶.

¹⁵ «La creación pura», en *Obras completas* (Chile: Editorial Andrés Bello, 1976), tomo I, pp. 718-721. Es curioso que quienes se ocuparon de la teoría creacionista no dieran demasiada importancia a este «manifiesto». Antonio de Undurraga se ocupa fundamentalmente del prólogo a «Adán» y de la deuda a Emerson («Teoría del creacionismo», en *Poesía y prosa* de V. Huidobro, Madrid: Aguilar, 1957); C. Goicé emplea el título en su capítulo VII, pero escamotea las referencias a este manifiesto y se refiere al concepto de poesía expresado por J. Maritain (C. Goicé, *La poesía de Vicente Huidobro*, Chile: Nueva Universidad, 2.ª edición, 1974); también lo evita R. Xirau, quien se basa fundamentalmente en los datos provistos por De Undurraga («Teoría y práctica del creacionismo», en *Poesía hispanoamericana y española*, México: Imprenta Universitaria, 1961, pp. 57-75).

¹⁶ *Obras completas, op. cit.*, I, p. 868.

La idea del mecanismo selector, como se ve, la expresa el propio Huidobro. ¿Cuál puede ser el mecanismo selector, cuando se trata de construcciones lingüísticas, sino la gramática? En concomitancia con estas ideas del metatexto podemos interpretar los versos de *Altazor* que aluden a ellas:

Anda en mi *cerebro* una *gramática* dolorosa y brutal
 la matanza continua de conceptos internos
 y una última aventura de esperanzas celestes
 un desorden de estrellas imprudentes
 (...)
 Lo que se esconde en las frías regiones de lo invisible
 o en la ardiente tempestad de nuestro *cráneo* (I)

La figura del poeta que podemos inferir de la confluencia entre el texto y el metatexto no es la de un ser humano que expresa en el verso su conciencia, sino la de un lugar físico (cerebro, cráneo) en el que se encuentra el dispositivo (gramática) que procesa información. En este caso, la figura del poeta se forja en relación al acto mismo de escritura, que para Huidobro se resuelve en su concepto del «creacionismo».

II.2.2. En Octavio Paz, el concepto de poesía se apoya en las nociones de signo y de escritura. Y a través de ellas se configura la imagen del poeta. Comencemos esta vez por el texto. En «Piedra de Sol» encontramos:

voy por tu cuerpo por el mundo
 (...)
 voy por tus ojos como por el agua
 (...)
 voy por tu frente como por la luna
 (...)
 voy por tu talle como por un río

Percibimos, a no dudarlo, la figura del poeta en la acción que indica el verbo *ir*. Aún más: un *ir* por un cuerpo que se descompone sinecdóticamente en los versos siguientes. La interpretación de estos versos y su relación con el concepto de la actividad poética la encontramos en el metatexto. En *El signo y el garabato* leemos: «Escribir o leer es trazar o descifrar signos uno detrás de otro: *caminar, peregrinar*»¹⁷. Es simple

¹⁷ Mortiz, 1973. Las citas corresponden a las páginas 46-53. Sobre la «teoría poética» de Paz, Tomás Segovia, «Poetry and Poetics in O. Paz», en *The Perpetual Present*, edited by I. Ivask (Oklahoma: Norman, 1973), pp. 113-118.

inferir que el «ir» del poeta por el cuerpo es un peregrinar, un escribir. La figura del poeta se confunde con el acto mismo de escribir. Por otra parte, el símil conecta el peregrinar por el cuerpo con el peregrinar por el mundo. En *El signo y el garabato* leemos aquello que hace posible la correlación y la interpretación del símil: «Signo viene de *signum*, señal celeste, constelación. En español, todavía *sino*, doble de signo, quiere decir destino. El espacio celeste no es solamente el teatro del erotismo cósmico, sino que el mismo es extensión sensible y brillante de la piel humana; del mismo modo, por ser una constelación de signos, el cuerpo humano es un universo semántico de lenguaje». Cuerpo y mundo, en suma, soportan una constelación de signos; el espacio celeste es el teatro del erotismo cósmico, así como también lo es el cuerpo. Ir por el cuerpo, así como ir por el mundo, es al mismo tiempo escribir. Nuevamente, la figura del poeta se resume en el acto de escritura. En cuanto a la sinécdoque que descompone el cuerpo en sus elementos y sus relaciones con el concepto de escritura, Paz lo resume al citar unos versos del poeta Saraha y al explicarlos a continuación. He aquí los versos:

Anduve con los peregrinos, vagué por los santuarios;
 No encontré ninguno más santo que mi cuerpo
 Aquí están el Jamuna sagrado y la madre Ganga,
 Aquí Prayaga y Banaras, aquí el Sol y la Luna.

He aquí la explicación; resumen de la leyenda que justifica la peregrinación de los adeptos: «La leyenda quiere que Sati, la mujer de Siba, se autoinmole y que el dios, loco de pena, cargue sobre sus hombros el cadáver y, danzando furiosamente, lo *disperse* por toda la India: en un sitio cayeron los senos de la diosa, en otro la boca y la lengua, en otro el sexo... En cada uno de esos lugares se edificó un Santuario.» *Ergo*, vagar por los santuarios es equivalente a vagar por el cuerpo: la peregrinación es un ir entre signos; escribir es un ir por el cuerpo. ¿Qué lugar tiene entonces la figura del poeta sino el que marca la acción de peregrinar por los signos? Ya no se trata de una «voz anónima» (en la expresión de Ortega), sino de «un peregrinador anónimo» por el mapa de los signos. Peregrinador que, al cubrir la distancia entre signo y signo, escribe.

III

Estas observaciones informales son, espero, suficientes para ilustrar (aunque no necesariamente confirmar) la intuición que tenemos de la

figura del poeta en la lírica de vanguardia. Esta se configura, por un lado, en un pensamiento poético que tiene por personaje al lenguaje y no al poeta, y por otro lado, mediante una serie de procedimientos (ilustrados en II.1) concomitantes con las ideas expresas en el metatexto. Esta perspectiva, por lo demás, se ofrece como una nueva vía para la comprensión de la lírica de vanguardia en la medida en que aborda los procedimientos en el nivel de la enunciación en lugar de hacerlo en el nivel de lo enunciado. Nivel que ha sido privilegiado no sólo en los estudios de la lírica de vanguardia, sino también en los estudios pura y simplemente de la lírica.

La enunciación, en la lírica, presenta dos problemas que traté de sugerir en las páginas anteriores: el primero, el de la correferencialidad entre el yo del poema y el autor, entre el rol textual y el rol social; el segundo, el de la figura o imagen del poeta que se construye en el poema. Si bien ambos aspectos requieren tratamiento separado, las soluciones que demos a uno incidirá necesariamente en las soluciones que demos al otro.

Con respecto al primero, y volviendo a K. Hamburger (*op. cit.*, páginas 274-275), la autora sugiere que no hay criterios exactos, ni lógicos, ni estéticos, para identificar (es decir, correlacionar) la figura del poeta con el yo autoral. Por tanto, no podemos asegurar que lo que sostiene el poeta sea el resultado de su propia experiencia. Pero lo que sí podemos asegurar, sostiene Hamburger, es que el Yo lírico se constituye siempre como un sujeto real y nunca ficticio. Mi intuición es que si no hay criterios lógicos o estéticos para llegar a tal decisión, sí los hay pragmáticos. Descreo de las generalizaciones que no tienen en cuenta el pensamiento de los propios poetas. Cuando G. de Nerval, por ejemplo, escribe sobre *El diablo enamorado* de J. Cazotte, observa que éste ha caído en uno de los mayores peligros de la vida literaria: el de creer y tomar en serio sus propias fantasías¹⁸. La presuposición de lo que Nerval ve como un peligro es que en la literatura el autor no debe creer en sus propias fantasías. La consecuencia es obvia: si el autor no debe creer en sus propias fantasías, debe crear una instancia de enunciación que no sea correferencial con la del autor, puesto que lo que cree el «poeta» (en el poema) no es necesariamente lo que cree el autor. Puesto que esta observación proviene de un poeta romántico, debemos suponer que el énfasis en la «figura del hombre» que sostiene la imagen del poeta es una posición basada en normas estéticas y no en el hecho de que el autor

¹⁸ Prefacio a la edición de París: «Sa vie, son procès et ses prophéties et révélations» (Henri Plon, 1871), pp. 19-20.

cometa el error de escribir, como lo señala Nerval de muchos, «con su sangre y con sus lágrimas».

Con respecto al segundo aspecto, la figura del poeta se construye por las informaciones que nos provee el texto interpretable, como se ha sugerido, en correlación con el metatexto que guía la producción literaria en un momento histórico. La literatura, como la ciencia, es una actividad disciplinaria. Si es cierto, y así lo creo, que la ciencia se define en un paradigma sociológico y en un paradigma conceptual, en lo que el grupo que institucionalmente tiene el poder de la palabra y de decisiones con respecto al quehacer científico (paradigma sociológico) y estas decisiones se toman en relación a un conjunto de procedimientos y de conceptos adecuados para la actividad científica (paradigma conceptual), podemos pensar que el esquema es válido también para la actividad literaria. La modificación necesaria es la de agregar al paradigma conceptual (que se expresa en el metatexto) un paradigma que podríamos llamar estructural, y en el que se contemplarían los procedimientos dominantes y privilegiados en un conjunto de textos que se escriben en correlación con el paradigma conceptual. La figura del poeta que estructuralmente se construye en la lírica de vanguardia, en correlación con el metatexto, es una figura que —como bien lo señalan Ortega y Paz— tiende a evaporarse. Este efecto se logra por una serie de procedimientos (descripción del cuerpo y locación en el espacio; disonancia de las categorías de la persona; fusión del polo del sujeto con el polo del objeto) correlativos con un pensamiento que privilegia el lenguaje sobre el hombre.