

palabra que revelará el ser (como lo resalta el adjetivo *pura*: *poniendo el oído en la pura circulación*), en coincidencia con el discurso de Aleixandre. Y hay una actitud de abandono, de no resistencia al devenir, que no anula el estado de alerta. En el quehacer poético, el *yo* vate se sumerge, a la vez, en el estado liberador del sueño y se inscribe así en la filosofía surreal: dejarse orientar hacia el poema.

El paralelismo *yo lloro / yo sueño* da cuenta del doble procedimiento (*código neorromántico / código surreal*). Asimismo la dualidad entra en relación con el estatuto del significado poético: su doble estructura semántica, como lo confirma el enunciado: «a lo que surge vestido de cadenas y claveles», pues lo que surge es el signo poético: su estatuto de significado ambiguo, que afirma lo que la lógica del habla considera como no existente, el ser de un no ser, si nos inscribimos en la teoría poética de Kristeva.

Por otra parte, el *yo* surreal del enunciado (*yo sueño*) cede paso al lenguaje, a su autonomía, pero la desujeción del sueño conlleva a la vez a un sujeto cognoscente, inscripto en el trasfondo de las coordenadas lógicas o, al menos, en una voluntad artística, que se opone a la norma lógica (*yo sueño*), a la norma de la realidad establecida, a la norma del signo del habla, y que no eclipsa totalmente los límites de la norma moral («sobrellevando mis vestigios morales»). Neruda nos plantea así una utopía, la del signo desalineado, y confirma asimismo uno de los rasgos de la poesía moderna: la autonomía del lenguaje poético, su autorreferencialidad, su propio hacerse actualizándose en el texto.

En la insistencia del rechazo a la forma, el discurso no escapa, sin embargo, a la contradicción que plantea el quehacer poético: lo ilimitado del código referencial y lo ilimitado de la forma que lo poetiza, como lo enuncia el *yo* en el poema «Galope muerto»: «Ay, lo que mi corazón pálido no puede abarcar, / en multitudes, en lágrimas saliendo apenas, / y esfuerzos humanos, tormentas, /.../ desorden vasto, / oceánico, para mí que entro cantando, / como con una espada entre indefensos».

Los referentes indeterminados y universales dan cuenta de la infinitud de un mundo humano y geográfico que desborda el quehacer poético de un *yo* resistente a la forma. Sin embargo sólo el poetizar lo liberará de este debate.

La construcción de *similitudo* deviene una doble aventura: la del poeta heroico que entra en lo ilimitado del mundo y que al mismo tiempo lo limita, nombrando o *cantando*, con la espada que separa, de lo amorfo, la forma: una delimitación que, sin embargo, no es definitiva.

Como en la teoría poética formulada por Jakobson, lo ilimitado del mundo establece un paralelismo con lo ilimitado de la selección en el paradigma, y la espada del poeta, que se enuncia poetizando, con la proyección

de la forma sobre el sintagma. Y como en el postulado de Hölderlin: *El poeta da nombre a las cosas y las nombra en lo que son.*

Por otra parte, la concepción del tiempo cíclico que atraviesa la primera *Residencia* guarda relación con la concepción del «Arte Poética» que impulsa este discurso: el lenguaje que nombra, evanescente, y el lenguaje que no nombra, devenir de la palabra, del ser, como leemos en la última estrofa de «Galope muerto»: «Adentro del anillo del verano / una vez los grandes zapallos escuchan, / estirando sus plantas conmovedoras, / de eso, de lo que solicitándose mucho, / de lo lleno, oscuros de pesadas gotas».

En esta estrofa, las cosas son sujetos y reproducen el quehacer poético: escuchan en lo oculto del devenir lo que aún no es y será un ser haciéndose (la palabra ideal, aún no nombrada). La clave de esta sintaxis oscura se organiza, en relación con el devenir del lenguaje, sobre las construcciones preposicionales: *de eso, de lo lleno, oscuros de pesadas gotas* (la forma realizándose) y, en relación con el significado de un tiempo cíclico, sobre el enunciado «Adentro del anillo del verano / una vez...», que da cuenta de lo efímero (*una vez*) en la plenitud y que coincide con la concepción de Nietzsche: ... «el tiempo mismo es un anillo», en *Así hablaba Zaratustra*.

La concepción de un tiempo que reúne el no ser en el ser conlleva opuestos que no se excluyen, como lo configuran estos versos de «Galope muerto»: «y el perfume de las ciruelas que rodando a tierra / se pudren en el tiempo, infinitamente verdes». La noción del tiempo en el discurso poético va más allá de la mera contradicción: las cosas no sólo se desintegran a la vez que nacen (el no ser del ser), sino que se desintegran destruidas por el tiempo y a la vez no realizadas, cíclicamente.

No se trata del tiempo de las convenciones burguesas sino de otro tiempo, que da cuenta de lo inmóvil en el caos del movimiento, como lo confirma la comparación poética de «Galope muerto»: «Aquello todo tan rápido, tan viviente, / inmóvil sin embargo, como la polea loca en sí misma...» Se trata de un tiempo que conlleva la noción de muerte en la vida, que muestra, como la imagen de la polea (una imagen antilírica para la tradición), la esencia en la apariencia. No es el tiempo de la postmodernidad, sino un tiempo que es unidad en la confusión del caos y que en la enunciación del *yo* se vuelve conciencia de la muerte, como lo demuestran estos versos del poema «Unidad»: «Trabajo sordamente, girando sobre mí mismo, / como el cuervo sobre la muerte, el cuervo de luto».

El *yo poético* es el tiempo, asume la identidad contradictoria de *la polea loca en sí misma*, se autorrefiere así al trabajo temporal de morir en el quehacer aparente del vivir (la esencia en la apariencia, lo inmóvil en el caos del devenir). La analogía con la imagen del cuervo, codificada por la poesía moderna y proyectada sobre el código estético del romanticismo, refuer-

za la noción poética de muerte. La reiteración del sintagma *el cuervo*, una vez sobre la muerte y la otra, de luto, enfatiza, aunque no se nombra, el negro de la muerte en sí y el negro del negro de la muerte, que es el luto. La *similitudo* da cuenta del quehacer del *yo*, que es el tiempo y por lo tanto es fatalmente la muerte, y es a la vez un *yo* de luto, enlutado por su propio quehacer: trabajar para la muerte.

El discurso poético introduce la problemática de la angustia ante la muerte y se relaciona así con la metafísica de Occidente, coincide con la filosofía de Heidegger, como lo señalé en la tercera constancia, inclusive por aproximación histórica: 1927, en particular con las nociones existenciales del *ser ahí* y la temporalidad: «La muerte es un modo de ser que el “ser ahí” toma sobre sí tan pronto como es, y el de la angustia ante la muerte que resulta puesto el «ser ahí» ante sí mismo»¹⁹.

La noción metafísica de la muerte atraviesa el discurso de la primera y de la segunda *Residencias* (recordemos la contradicción temporal que encierra el título: «Galope muerto», que ha sido leído también como galope *hacia* la muerte). La presencia de la muerte en la vida cotidiana de Oriente, sus rituales, cenizas y muertos sumergidos en el río, subyace en el imaginario de este discurso, así como subyace la geografía de América, que es otra geografía, otra noción de espacio en el espacio del lenguaje poético, pues es ésta una poesía del lenguaje en la que el referente se vuelve universal. La paradoja, quizás, en relación con la tercera *Residencia*, cuyo referente es concreto, es que este discurso hermético, que pone a prueba al lector, no es históricamente gratuito, se opone, con la intensidad de la poesía moderna, a la vulgarización del lenguaje, a su deshumanización en la sociedad capitalista.

Los dos discursos participan de la autonomía de lo estético, fruto, entre otros, de la autoconciencia del artista moderno; dialogan con la teoría poética de este siglo y preconizan la pareja de contrarios sin síntesis que perpetuamente se engendra y se rechaza. Los dos discursos dibujan la situación revolucionaria de un lenguaje, el poético, que conlleva un doble movimiento: el de la negación del juicio lógico y el de la afirmación de la negación de la lógica, por un lado, y el de la utopía de un lenguaje ideal, desalienado del límite de la forma, por otro. Un intento liberador que, sin embargo, es devuelto como forma, como signo, por el lenguaje.

Los dos discursos dialogan con la metafísica de este siglo y actualizan la soledad del hombre (la soledad del *yo* que enuncia) en un mundo deshumanizado. El hermetismo del lenguaje, su violencia sintáctica, su autonomía

¹⁹ Heidegger: *Ser y Tiempo*, op. cit.

referencial, se comprenderán como una tentativa del arte moderno por perseguir, al carecer de Dios, un lenguaje ideal que sustituya lo divino y por preservar para sí la libertad, en oposición a una época sometida al tecnicismo y al economicismo.

Lucrecia Romera



Sevilla, 1992