

LA LINGÜÍSTICA Y EL ESTUDIO DE LA POESÍA

A propósito de la la lectura del poema «El sueño de las escalinatas»

Gladys Lara de Rozo
Profesora Universidad Tecnológica
de Pereira

1

No son muy recientes las formulaciones teóricas acerca de la especificidad y autonomía del hecho literario; podemos contar ya dos cuartos de siglo desde cuando, estudiosos de la poesía, formulaban la tesis aquella que aún hoy, para algunos, suele resultar extrema: "El material de la poesía, no lo constituyen ni las imágenes, ni las emociones, sino las palabras. . . La poesía es un arte verbal". Sabemos que con esa tajante afirmación se deslindaba el campo de la literatura con relación a otras prácticas artísticas. Desde hace ya más de cincuenta años, a juzgar por los desarrollos teóricos anteriores y posteriores que llevarían al surgimiento y conformación de la ciencia del lenguaje, los estudiosos de problemas tales como las diversas funciones que éste cumple, no han hecho más que desarrollar y aseverar la citada tesis.

Hoy no ignoramos que frente a un hecho literario —un poema, por ejemplo— estamos simplemente frente a un uso particular de la lengua: uso en el cual sus dos ejes o planos constitutivos entablan relaciones específicas orientadas a poner en evidencia o a hacer perceptible el signo verbal; sabemos hoy, en fin, que ante un poema, estamos ante el lenguaje en su función poética.

Ahora bien, habiéndose establecido ya la especificidad de lo literario como un hecho particular de uso de la lengua, como un hecho de habla, es de suponer que hayan ido estableciéndose también los métodos de acercamiento al objeto literario; es claro que, en primera instancia, tal metodología debe proveerla la ciencia del lenguaje, particularmente, la disciplina orientada al estudio de la función poética. R. Jakobson ha planteado claramente ésta relación entre estudios literarios y lingüística: "... nos damos cuenta —ha dicho— de que un lingüista ciego a los problemas de la función poética del lenguaje y un erudito de la literatura indiferente a los problemas que plantea la lengua y que no esté al corriente de los métodos lingüísticos, son igualmente un caso de flagrante anacronismo".

Resultan evidentes dos hechos: ha sido delimitado el campo de la literatura y se ha delimitado el área de los estudios literarios. No obstante, podríamos asegurar —por lo menos para nuestras condiciones— que aún no hemos decidido optar por presupuestos teóricos en una u otra de las delimitaciones dadas: puesto que no hemos comprendido lo diferencial y específico del arte verbal, nos acercamos a él equipados de rudimentos de análisis no propiamente lingüísticos; seguimos estudiando las poesías con base en criterios tales como el comentario general sobre el tema o contenido, las imágenes, la musicalidad, la expresión del sentimiento, etc. Criterios orientados todos a indagar en las aficiones y pasiones del alma creadora y más aún en los efectos anímicos que el texto promueve en el sensible lector, el cual, y más si es estudiante termina agobiado ante el trabajo de diferenciar la metáfora "pura" o la sinécdoque de la metonimia; todo esto en cuanto hace a nuestros estudios de aula en el bachillerato o la universidad, para no hablar de gran parte de los "estudios" que sobre poesía consumimos cada domingo a través de la gaceta. A juzgar por las publicaciones, que a nivel nacional tenemos sobre análisis poético, podemos asegurar que, salvo casos de excepción, el estudio de nuestra poesía no se ha enfrentado con base en una metodología coherente y adecuada, capaz de dar razón de la particular organización de nuestras diversas hablas poéticas y menos de su desarrollo; en nuestro país, el campo de los estudios literarios sigue siendo labor de aficionados, mejor dicho, "tierra de nadie".

Frente a este estado de cosas nos parece lícito presentar, ante los lingüistas y analistas de la literatura reunidos aquí, una propuesta de estudio de

un texto particular, una lectura, de "El sueño de las escalinatas" del escritor colombiano Jorge Zalamea Borda, a través de la cual pretendemos mostrar las perspectivas o alcances que ofrece una descripción lingüística del texto poético. Es lo que haremos a continuación.

2

En nuestro trabajo de lectura del poema tendiente a describir el sistema del texto, hemos tropezado con serios problemas cuya resolución nos ha permitido elaborar algunas observaciones las cuales legitiman la necesidad existente de construir modelos metodológicos dependientes de la lingüística: hemos observado cómo problemas tales como el establecimiento de los mecanismos por los cuales el discurso lleva implícito un movimiento rítmico, factor éste esencial para comprender esa cualidad diferencial de la poesía que, al decir de Valéry, la define: "la poesía se caracteriza por un hecho notable que, en realidad, la define: tiende a reproducirse en idéntica forma y estimula la mente del lector para reconstruirla en su forma original", los mecanismos propios del movimiento rítmico del poema, repetimos, no pueden ser determinados valiéndonos solamente de los criterios que, en términos de tradición, instan a pensar en el poema a la par que en el verso, es decir, a la imposición sobre el lenguaje de convenciones o normas establecidas tales como: una medida determinada, un puesto fijo para cada acento, una correspondencia regular de fonemas de línea a línea, etc. No puede determinarse así el movimiento rítmico del discurso ya que tales criterios engendran solo una mecánica labor de conteo de sílabas, de identificación de fonemas, etc., labor que, fuera de los poemas a los cuales podríamos llamar *standarizados*, fuertemente convencionales, resulta inútil; piénsese por ejemplo en "El canto general", en los poemas de "Trilce" o "Poemas Humanos" de Vallejo, piénsese en "Altazor", piénsese en términos de poesía 'primitiva', en la poesía precolombina, por ejemplo, y se verá entonces que allí estructuras tales métrica y rima no funcionarán como determinantes del movimiento rítmico.

Ahora bien, como son realidades poéticas del último tipo las que nos es dado enfrentar contemporáneamente, se hace necesario entonces, desechar las concepciones 'ideales' tanto del poema como del ritmo del poema: Osip Brik comprendió cómo la concepción "ideal" del ritmo del poema es producida por la adopción de una definición metafórica del ritmo con base en la cual: "... se habla de ritmo siempre que se pueda encontrar una repetición periódica de los elementos en el tiempo o el espacio". Y, se intenta "probar que el ritmo de las obras artísticas (verso, música, danza) no es más que una consecuencia del ritmo natural: el ritmo de las palpaciones del corazón, el ritmo del movimiento de las piernas durante la marcha. ..." Comprendiendo o intu-

yendo quizá la relación entre signo y referente, Brik pensó que el ritmo de la poesía y del arte en general podía ser definido en términos científicos: "El ritmo como término científico —dice— significa una presentación particular de los procesos motores. Es una representación convencional que no tiene nada que ver con la alternancia natural de los movimientos astronómicos, biológicos, mecánicos, etc. El ritmo es un movimiento mostrado de manera particular.

Es necesario distinguir rigurosamente el movimiento y el resultado del movimiento. Si una persona salta en un terreno pantanoso y deja sus huellas, aunque esa sucesión sea regular, no es un ritmo. Los saltos tienen lugar siguiendo un ritmo, pero las huellas que dejan en el suelo no son más que datos que sirven para juzgarlas. Hablando científicamente, no se puede decir que la disposición de las huellas constituye un ritmo. De igual manera, el poema impreso en un libro no ofrece más que huellas del movimiento. Sólo puede ser presentado como ritmo el discurso poético y no su resultado gráfico".

Si el ritmo es representación de un movimiento, nos preguntamos, qué tipo de movimiento es el presentado por la lengua en su función poética? Brik aclara que 'sólo puede ser presentado como ritmo el discurso y no su resultado gráfico', es evidente que se refiere al habla de uso corriente. Es decir, el movimiento rítmico del habla es el elemento referencial, es la esfera de realidad evocada por el ritmo poético el cual, representa ese movimiento de una manera particular. El subrayado es pertinente si consideramos que en un tipo de lenguaje 'indirecto', 'oblicuo' con relación a la referencia, como lo es el poético, el movimiento rítmico del habla corriente será regularizado, encauzado, de tal suerte que aparecerá como otro diferente. En el texto poético ese ritmo se hará perceptible, evidente, a diferencia de lo que ocurre con el habla ordinaria; el ritmo del poema "desautomatiza" el ritmo del habla común, o, para decirlo con las palabras de Alfonso Reyes; "... la poesía es el baile del habla".

Si ello es así, resulta claro que la comprensión de la organización rítmica de un texto poético no puede conseguirse señalando solo la existencia de estructuras tales la rima y el metro, ellas se constituyen únicamente como huellas o indicios que evidencian la presencia de la organización rítmica. Es más, no podrá erigirse la no poeticidad o la ausencia de ritmo al juzgar un texto que no exhiba esos patrones; los mecanismos de organización del movimiento rítmico han de buscarse a partir de elementos superiores al fonema, a la palabra y aun a la oración. Acudimos de nuevo a O. Brik: "... el movimiento rítmico se articula, no sólo en factores estrictamente prosódicos, por ejemplo, distribución de acentos, sino también en el orden verbal. La sinta-

xis arranca ahí del ritmo. La tendencia hacia una ordenación regular del material verbal halla su expresión adicional en el paralelismo de estructuras oracionales. . .”

Nos acercamos así al señalamiento de la estructura lingüista al parecer más caracterizadora del texto poético y que permite la comprensión de su organización rítmica; hablamos de la estructura denominada ‘paralelismo’. El paralelismo o “apareamiento”, como lo ha llamado Samuel Levin, es la estructura que: “se caracteriza porque en ella unas formas determinadas, que son equivalentes semántica o fónicamente, o bien semántica y fónicamente a la vez, aparecen en posiciones sintagmáticas equivalentes, dando así lugar a tipos especiales de paradigmas”. Resulta claro que las relaciones de equivalencia son verificables a nivel del plano sintagmático, sobre el plano de la combinación, pero tales relaciones de equivalencia se han operado a partir del eje de selección, del paradigma o plano de la significación: “La función poética —ha dicho R. Jakobson— proyecta el principio de equivalencia del eje de selección sobre el eje de combinación”. De tal manera, es evidente que dentro del poema no puede ser comprendida ninguna relación sintagmática, llámese rima, aliteración, paronomasia, etc., aún el paralelismo sintáctico, independientemente de las relaciones de significación. Si bien, el análisis del texto debe hacerse en cada uno de los niveles o planos del lenguaje, la orientación primordial irá al campo semántico; de otra manera seguiríamos privilegiando las tesis acerca de que el lenguaje de la poesía es más el vehículo apropiado de la sensación dirigido a la fantasía y socavando el valor conceptual de la palabra.

Las relaciones entre ritmo y sintaxis y entre organización sintagmática y significación, esbozadas hasta aquí, son los criterios de los cuales hemos partido para nuestra descripción del poema. Así, en lo que respecta al nivel de construcción, o a nivel del sintagma hemos verificado los siguientes rasgos:

a— El poema “El sueño de las escalinatas” está construido sobre la base de unidades rítmico-sintácticas las cuales hemos ubicado como “versículos”. Estas unidades entran a formar parte de unidades mayores que pueden considerarse como capítulos o cantos. Cada versículo se delimita a través del recurso tipográfico que presenta en mayúsculas su primera palabra y, cada capítulo se denomina con un número; son nueve los cantos de que consta el poema. Al interior del versículo, y partiendo de la descripción de la oración como cadena básica del discurso observamos:

b— el discurso presenta la tendencia acusada a no dejar libres cadenas oracionales sino a agruparlas, relacionándolas, dentro de complejos de cadenas que podemos llamar PERIODOS, en los cuales se hacen patentes todos los

tipos de relación compleja: subordinación adverbial, adjetiva, coordinación en todas sus clases. Cada período reitera una misma estructura sintáctica. A estos complejos oracionales, por la función que cumplen a través del poema los hemos designado con el nombre de estructura expansiva o acumulativa; esta estructura alterna con otra que le es opuesta en el sentido de que no tiende a la expansión sino a la constricción, está presente también reiterativamente, creando paralelismo y se expresa a través de la forma exclamativa, a ésta la hemos nombrado como estructura sintetizadora. Explicitaremos cada una:

b.1. Llamamos estructura expansiva al complejo oracional construido con base en el uso de elementos de relación y que se caracteriza por su naturaleza gregaria, por su posibilidad de reclutar cada vez más miembros dependientes de una cadena principal. Veamos un ejemplo tomando el primer versículo del poema:

“COMO LOS lectores de libros sacros, los pregoneros de milagrerías y los loteadores de paraísos y nirvanas, también yo he de sentarme de espaldas al Río, frente a las escalinatas plagadas de creyentes y obsedidas por dioses vivos y muertos; frente a los Templos de ladrillo y cobre sobre cuyas escamas la luz hierve y crepita; bajo los empinados Palacios en cuyas azoteas cunde la algabafía de los monos”. (Cap. 1)

Gracias a los datos provenientes del nivel sintáctico, podemos advertir dentro del conjunto oracional, la presencia de una cadena principal: en ella hay enunciados un sujeto: YO, y un predicado: HE DE SENTARME. Si observamos el diagrama arbóreo A1, veremos cómo de esa cadena principal depende otra subordinada a través del adverbial COMO. De esa cadena subordinada solamente tenemos a nivel patente, en el discurso, el FN sujeto: LOS LECTORES DE LIBROS SACROS, LOS PREGONEROS DE MILAGRERIAS Y LOS LOTEADORES DE PARAISOS Y NIRVANAS, frases nominales en relación de equivalencia sintáctica y semántica. A nivel patente está ausente el FV predicado de esa cadena. Este, es recuperado a nivel subyacente, gracias a la información ofrecida por el adverbial TAMBIEN que indica a nivel semántico que el sujeto de la cadena principal ha de sentarse COMO los lectores. . . , sujeto de la cadena subordinada. El FV de la cadena subordinada es elidido precisamente por ser equivalente al FV de la principal. Tal elisión resulta sumamente significativa en cuanto es promotora de la ambigüedad subyacente, indicada con signos de interrogación. La ambigüedad reside en el desconocimiento de la constitución del AUX en la cadena subordinada. Ese nódulo brindaría información acerca del tiempo, aspecto y modo de la acción verbal, información que por estar ausente, suscita una múltiple significación al respecto. Así resulta posible que el sujeto de la cadena principal haya de

sentarse como 'se sentaban', 'se sientan', 'se sentarán', 'hubieron de sentarse', 'han de sentarse', . . . los lectores de libros sacros.

Al observar el diagrama, notaremos además que el nódulo FV cuenta con varios modificadores de carácter adverbial, los cuales precisan el modo de realización enunciada por V así como las circunstancias locativas de esa realización. Es de anotar también el hecho de que en cada uno de los nódulos modificadores subyace la posibilidad no sólo de una sino de varias cadenas completas, es decir, las posibilidades de expansión se potencializan a tal punto que de allí pueden surgir otros períodos por ejemplo de coordinación: véase 01-9 en donde subyace el período de coordinación: *la luz hierve y la luz crepita*, el cual, a través de una transformación que elida el FN equivalente pasa a la cadena superficial tal cual lo encontramos en el discurso: "*la luz hierve y crepita*". De igual manera todas esas cadenas subyacentes pasan, a través de transformaciones, a la forma como las encontramos a nivel discursivo.

Nos interesa subrayar el carácter gregario de la oración principal dentro de la estructura expansiva; esta cadena entabla relaciones fuera del período de subordinación del cual hace parte, (el período generalmente coincide con el versículo) con otros complejos oracionales. Esto es posible gracias al uso de partículas de ilación, uso que es reiterado y constituye el principal elemento-puente de un versículo a otro. Es de esa manera como, por la reiteración del adverbio TAMBIEN que inicia el segundo versículo del poema, se instaura un nuevo período de subordinación:

"TAMBIEN yo he de llamar a los creyentes para que formen coro en torno mío, y me escuchen". (Cap. 1).

Este complejo presenta idéntica estructura al anterior: una cadena principal, sujeto YO, la misma forma verbal; haber de infinitivo, una cadena subordinada a través de COMO (esto es, ha de llamar también como los lectores. . .) y, la posibilidad de otras cadenas en el plano subyacente. Esa relación que hermana a los períodos y, por ende a los versículos, responde a la categoría de PARALELISMO SINTACTICO: reiteración de una estructura sintáctica equivalente. Tal es el rasgo principal de la estructura expansiva.

Otros rasgos característicos de esta estructura tienen que ver con la significación de las categorías gramaticales empleadas; esta indagación reviste especial importancia si queremos ubicar relaciones más allá del plano del enunciado, esto es, en el plano de las relaciones entre el emisor del discurso y sus receptores o plano de la enunciación. Aquí es de anotar el amplio uso que se hace en el texto de la llamada conjugación perifrástica, conocida tradicionalmente como 'expresión obligativa' y que combina Heber d + infinitivo, este

tipo de expresión implica al sujeto (supuesto emisor) en la obligatoriedad de realizar la acción, brindándonos así información acerca de la actitud de ese YO. De otra parte, es relieve también el empleo de expresiones adverbiales, las cuales además de la función relacionante, tienden a evidenciar la situación discursiva; ya vimos cómo los primeros versículos del poema instauran todo un escenario: "sobre las escalinatas, frente a los templos, bajo los palacios". Las expresiones adverbiales así como los usos de otro tipo de perífrasis: Auxiliar + Gerundio: La ciudad ESTA empollando, rumiando, pasando, empadronando, etc., y del participio presente: henchida, clueca, erizada, venidos, etc., cumplen una función constativa, tienden a describir una situación y un conjunto de acciones en un presente continuo.

Como lo hemos insinuado, la estructura expansiva promueve relaciones de un versículo a otro utilizando partículas de ilación. Podemos decir que en general cada versículo tiene como comienzo una de esas partículas; las cuales o son adverbios o conjunciones de diversa índole: y preposiciones ahora, también, pues, pero, y, ya, aún, en, etc. De la misma manera se entablan las relaciones de un canto a otro. Además de cumplir también una función constativa, éstos elementos hacen que el discurso se constituya como una sola cadena que avanza creando nexos-puentes por medio de los cuales se produce la imbricación de todas sus unidades: oración, versículo, canto. De tal suerte, podemos, si nos es lícito expresarlo con un símil, pensamos en la estructura sintáctica del poema como en la cadena fluvial: "de tan largo brazo y de tan numerosos dedos afluentes!".

b.2. El encadenamiento progresivo creado por los amplios períodos de expansión crea en el discurso momentos de gran tensión, del crecimiento se pasa entonces a un decrecer; esos momentos de transición son efectuados por la estructura que hemos llamado SINTETIZADORA. Constituida por expresiones enfáticas, exclamativas o exhortativas que funcionan a manera de estribillo:

"CRECE, crece la audiencia!", "CENSAR, censar es mi retórica!", la estructura sintetizadora vuelve sobre los períodos de expansión y los condensa, dando de ellos una síntesis a manera de máxima: "INO MAS rumiantes!
INO MAS falsarios. . .!
ISOLO hombres! . . ."

La estructura sintetizadora comporta entonces un doble carácter funcional: es anafórica en cuanto funciona como estribillo, en tal caso, cumple como los adverbios un papel de enlace: es precisamente a través de esta relación como se efectúa el tránsito de un canto a otro; —cada canto concluye en

la máxima exhortativa— es elíptica al considerarse condensadora, aquí, ya no remarca solamente el nexo de construcción sino que fortalece la unidad semántica del contexto.

Ahora bien, las relaciones entre éstos dos tipos de estructuras oracionales van un poco más lejos; recordemos que se trata de relaciones de oposición; de un crecer a un decrecer en la cadena sintagmática, de la imbricación a la línea cortada, recta. Son dos estructuras oracionales diferentes y cada una de ellas reiterada, creando paralelismo; si pensamos en la reiteración y oposición de estructuras entonacionales llevada a cabo en forma regular, habremos comprendido la organización del movimiento rítmico del discurso. Ese movimiento instaurado por una figura rítmico-sintáctica se apoya además en el texto, en otros recursos fónicos tales como la asonancia, la aliteración y la paronomasia.

De los hechos del nivel sintagmático descritos hasta aquí podemos inferir otro tipo de deducciones, tanto a partir del plano del enunciado como a partir del plano de la enunciación. Estas deducciones tienden a establecer la relación que, a nivel del sintagma, puede presentar este poema, con otros tipos de discurso. Así, características del plano del enunciado tales como: el paralelismo rítmico-sintáctico que conlleva la reiteración constante a nivel sónico y semántico; la presencia de la máxima sintetizadora cuyo carácter es exhortativo y valorativo; la distribución del poema en versículos y el empleo de recursos que destacan unas palabras, así como la numeración capitular, nos hacen pensar en su filiación con la escritura sagrada; evocan el texto bíblico, además, de constituir recursos considerados básicos de la prosodia hebrea.

Al inferir deducciones a partir del plano de la enunciación podemos advertir que indicios tales como la tendencia a establecer la ubicación del emisor y de sus receptores así como la intencionalidad con que ese emisor utiliza la palabra, cual es la de vehicular enseñanza y mover al auditorio a la aceptación de las valoraciones hechas por el emisor acerca del universo de referencia; la orientación del discurso hacia la oralidad, etc. nos mueven a evocar, además del texto sagrado, los mecanismos utilizados por el discurso retórico tradicional. Además, en este aspecto podría equipararse la fragmentación del poema con la distribución discursiva que establecía la retórica greco-latina: tendríamos exordio en la citación a la audiencia; argumentación ilustrada con la imprecación al Rfo, los Templos, los Palacios, los Monos, las Vacas sagradas; Confirmación de la justeza de esas argumentaciones a partir del emisor y sus acusaciones y el epílogo en el capítulo final.

Subrayamos de nuevo que estas relaciones con otros procedimientos discursivos, las entabla el texto a través de sus rasgos de construcción, a nivel

del sintagma. Sabemos ya, y es agradable decirlo con las palabras de Cortazar que: "cuando se critica un libro, el que sea, detrás de ese libro está toda la historia de la literatura", en todo texto encontraremos ecos del pasado, pero, sabemos también que el hecho de acogerse a un género o a un estilo implica la posibilidad de una doble elección: acogerse al género con sus expectativas ideológicas o bien, con la intención de poner en evidencia el carácter de esas expectativas y subvertirlas, sabemos que la obra de arte generalmente lo consigue. Entramos pues, en el campo de las relaciones de significación.

3

Valiéndonos de las informaciones obtenidas en la descripción del eje de combinación, trataremos de describir la organización de la significación dentro del poema, a través de dos aspectos fundamentales: las relaciones entre el discurso y la referencia y los mecanismos lingüísticos subyacentes en la particular significación que esa relación instaura. Así mismo al interior de estos dos problemas iremos estableciendo la particular significación que conlleva la filiación del poema con otras formas discursivas tradicionales.

a.- Es sabido que, en general el objeto de la comunicación lingüística es la realidad extralingüística: las palabras designan los objetos de esa realidad cumpliendo así su función denotativa. Pero, sabemos también que la lengua ofrece la posibilidad de construir el universo al cual se refiere y, por ende atribuirse un universo de discurso imaginario; sabemos que en este tipo de discurso, propio de la función poética de la lengua, (y llamado también ficcional) la relación con la referencia se plantea de manera diferente: está explícitamente indicado que las frases formuladas describen una ficción. Cabe preguntarnos entonces: ocurre tal fenómeno con "El sueño de las escalinatas"? Cuál es la esfera de realidad a la cual alude? El discurso describe aquí un sueño. Decimos describe basándonos en las fuertes huellas del proceso de enunciación que exhibe: las formas gramaticales constatan la presencia de un YO y su intencionalidad en la realización de determinada acción frente a una audiencia y a entidades culturales y naturales tales: las escalinatas, los templos, los palacios, el río, los monos, las vacas. Se constata la presencia de un escenario y sobre él, la realización de una audiencia. Cómo pensar que este discurso que se reclama representativo, objetivo, pueda ubicarse en el campo ficcional?

El poema instaura —con base en sus elementos lingüísticos— particulares relaciones espacio temporales: con el reiterado uso adverbial: aquí, ahora, ya, sobre, frente, bajo, etc. crea la ilusión de tal espacio. Tales elementos constativos no podrán entenderse como las huellas de un acto enunciativo efectivo (en el sentido de realizado objetivamente), sino como integrantes del

modo de representación de un acto enunciativo surgido de la experiencia onírica de tal forma que aparezca como un acaecimiento objetivo. Las formas lingüísticas constativas que hemos descrito permiten entonces que el poema logre la construcción de todo un universo imaginario, que, por sus características, hace evocar toda una serie de entidades culturales, a la vez que permite su ubicación al interior del desarrollo histórico-social.

El espacio creado en el poema no es unívoco: sobre las escalinatas tienen su puesto gentes venidas de todas latitudes, de todos los países del mundo que soportan caducas relaciones de explotación: las escalinatas son el espacio de todos los espacios, las escalinatas son el equivalente de "la ubicua sede de la necesidad".

Las expresiones constativas cumplen también la función de establecer la temporalidad en que se inscribe el acto enunciativo representado: este se instala en un reiterado "ahora"; "aquí":

"... Sin esperar la tarde: bajo el colérico sol que denuncia hasta el hongo en la axila del notable". (Cap. 1).

o instante suspendido del mediodía. No obstante, esa palabra del presente continuo que constata un estado de cosas, tiene el poder de nombrar la ausente: la palabra del oficiante de sacerdote de esa representación, vehicula el pasado, desde los orígenes de la ciudad, que por extensión son los orígenes del mundo:

"EN la confusión de los elementos, —cuando el aire, el fuego, las aguas y la tierra eran un común hervor—, surgió del légamo el lígam legatario y esparció su quemante esperma, confirmando las inciertas riberas, dando cauce al río y engendrando la ciudad". (Cap. 2).

hasta la sociedad capitalista:

"... Pues? qué podrían deciros hoy las siglas de los grandes monopolios internacionales, de los poderosos carteles y los ubicuos trust que acumulan riqueza y poder mientras una erosión incontenible roe las pequeñas monedas y los pringosos billetes de los pobres?..." (Cap. 8)

La palabra del oficiante, del fiscal y cantor de los hombres, no sólo nombra el pasado sino que hace patente en un presente, en un hoy, la posibili-

dad de existencia de un futuro, en el cual él, esa memoria colectiva, puede cantar la maravilla de las obras humanas;

“PUES ya están balbuciendo sus labios un tímido canto de amor. . . ya mira las manos de los hombres sintiendo la necesidad de cantar su maravilla”. (Cap. 9)

Construyendo su propia temporalidad —independiente de la sucesión de tiempos y acciones encadenadas por una lógica relación de causalidad— en el presente del acto enunciativo representado, el tribuno del sueño conforma el paradigma de la historia de la iniquidad: sus orígenes, su condena y su futura abolición. El poema, entidad cultural imaginaria, se constituye en entidad metafórica de la historia.

Si bien, la actuación de ese tribuno, por las características que ya hemos anotado, puede equipararse a la actuación del griot o del profeta, rebasa el carácter de su funcionalidad, ya que, instalado en nuestro tiempo se niega a ser emisario de los poderosos transmitiendo sus mensajes, órdenes y creencias, para transmitir mejor la historia de sus iniquidades en contra de la condición humana.

Por otra parte, tal actuación discursiva podría equiparse con la realizada por el demagogo a través del discurso retórico, diríamos que emplean los mismos artificios. Pero, a diferencia del discurso retórico “consolador” bien sea de índole religiosa o política, el discurso de este ‘pregonero’ no vehicula ‘milagrerías’ sino que es portador de una retórica más “nutritiva” orientada a desentrañar, a evidenciar el artificio de que se han valido las minorías letradas, “las vacas sagradas” precisamente a través de la retórica. Escrito como el sermón y para ser recitado como aquél, el texto expone y descifra su manido código; ese desciframiento crea en el receptor la conciencia con relación a la crisis de ese código y de la ideología que sustenta.

b. Estas anotaciones generales tendrán mayor validez si analizamos —aunque someramente— los mecanismos o recursos de que se vale el texto para establecer su particular significación: sabemos que son fundamentalmente dos los mecanismos por medio de los cuales el eje de selección proyecta la relación de equivalencia sobre el plano de la combinación: la sustitución y la similitud, caso primero el de la metáfora y segundo el de la metonimia.

Cuando encontramos que el Río se nombra como: “yerta cadena de plomo” o, “fabulosa serpiente sacralizada”, sabemos que estamos ante el artificio, ante el involucramiento de un signo por otro. En el poema son sometidas a este procedimiento todas las entidades cuya presencia se ha establecido:

cuando encontramos que el sacerdote es nombrado como pregonero, loteador, demente, brujo, fantasma, etc., comprendemos que el involucramiento del signo que ofrece el poema es esencialmente metonímico: el significado primigenio no es sustituido por otro lejano, sino por una serie de significantes que lo nombran confiriéndole nuevas posibilidades significativas: el resultado es que para cada significado envuelto, puede construirse todo un paradigma de nombrantes. Este procedimiento denominado PROLIFERACION, viene sustentado por la estructura sintáctica expansiva que hemos descrito: al interior de esa cadena los signos, por alejados que se encuentren, se solidarizan en virtud de relaciones de contiguidad. Es así como entidades culturales que el discurso retórico consolador sólo nombraría para sacralizar, aquí, por medio del involucramiento, les son asignados nombrantes que los desmitifican, llevándolos al plano del grotesco:



Los términos sacerdotes y filósofos originalmente caracterizados como + humano, trocan tal significación por - humano. Tal desplazamiento de significado sólo puede producirlo una retórica que persuade, a costa de carnavalizar el discurso retórico "consolador", de la necesidad de su abolición.

Al mismo procedimiento son sometidos significados tales como monos, el cual de su significación originaria + animal pasa a señalar la significación - animal y alude a esa "exigua tribu voraz" que devora los recursos económicos de los pueblos sometidos. Los Templos o sede de la antigua fe, del antiguo ensueño del hombre, se constituyen en sedes de "bonzos dopados con la más bella e idiota metafísica" es decir, se constituyen en nombrante de el referente iglesias, elemento que sirve de sosten a los Palacios "en cuyas azoteas cunde la algarabía de los monos"; la sede de "los pequeños magos de las relaciones públicas", de "los gerentes ahítos de poder y de dólares", sedes en fin, del referente propiedad privada.

Hemos dicho que sobre esa escena, el tribuno crea el paradigma de la iniquidad, que el poema construye la metáfora de la historia: este último término denota devenir, movimiento progresivo, fluir. En el poema existe el signo que connota ese fluir: el Río. Existen también los signos de los obstáculos que encuentra a su paso y le impiden "hallar la paz en el convulsionado seno del mar". Ese Río-historia sólo alcanzará su meta a través de la sucesiva negación de su curso como mito, sólo avanzará a la paz cuando oponga, atravesando los obstáculos de su camino/ SOLO HOMBRES/simios; SOLO ARADAS/aras; SOLO HOGARES/palacios... entonces, la historia nueva de la condición humana comenzará en las manos liberadas del hombre y, otro poema podrá "cantar su maravilla".

No sobra anotar que la gramática del texto, reproduce la imagen del río. (o viceversa)

De nuestra descripción general del texto podemos deducir: tenemos una escritura de la abundancia, de la imbricación y el envolvimiento del signo; tenemos además urdimbre de escrituras diversas —hay ecos acusados de otro tipo de discursos no propiamente poéticos—. Estamos entonces frente a una escritura barroca.

4

Hemos intentado describir un hecho de habla. Ahora bien, si entendemos que todo hecho de habla está condicionado históricamente, comprendemos por qué su descripción crea expectativas; esa descripción, por la riqueza de información que ofrece no puede cerrarse y pensarse como suficiente, no puede decirse: hasta aquí va el trabajo del analista (así éste sea señor de la lingüística). Todo hecho de habla creará expectativas acerca de la particular concepción que de la vida y su tiempo tiene su productor y, principalmente por qué porta tal concepción y no otra; crea expectativas tales como en qué condiciones se ha dado ese hecho innovador, crea expectativas acerca de cómo ha sido recibido y por quiénes, por qué ha sido vetado y quiénes lo han vetado, etc., etc. Creemos que la descripción lingüística del texto poético es sólo el elemento promotor, el antecedente de la investigación que tienda a ubicar el sentido de ese uso particular de la lengua, entendiendo sentido en términos de relación y entendiendo la obra poética como un hecho de comunicación dependiente de las relaciones sociales que la engendran. La descripción lingüística es entonces solamente el primer paso dado, los siguientes y quizá definitivos tendrá que darlos el analista tomado de la mano de la sociología de la literatura.

Si estamos en Latinoamérica y queremos saber acerca del por qué Cardenal escribe, entre las respuestas no podremos eludir: porque Somoza mata. . .