

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA, HUMANIDADES Y EDUCACION
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

LA REFLEXIVIDAD METAPOETICA EN
MAL DE AMOR DE OSCAR HAIN

Tesis para optar al título de Licenciada
en Humanidades con mención en Lengua
y Literatura Hispánica

MALVA MARINA VASQUEZ CORDOVA

Profesora Guía: Carmen Foxley Rioseco

Santiago
1989

0050

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
BIBLIOTECA LUJÁN PEREIRA SALAS

"Es verdad que la poesía, al buscar la identidad de las cosas reflejadas y de la conciencia que las refleja, quiere lo (im)posible. Pero el único medio de no ser reducido a reflejo de las cosas, ¿no es acaso el querer lo (im)posible? "

(Bataille)

[Nota: Los paréntesis al epígrafe son míos]

SUMARIO

INTRODUCCION GENERAL

PRIMERA PARTE :

REFLEXIVIDAD INTERTEXTUAL

CAPITULO I

LECTURA DE LOS RASGOS FANTASTICOS DEL TEXTO

Introducción

Rastreo Textual :

Nivel del Enunciado : Sentido literal de expresiones figuradas

Nivel de la Enunciación : Status Ambiguo de la Situación Comunicativa

Nivel Semántico : Transmutación de la Imagen de Mundo

Transformación del hablante

Motivos :

- Mundos Comunicantes
- El Doble : Serie del Fantasma
- Alma Callejera

Conclusiones

CAPITULO II

LECTURA DE RASGOS POETICOS DEL TEXTO MAL DE AMOR

Introducción

Características de la Comunicación Poética :

Nivel del Enunciado : Código poético

Código psicoanalítico

Nivel de la Enunciación : Situaciones Comunicativas

representadas : Actos de Habla

Autorreflexividad y Apertura Espacio-Temporal.

Nivel Semántico : Relación Eros y Creatividad

Conclusiones

CAPITULO III

LECTURA EN BASE A ELEMENTOS DEL CODIGO
LITERARIO-LINGUISTICO Y PICTORICO QUE PRESENTA EL
TEXTO

Introducción

Presentación General : Título y Dedicatoria

Parte I : Motivos Literarios recreados en el texto

Parte II : Modelos Poéticos recreados por y en el texto

Parte III : Registro de Expresiones del Lenguaje Coloquial

Parte IV : Intertextos de otros Códigos Lingüísticos

Parte V : Alusiones Intertextuales: Código Pictórico

Conclusiones

SEGUNDA PARTE :

REFLEXIVIDAD METAPOETICA

CAPITULO I

LECTURA DE LA REFLEXIVIDAD METAPOETICA EN ALGUNOS POEMAS DEL TEXTO MAL DE AMOR

Introducción

Rastreo Textual :

Nivel del Enunciado : Escenificación de la Situación de Producción.
Problemática Autorreflexiva

Nivel de la Enunciación : Estrategias Discursivas: Impersonalidad y
Desdoblamiento del hablante
Paradojas Pragmáticas

Nivel Semántico : Concepción Poética : Cuestionamiento de
Verosímiles
Problematización de la Poética de la Autoría:
Ambigüedad y Subjetividad en el Quehacer
Literario

Conclusiones

CAPITULO II :

LECTURA METAPOETICA A NIVEL SECUENCIAL DEL TEXTO MAL DE AMOR

Introducción

Los "Efectos del Amor" :

Rastreo a Nivel Sintáctico de la Relación entre Eros y Creatividad. Lectura integradora de las lecturas propuestas para el texto

La "Enajenación" del Sujeto:

Integración de un Enfoque Psicoanalítico en la determinación de la "Transformación del hablante básico"

Conclusiones

NOTAS

BIBLIOGRAFIA

CONCLUSIONES GENERALES

INTRODUCCION GENERAL

El presente trabajo titulado "La Reflexividad Metapoética en Mal de Amor de Oscar Hahn ", se inscribe en el marco teórico general de los estudios Lingüístico-Literarios, es decir, en las líneas de investigación que se han desarrollado a partir de la década de los 70.

Tales investigaciones tienen como objetivo constituir una teoría del texto en estrecha vinculación con una teoría de los contextos de producción y recepción de los mismos. Esto es, intentan superar algunos de los aspectos del inmanentismo radical que caracterizó -en la década de los 60- a algunas de las direcciones de la Poética lingüística, cuyo interés se centraba casi exclusivamente en las propiedades gramaticales de la poesía. Estas líneas de Investigación centrarán su atención en el estudio de los aspectos cognoscitivos, institucionales y sociales que rigen y determinan los procesos de producción y recepción de los textos literarios.

Estos estudios se distinguen por su carácter interdisciplinario, puesto que integran la necesidad de una Pragmática Literaria, la que a su vez nace a partir de las investigaciones sobre los diversos usos lingüísticos. Así tenemos, cómo cumple un papel central en la fundamentación teórica de las mismas, tanto las "teorías de los actos de lenguaje", (Austin, Searle, entre otros) que forman parte de los estudios de la disciplina de la Filosofía del lenguaje, como el marco general de la Teoría de la Comunicación , y el de la Semiótica.

El estado actual de desarrollo de estas líneas de investigación Lingüístico-Literarias es descrito por varios autores, entre los cuales Teun Van Dijk señala : " (...) *el análisis pragmático de la comunicación literaria se halla aún en una fase programática : (...) la mayor*

parte de las propuestas constituyen de hecho una prolongación de los estudios pragmáticos de más marcada orientación lingüística. " 1

Se hace difícil así, delimitar el objeto específico de estudio de cada una de estas líneas de investigación, puesto que éste va a depender sólo del énfasis que se coloca en algunos u otros aspectos del discurso literario. Este fenómeno se refleja en el hecho de que no encontramos coincidencias en los autores estudiados en el uso que se hace de determinadas nominaciones, se habla así, en ocasiones indistintamente tanto de Teoría del texto como de Lingüística del texto. Como ejemplo de esto, tenemos que la Pragmática es especialmente Lingüística del texto, si los actos de habla se estudian en vinculación con las estructuras gramaticales del enunciado.

De todo lo dicho se desprende que una investigación en esta área de estudios, como es lo abordado por mi trabajo, no puede arrojarse la pretensión de enmarcar el estudio a título de una u otra de las orientaciones lingüístico-literarias, o intentar la prodigiosa tarea de jerarquizarlas, (al menos explícitamente), sino que por el contrario reflejará el estado actual de las mismas, (o su peculiar naturaleza), adquiriendo la lectura del texto poético Mal de Amor, un carácter fragmentario, puesto que opera metodológicamente en base a préstamos interdisciplinarios de orientaciones diversas.

Nuestro objeto de estudio el texto Mal de Amor², se caracteriza por su naturaleza heterogénea ; en él coexisten formas y figuras retóricas pertenecientes a diferentes Códigos Literarios, lo que problematiza su lectura. Hay poemas de una gran estilización poética de tipo formal, otros se inscriben dentro del ámbito del lenguaje coloquial, otra serie de poemas presentan la transformación del hablante poético

bajo el Motivo del Doble de la Literatura Fantástica, el código de corte onírico-surrealista es el predominante en otros, etc.,. El texto presenta además, la atracción y recreación de una serie de clichés de la tradición cultural y literaria.

Para dar cuenta de los rasgos textuales del texto, proponemos realizar la determinación de los tipos de relación de intertextualidad³ que la obra presenta. Este procedimiento general de aproximación al texto, nos lleva a delimitar tres primeras lecturas de la obra, las que conforman la Primera Parte de esta exposición, y que titulamos como la de la **Reflexividad Intertextual** presente en él : Capítulo I. Lectura de rasgos del género de la Literatura Fantástica en el texto. Capítulo II. Lectura de rasgos del Código poético en el texto. Capítulo III. Lectura en base a elementos del Código Literario-lingüístico y Pictórico que presenta el texto.

Cabe señalar al respecto, que una lectura previa que influyó en la orientación de nuestra propuesta de actualizar las diferentes lecturas que posibilita el texto Mal de Amor, fue la realizada por el profesor Nick Hill en un artículo crítico sobre el mismo. En él, su autor determina la cualidad polivalente del texto, que promueve las interpenetraciones genéricas, lo que permite proponer una lectura a nivel de los rasgos fantásticos del texto, lectura en base a los rasgos poéticos del mismo, " *e incluso metaliterarias*"⁴.

En el contexto del espacio literario, todo mundo textual constituye una construcción cultural de un mundo posible, es " *algo que forma parte del sistema cultural de algún sujeto y que depende de ciertos esquemas conceptuales*"⁵. Por lo tanto, la opción constructiva de los mundos textuales depende de la actualización de la competencia literaria y cultural que se aplica a la lectura, evidenciándose así que " *Una obra sólo*

puede leerse en conexión con otros textos o en contraste con ellos, lo que proporciona una rejilla a través de la cual se la lee y estructura (...)"⁶ (Culler). En la presente exposición daremos relevancia a la asimilación o interpretación de la obra en base a los modelos culturales de lo verosímil⁷, como fuentes de significado y coherencia que se aplican en toda lectura.

Las posibilidades de actualización de diversas lecturas del texto está dada en el funcionamiento del mismo como estructura de lenguaje. Así, para acceder al nivel de significación de la obra, es necesario determinar la red de códigos y convenciones que subyacen al mismo, y que hacen posible el hecho de que genere diversos sentidos, operación que se llevará a cabo en cada una de las lecturas de la relación de intertextualidad propuestas para ella.

Es necesario destacar que esta introducción tiene el carácter de una presentación general, tanto de las características del objeto de estudio, como del marco teórico desde el cual se le aborda. Dado que la propuesta de esta exposición es intentar una aproximación al nivel de significación de la obra desde la actualización de las diferentes lecturas que posibilita, cada uno de los capítulos consignados para esas lecturas da cuenta en su introducción del objetivo particular que persigue y del marco metodológico que le es propio. Cabe destacar además el hecho de que en la actualización de cada uno de los capítulos de esta parte se trabajará en base a la selección de los poemas más representativos de cada categoría.

El objetivo que persigue la actualización de estas diversas lecturas, y que constituye además la hipótesis que las sustenta, es demostrar que el texto Mal de Amor, genera un espacio intertextual como lugar de reflexión y teorización sobre el quehacer literario, a la vez que determina a nivel de la producción del mismo, la inserción del texto en una

tradición literaria determinada.

Las categorías de ambigüedad y reflexividad se hallan interrelacionadas como rasgos del discurso y la comunicación literarias, y su determinación en las diferentes lecturas del texto, constituye el hilo conductor que nos permitirá determinar la Reflexividad Metapoética inscrita en él. Ya Jakobson determinó el carácter autorreflexivo del discurso literario : "*La ambigüedad es un carácter intrínseco, inalienable de todo mensaje centrado en sí mismo ; en una palabra, un rasgo corolario de la poesía (...) No sólo el mensaje en sí, sino incluso el destinador y el destinatario se vuelven ambiguos.*"⁸ Una formulación más actualizada y exhaustiva del fenómeno de la reflexividad a nivel textual es la propuesta por Dallanbach : "*(...), una reflexión es un enunciado que remite al enunciado, a la enunciación o al código del relato (...), el hecho de toda reflexión es un procedimiento de sobrecarga semántica o para decirlo de otro modo (...), funciona sobre dos niveles : el del relato, donde sigue significando como todo otro enunciado, y el de la reflexión donde interviene como elemento de una metasignificación que permite al relato tomarse a sí mismo como tema*".⁹

En una primera instancia, -Primera Parte de este trabajo-, se llevará a cabo la determinación de la **Reflexividad**, que está implícita a la atracción de rasgos de la Literatura Fantástica al texto, lectura que se reforzará con la determinación de los rasgos del Código Poético del mismo. El tercer capítulo de esta primera parte, apuntará a la determinación de la inserción del texto en una tradición literaria determinada.

La segunda parte de esta exposición estará dedicada a mostrar la **Reflexividad Metapoética** inscrita en el texto. En el primer capítulo, se determinará esta cualidad en algunos poemas que funcionan

como ejes condensatorios de sentido de los rasgos que hemos propuesto en cada una de las lecturas anteriores. La determinación de la reflexividad metapoética se llevará a cabo mediante un enfoque discursivo . A nivel de la Enunciación, ocupará un lugar relevante tanto la determinación de los Actos de Habla, como las estrategias discursivas de que se vale el hablante. A nivel del Enunciado, como de la Enunciación un fenómeno curioso lo constituyen las paradojas pragmáticas . A nivel Semántico, se determinará la Concepción Poética del autor, la que promueve, un cuestionamiento de los verosímiles tradicionales.

Finalmente, en el segundo capítulo de la II Parte de esta exposición, se realizará una lectura Metapoética a nivel Sintáctico de todos los poemas que conforman el texto, completándose con esto el rastreo textual a nivel estructural del mismo . Esta lectura realizará un rastreo en el plano secuencial en base al seguimiento de los "Efectos del Amor", tanto a nivel del mundo representado, como a nivel del hablante, expectativa de lectura inaugurada desde el título del texto, y que constituye la determinación de la Reflexividad en el plano del relato en el mismo. Dicha lectura integrará las anteriores, constatándose en ésta, que a nivel Semántico, la línea temática, que permite llevar a cabo esta integración , es, en el plano de lo representado, la relación entre Eros y Creatividad.

En la lectura de los "Efectos del Amor", en el hablante, se hace necesaria la integración de un enfoque psicoanalítico¹⁰ para determinar en qué consiste el proceso de transformación del mismo. La Reflexividad Metapoética queda evidenciada en este nivel, en el hecho de que el proceso de 'enajenación' del hablante conlleva una problematización de la Poética de la Autoría.

PRIMERA PARTE:

REFLEXIVIDAD INTERTEXTUAL

CAPITULO I

LECTURA DE LOS RASGOS FANTASTICOS EN MAL DE AMOR

0050

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
BIBLIOTECA JOSE PEREZ SALAS

En la determinación de los rasgos fantásticos que presenta el texto Mal de Amor, aplicaremos las teorías que Tzvetan Todorov propone en su Introducción a la literatura fantástica. Según este autor la literatura fantástica es un género literario; y como tal se halla regido por ciertas convenciones, que pueden resumirse en los términos siguientes :

"Lo fantástico implica pues no sólo la existencia de un acontecimiento extraño que provoca una vacilación en el lector (...), sino también una manera de leer , que por el momento podemos definir en términos negativos ; no debe ser ni "poética "ni alegórica." ¹

Si bien a partir de la definición misma de lo fantástico que da Todorov la poesía no podría ser fantástica, hay que destacar el hecho de que como bien lo señala Nick Hill en un artículo sobre el texto Mal de Amor, citando a Pedro Lastra (), *" la poesía de los últimos 35 años despliega un " espacio totalizador" que se aproxima de varias maneras a la narrativa. "* Rasgo textual que desde ya, permite realizar la inserción del texto en la nueva poesía. En este texto se dan *" efectos de lo fantástico en el seno de la poesía. Tales "efectos" son : los detalles cotidianos, la historia de la transformación del hablante y el empleo de los " lugares comunes" que devienen una "realidad " ²*

La importancia de llevar a cabo primeramente esta lectura de los rasgos fantásticos del texto, está dada también por el hecho de que constituye a nuestro entender el primer encuentro del lector con el texto

poético en cuestión; el de recrear la imagen poética, y por lo tanto el texto literario como mundo autónomo³. Constituiría así la lectura base de las otras dos : la de los rasgos poéticos, los metapoéticos, y la de los rasgos de reflexividad intertextual que dicen relación con la tradición literaria y , que requieren de una "competencia"⁴ literaria y cultural más elaboradas.

" Lo sobrenatural se produce a veces cuando una expresión figurada se toma en sentido literal. La aparición de los elementos fantásticos suele ser anunciada por expresiones figuradas que posteriormente devienen acontecimientos." ⁵

A una lectura fantástica del texto se opone otra de tipo poética. Si se lee en base a los rasgos poéticos, el texto Mal de Amor, deja de parecerse a lo fantástico. Esto es posible ya que a Nivel Semántico el lenguaje presenta dos niveles,- el de lo denotado y el de lo connotado-, es decir el nivel literal y el figurado. De ahí que : *" En e, espacio literario pueden darse varios niveles de significación, según e, modo de la lectura. Los hechos resuenan en planos diversos : narrativo , histórico, simbólico, mítico, etc. " ⁶*

Debido a las interpenetraciones genéricas que presenta el texto, se hace necesario actualizar las diferentes lecturas que éste posibilita. El texto poético va así a problematizar su lectura, ya que ésta puede recibir interpretaciones alegóricas o incluso metapoéticas como veremos más adelante. Se intentará en este trabajo luego de actualizar las diferentes lecturas que proponemos en términos de la Reflexividad

Intertextual : rasgos del Género de la Literatura Fantástica , rasgos poéticos, rasgos de reflexividad intertextual que dicen relación con elementos del Código Lingüístico y pictórico , integrarlas todas en una lectura que de una interpretación global del texto , esta será la de la Reflexividad Metapoética.

El siguiente trabajo determinará los rasgos fantásticos que presentan los niveles estructurales del texto; esto es Nivel del Enunciado, Nivel de la Enunciación, y Nivel Semántico . La lectura del texto en relación a los rasgos fantásticos presentes en él a Nivel Sintáctico , se realizará en la lectura final del mismo . Esta lectura en base al rastreo textual de los 'Efectos del Amor', constituye la lectura relacionada con las expectativas que genera en el lector el título del texto Mal de Amor, como cliché cultural y literario ya codificado, y que por lo tanto, forma parte del conocimiento compartido que se integra a la lectura. En esta lectura se realizará la presentación del texto con respecto a la organización a nivel secuencial de todos los poemas que lo conforman, será por lo tanto, una lectura integradora de todas las otras lecturas propuestas para el texto.

Nivel del Enunciado

En el poema "*Aerolito*", la fuerza de un sentimiento -el amor-, como expresión figurada deviene en acontecimiento que opera la trasmutación del mundo. Mudanza fantástica que se da como oposición entre el mundo real y el mundo del sueño.

*La velocidad del amor rompe la barrera de lo real
y el mundo estalla en astillas de sueño
sin la menor consideración para los despiertos (p. 9)*

Poema: "*Con pasión sin compasión*"

*La destrucción del ser amado por el ser amado
es una práctica común desde la antigüedad (p. 9)*

El lugar común - la alianza Eros/ Thánatos⁷ -, afirmada como práctica milenaria por el hablante en la primera estrofa del poema, deviene realidad en la tercera estrofa del mismo, una vez que ha tenido lugar la cópula sexual de los amantes. Se destaca así la relación que mantienen las figuras retóricas con lo fantástico, puesto que este género exige que se vuelva "*efectivo el sentido propio de una expresión figurada*".⁸

*Nos embestimos con pasión sin compasión
y dormimos aferrados a esos cuerpos exánimes*

*Al amanecer
nuestras cenizas aún lloraban abrazadas (p. 42)*

Dentro del contexto de lo fantástico, podríamos suponer que la palabra " cenizas", apunta al hecho de la muerte por efecto del fuego pasional que domina a los cuerpos. Se escenifica de esta manera el motivo literario ⁹ " polvo enamorado ", que constituye una metáfora del cliché " El amor más allá de la muerte ". Los restos de la desintegración corporal producto de la lucha campal de los amantes, continúan manteniéndose unidos en el abrazo amoroso.

En "*Bárbara Azul* ", se da la transformación sobrenatural de la noche invernal por efecto del amor :

*Aquella dulce muerte tu hermosísimo amor
me ha traído a la orilla de este río nevado
De pronto en pleno invierno la descongelación
descubre rosas rojas y bárbaras azules (p. 10)*

La descongelación de la noche invernal se produce también por efecto de la calidez del sentimiento amoroso. Nuevamente tenemos aquí el fenómeno de la transmutación del mundo que se daba en "*Aerolito* ".

En el poema "*Eso sería todo* ", el hablante afirma estar realizando acciones que intentan crear el destino de la amada :

Te estoy haciendo un destino aquí mismo

*Lo estoy dibujando en las alas de un pájaro
Lo estoy pintando en la pared de mi cuarto (p. 61)*

La expresión figurada que vehiculizan estos versos cobra su realidad como acontecimiento en el primer verso de la segunda estrofa del poema, como consecuencia de la actividad realizada por el hablante en los tres primeros.

Ahora el pájaro vuela con furia (p.61)

A nivel intratextual , en la organización en orden a la contiguidad que presentan los poemas, tenemos que el poema " *Cuerpo de todas mis sombras* " , como expresión figurada que realiza la caracterización de la amada , deviene luego acontecimiento en el poema " *Nacimiento del fantasma* " . El hablante una vez que constata la ausencia de la amada se descorporiza :

*Entonces sopló un viento terrible
y se volaron las líneas de mis manos
las manos de mi cuerpo
y mi cuerpo entero aún tibio de ti (p. 35)*

Estas son algunas de las expresiones figuradas que pueden recibir tanto una lectura literal como una metafórica en el texto :

En " *Bárbara Azul* " :

*Y ahora en vez de lágrimas una constelación
de hipocampos dorados rueda por tus mejillas (p. 11)*

En " *Corazón mío* " :

*Mi corazón bajo la forma de un óvulo palpitante
eyacula millares de corazones diminutos
se embaraza a sí mismo y se da a luz (p. 12)*

En " *El centro del dormitorio* " :

*Un ojo choca contra las torres del sueño
y se queja por cada uno de sus fragmentos*

(...)

*mientras cae la nieve en el centro del dormitorio
(p. 51-52)*

En " *Ecología del Espíritu* " :

*porque ahora estoy hundiéndome cada vez más en el fango
mientras vuelo sin alas por el espacio de la pecera
(p. 33)*

Nivel de la Enunciación

" En las historias fantásticas, el narrador habla por lo general en primera persona (...). El narrador representado conviene, pues, perfectamente a lo fantástico; pues facilita la necesaria identificación del lector con el personaje. El discurso de este narrador tiene un status ambiguo (...) " .10

Al tener un status ambiguo, este discurso promueve las vacilaciones entre lo natural y lo sobrenatural.

El texto Mal de Amor, se caracteriza por el status ambiguo de su discurso, ya que en su mayor parte los poemas presentan un narrador-personaje. Esto es, señalan la identidad de un protagonista del enunciado con el agente del proceso de la enunciación. Los poemas restantes constan de enunciados constatativos, o son una mezcla de ambos. El único poema que escapa a esta clasificación es " *El reposo de guerrero* "; texto que tiene como modelo la poesía española del Siglo de Oro (Ver Cap. III Reflexividad Intertextual).

A nivel de la Enunciación se realizará la determinación de las diferentes ambigüedades que opera el texto, tanto en lo que se refiere a la identidad de su hablante y su destinatario, a la interrelación que se establece entre ellos, como a la ubicación espacio temporal de la enunciación.

En el poema " *Bárbara Azul* " , el último verso opera una

transposición nominal en la utilización de los pronombres personales que identifican al hablante y a su amada, lo que podría interpretarse si se lee literalmente como un acontecimiento sobrenatural. Este juego de identidades, si se lee metafóricamente da expresión al motivo del amor romántico en el cual el sentimiento de identificación recíproca une a los amantes :

*Aquella dulce muerte tu hermosísimo amor
me ha rozado los ojos con su estela celeste
Y ahora en vez de lágrimas una constelación
de hipocampos dorados rueda por tus mejillas (p. 10-11)*

En " *Fantasma en forma de funda* ", tenemos otra estrofa reveladora de un cambio de identidades :

*Mis palabras salieron por tu boca
y regresaron lentamente a mi cuerpo
amor mío amor mío (p. 39)*

La emisión enunciativa producida por el hablante cambia de lugar, del cuerpo del sujeto hablante al de la amada . Las palabras cambian de centro corporal de la enunciación , realizando así , un viaje de ida y vuelta.

Poema : " *Ecología del Espíritu* "

*porque ahora estoy hundiéndome cada vez más en el fango
mientras vuelo sin alas por el espacio de la pecera(p.33)*

Este poema rompe con la posible determinación de la ubicación espacio-temporal de la enunciación. Se produce un cambio de carácter fantástico en las dimensiones espaciales. Si primeramente el hablante se hallaba en espacios sin determinación de extensión ; " *fango* " " *cielo* ", " *espacio* ", en la última estrofa se encuentra en el espacio de una pecera ; es decir en un espacio acotado de restricción de la libertad.

Otra transgresión se opera con respecto al orden de las categorías espaciales terrestres que implican la presencia de la ley de la gravedad. Hay un quiebre semántico en las categorías que relacionan " *fango* " con fondo, " *cielo* " con alto. Al mismo tiempo el hablante aparece ejerciendo dos acciones que son contradictorias entre sí : " *Hundirse* "; constituye una acción pasiva y es un movimiento de descenso; por el contrario " *volar* " , es una acción activa y es un movimiento ascendente.

En el poema " *En la vía pública* ", el hablante-personaje dice estar sentado en la puerta de su casa esperando al fantasma :

*Estoy sentado en la puerta de mi casa
esperando que pase el fantasma
(...)*

*para que me mueva y me levante y camine
y pase taciturno frente a esa casa*

donde estoy sentado esperando (p. 65-66)

En estos versos finales no se puede determinar ni la identidad del hablante-personaje, ¿es o no es el fantasma?, ni el lugar donde ubicarlo, sólo sabemos que su intención es pasar por el lugar donde ya se encuentra (cambio del pronombre posesivo mí al pronombre demostrativo esa).

En el poema " *A la una mi fortuna, a las dos tu reloj* ", el hablante-personaje está parado frente a la puerta de la casa de su amada esperando que salgan sus sueños. La salida de éstos se desarrolla según la estructura cronológica de una conocida ronda infantil :

*A la una salió una galería de espejos
A las dos salió una alcoba llena de agua
a las tres salió un hotel en llamas
(...)
a las seis se oyó un disparo y despertaste* (p. 17)

El sexto verso de la segunda estrofa es ambiguo. La ambigüedad se da en relación a los niveles de realidad ¿ es en el sueño mismo que ella despierta o es que ella sale del contexto onírico al de lo cotidiano? El texto no permite aclarar esta ambigüedad. La disposición formal del texto y los detalles realistas de la segunda serie de horas, ej.

"*hotel Valdivia*", apuntarían al cambio de contexto ; mundo del sueño / mundo cotidiano , ya que se separan en estrofas, pero lo mismo ocurre con la estrofa final, a pesar de que las situaciones descritas ocurrirían en el mismo contexto del mundo cotidiano.

La identidad del hablante se problematiza en el poema "*Eso sería todo*" :

*Te estoy haciendo un destino aquí mismo
Lo estoy dibujando en las alas de un pájaro
(...)*

*Ahora el pájaro vuela con furia
(...)*

y se dispara contra la pared

*Sus plumas están flotando en el espacio
Sus plumas están mojándose en su sangre*

Coge una y te escribe este poema (p. 61)

Primeramente, el hablante es el poeta que está escribiendo el poema, y finalmente es el pájaro que se dispara contra la pared y, que con una de sus plumas y con tinta de su sangre escribe.

Nivel Semántico

Motivos literarios de la Literatura Fantástica que presenta el texto Mal de Amor.

Motivo de los Mundos Comunicantes :

" El motivo se desarrolla a partir del siguiente esquema : hay un mundo-enmarcado, presentado como la realidad que es aprehendido como ficticio. La incomunicación que existe entre ambos cosmos en la vida diaria se rompe, de modo que cualquier elemento del mundo-enmarcado puede trasladarse al mundo-marco y viceversa "11

Poema : " *A la una mi fortuna , a las dos tu reloj "*

En este poema se da la coexistencia de los dos mundos, el de la realidad cotidiana y el del sueño. El hablante está parado frente a la puerta de la casa de su amada esperando que salgan sus sueños. Tenemos la irrupción de éstos en el nivel de la realidad cotidiana, es decir , el mundo de la interioridad de un sujeto entra al mundo de la realidad exterior cotidiana. Se rompe así con la dicotomía mundo interior / mundo exterior, que constituye la base de la teoría de los verosímiles tradicionales ,y que dice que " *mientras algunos mundos enmarcados*

poseen una existencia objetiva, es decir, están ahí fuera de un sujeto determinado (las fotografías , las ilustraciones, películas , espejos), otros se producen en la interioridad de un sujeto (las imaginaciones, los sueños),(...) " 12

*A la una salió una galería de espejos
a las dos salió una alcoba llena de agua
a las tres salió un hotel en llamas
a las cuatro salimos tú y yo haciendo el amor (p. 17)*

En el verso cuarto de la segunda estrofa se produce un fenómeno de desdoblamiento en el hablante; éste se ve a sí mismo en el mundo interior -sueño de la amada-; ve su doble en la contrapartida del mundo factual. Se da así la doble presencia del hablante en ambos mundos : en el mundo factual es el espectador-testigo de su presencia en el mundo interior de la amada. Tenemos de este modo la coexistencia de dos mundos posibles, - mundo exterior de la realidad cotidiana/mundo interior del sueño de la amada, dándose en el verso cuarto la copresencia del hablante en ambos mundos.

Poema : " *Sobre los hemisferios* "

Aquí la presencia del motivo de los Mundos Comunicantes se da nuevamente en la relación que se establece entre el espacio de la vigilia, -el de la realidad cotidiana - , y el del sueño. Es este último, -espacio de la interioridad de un sujeto-, el que produce un efecto de materialización en el nivel de la realidad cotidiana del deseo amoroso de la amada por el amante.

*Tú sueñas conmigo en el hemisferio sur
y mi cama proyecta dos sombras*

*Yo sueño contigo en el hemisferio norte
y cruje el piso de tu dormitorio (p. 26)*

Pese a que los amantes se hallan distanciados espacialmente uno del otro, la reciprocidad de sentimientos que se manifiesta en sus sueños les permite finalmente crear un lugar de encuentro, en un espacio propio.

*Nuestros cuerpos caminan tomados de la mano
sobre los hemisferio (p. 26)*

El hablante -personaje de este poema se caracteriza por poseer rasgos de un Narrador Omnisciente, puesto que constata hechos que ocurren en Mundos y latitudes geográficas diferentes . En la primera estrofa da cuenta del contenido de un hecho que tiene lugar en el Mundo Interior de la amada - mundo del sueño-, y del efecto que esto produce en el espacio del dormitorio del hablante - mundo de la realidad cotidiana-.

En la segunda estrofa afirma estar "soñando" con la amada, lo que indica presencia del fenómeno de desdoblamiento reflexivo en el hablante : es el hombre que está soñando, y es al mismo tiempo, el que está constatando este hecho desde su ubicación en la realidad cotidiana. Se da la presencia del hablante en dos Mundos Posibles; el del sueño, y el del Mundo en el cual está soñando. La inverosimilitud de estos

enunciados dice relación con la participación del hablante en dos roles que se oponen ; el del durmiente , y el del hombre que en estado de vigilia constata que está soñando. Se agrega a todo esto , otro hecho que revela aún más el carácter sobrenatural del poema ; en la segunda estrofa, el hablante constata el efecto que tiene su sueño en el espacio del dormitorio de su amada : "*y cruje el piso de tu dormitorio*". El texto rompe así, con la coherencia de la teoría de los Mundos Posibles ; el hablante está presente en dos Mundos Posibles ; en el de la realidad cotidiana que tiene lugar en el espacio de su dormitorio, en el espacio de la realidad cotidiana del cuarto de la amada, y en el del sueño.

En el último verso, constatamos que gana terreno a la realidad el Mundo del Sueño ; éste último crea el tercer espacio que constituye una creación conjunta de los sueños en los cuales se manifiesta la reciprocidad de sentimientos de los amantes. El espacio creado tiene lugar "*Sobre los hemisferios*"; lo cual podría indicar que se ubica más allá del principio de realidad ; del hemisferio norte o sur, como datos realistas de ubicación espacial-geográfica. ¿ Se daría en el mundo del sueño por consiguiente, el espacio del encuentro?. Por los indicios realistas entregados anteriormente - efectos en el espacio cotidiano de los sueños de los amantes -, también podría darse este espacio en el mundo de la realidad exterior como acontecimiento sobrenatural vehiculizado por los enunciados.

Estos dos poemas se relacionan con el que abre el texto ;
 "*Aerolito*" :

*La velocidad del amor rompe la barrera de lo real
 y el mundo estalla en astillas de sueño
 sin la menor consideración para los despiertos (p. 9)*

Se puede afirmar que este enunciado aseverativo de carácter general se lleva en los poemas " *A la una mi fortuna, a las dos tu reloj* ", y " *Sobre los hemisferios* ", al plano individual y cotidiano de la vida de los amantes. Funcionaría así reforzando lo dicho por el poema " *Aerolito* ".

Motivo del doble :

Poema : " *Nacimiento del fantasma* "

Desde el título se explicita el carácter fantástico del poema. El mundo en el que se desarrolla el acontecimiento insólito es presentado como el real y cotidiano ; " *sala de baño* " , " *dormitorio* ". El hablante transita por estos espacios cubierto con la " *sábana de arriba* ", expresión que servirá de título a uno de los poemas posteriores del texto.

*Entré en la sala de baño
cubierto con la sábana de arriba*

*Dibujé tu nombre en el espejo
brumoso por el vapor de la ducha*

*Entonces sopló un viento terrible
y se volaron las líneas de mis manos
las manos de mi cuerpo
y mi cuerpo entero aún tibio de tí (p. 34-35)*

El poema presenta varios indicios de muerte que funcionan anticipando el posterior hecho en el plano del relato; el nombre de la amada como marca escritural se borrará en el espejo, primero se borra el destino; "*líneas de mis manos*"; las manos y luego el cuerpo del hablante. Así como el viento borra las huellas en la arena, la ausencia de la amada provoca como efecto el nacimiento del fantasma, la ausencia de sí mismo en el hablante. Queda planteado así el problema de identidad que afecta al hablante poético que sufre el Mal de Amor. Lo manifestado por el poema "*Cuerpo de todas mis sombras*", que entendemos como la descripción de lo que significa vitalmente la amada para él, deviene acontecimiento, al perderla a ella el hablante queda con su pura sombra, condición fantasmal. El texto presenta una imagen convencional del fantasma como motivo del doble de la literatura fantástica:

*Ahora soy la sábana ambulante
el fantasma recién nacido
que te busca de dormitorio en dormitorio (p. 35)*

En 1) "*Fantasma en forma de funda* ", 2) "*Fantasma en forma de camisa* ", 3) *Sábana de arriba*, es ahora el fantasma el que se metamorfosea al igual como lo hacen los seres sobrenaturales:

1) *Anoche fue la funda de tu almohada
para sentir la tibieza de tus mejillas (p. 39)*

2) *Estuve todo el día entre tu ropa de lavar
disfrazado de camisa sucia (p. 45)*

3) *Sacaste las sábanas de tu cama
y me pusiste de sábana de arriba* (p. 53)

Las continuas metamorfosis del fantasma son voluntarias y están al servicio de su deseo de permanecer en contacto físico-erótico con la amada. En el poema " *Sábana de arriba*", después que el fantasma se halla instalado como sábana de arriba, la amada se desliza debajo de las sábanas y por los indicios que nos entrega el hablante se nos sugiere que se ha consumado el acto sexual. Toda la serie del fantasma rompe así, con la distinción de las categorías sujeto-objeto:

*Ahora yaces bañada en transpiración
con la vista perdida en el cielo raso
y la sábana de arriba aún enredada entre las piernas*
(p. 54)

Poema: " *Algo* "

En este poema tenemos la presencia fantasmal de un " *algo* ", que obsesiona al hablante :

*Algo
me pena cada noche
y registra mis cajones*

en busca de alimentos

*Algo por todas partes
deja imágenes tuyas
a medio roer (p. 47)*

En la primera estrofa tenemos una imagen fantástica: hombre con cajones. El ser fantasmal, indeterminado deja imágenes de la amada a medio roer, es decir se alimenta de algo que se caracteriza por no poseer realidad material, sino mental, intangible, algo que se proyecta. Se transgrede de este modo, en este texto con la distinción entre materia y espíritu :

Poema : " *Pequeños Fantasmas* "

En este poema tenemos la afirmación por parte del hablante de la existencia de la condición fantasmal de algunos seres, la cual se percibe tal como se perciben las realidades cotidianas :

*Nuestros hijos amor mío
son pequeños fantasmas
Los escucho reírse en el jardín
los siento jugar en el cuarto vacío (p. 57)*

Una característica del texto Mal de Amor, es la ausencia en él del empleo del Imperfecto y de la Modalización subjetiva ¹³,

procedimientos de escritura que nos indicarían que estamos ante una variedad de lo fantástico en la cual la vacilación se situaría entre lo real y lo imaginario. En esta nos preguntaríamos si lo que cree percibir el personaje no es, de hecho, sólo producto de su imaginación. Aquí por el contrario, los acontecimientos insólitos los presenta el hablante como hechos objetivos de los cuales da testimonio.

*Y si alguien golpea la puerta
corren a esconderse debajo de mi sábana (p.57)*

En " *En la vía pública* ", el fantasma es ahora un hombre de cuatro manos que espera que el fantasma le cree su identidad dibujando las líneas de sus manos nuevas, ya que en las otras tiene sólo recuerdos desolados.

*Estoy sentado esperando en la puerta de mi casa
esperando que pase el fantasma*

*En esta mano tengo un recuerdo triste de tí
En esta otra tengo un recuerdo desolado*

*Y en estas dos que acaban de crecerme
no tengo nada ni siquiera las líneas
Así que estoy sentado en la puerta de mi casa
esperando al fantasma que vendrá a dibujarlas (p. 65)*

Se cuestiona así la identidad del hablante básico ; es y no es el fantasma, vulnerándose de esta manera el principio de no contradicción en el texto.

Motivo del Visitante Insólito :

" (...) , lo sobrenatural probable que aparece insinuado y diseminado a lo largo del cuento sobre la base de meras alusiones (...), es presentado en persona. " 14

Una variante de este motivo se da en el poema "*El centro del dormitorio*". Primero aparece insinuado como "*algo nos despertó en medio de la noche , (...) algo difícil de precisar pero flotante*". Luego, en este espacio cotidiano se da la irrupción de un semi-ser, de algo con cabeza :

*Y aquello estaba allí : de pie en el centro del dormitorio
con una vela sobre la cabeza
y la cera rodándole por las mejillas (p. 51)*

Motivo del Alma Callejera :

" (...), en este caso, el acontecimiento insólito es el hecho de que el alma pueda evadirse y penetrar en otra morada. Hay en nuestra cultura una suerte de familiaridad con la idea de que el alma pueda alejarse del cuerpo y existir en un espacio autónomo. "

" La expresividad se patentiza porque el hablante y el objeto de su discurso son uno y el mismo (...). La compasión del hablante por aquello de que se habla es sólo autocompasión. Tal sentimiento se vislumbra durante la travesía del espíritu, presentada como un pequeño calvario. " 15

Poema : " *Cometa* "

*La herida de mi costado
la herida de mi costado
Quién ha visto la herida de mi costado ? (p. 59)*

El motivo del alma callejera se aplica perfectamente al poema " *Cometa* ". El objeto del discurso del hablante - la herida de su costado -, tiene una existencia material independiente de la de él, e incluso esta existencia puede ser reconocida por todos, y de hecho así ocurre en el poema :

*Todos los vecinos salieron a verla
todos los mudos querían hablarle
y los niños corrían detrás de ella (p. 59)*

El carácter callejero del " *alma* " , encarnada aquí por la herida del costado del hablante, es hiperbolizado, llevado a dimensiones cósmicas, lo cual aparece ya en el título del poema, " *Cometa* " , metáfora que da cuenta del viaje que realiza el espíritu. La condición sufriente que presenta esta travesía del alma también es mostrada, al mismo tiempo que la motivación de su dolor, esto es la pérdida de la amada :

*Se fue rodando por el monte abajo
atravesó las calles de la ciudad
y pasó gimiendo frente a tu puerta (p. 59)*

CONCLUSIONES

La lectura realizada en base a los rasgos fantásticos que presenta el texto Mal de Amor, arroja una serie de resultados que permiten llevar a cabo la vinculación del Género de la Literatura Fantástica con algunas de las características del discurso literario.

Vimos en este Capítulo, cómo al privilegiar a Nivel del Enunciado , la lectura del sentido literal de las expresiones figuradas que presenta el texto, actualizábamos en él una lectura en términos del Género literario de lo fantástico. El sistema de convenciones de este código, constituye así , el primer enfrentamiento del lector con rasgos de la naturaleza del texto (o lenguaje) literario, el cual "*propone como forma significante a interpretar* " (Eco), un grupo de significados denotados (entre los cuales se halla el código de lo fantástico), y de significados connotados (lectura de los rasgos poéticos, lectura de corte psicoanalítica como veremos más adelante , etc.) A Nivel de la Recepción del texto esto implica que el lector puede optar por una lectura a nivel del sentido literal del enunciado, o del sentido figurado del mismo, como posibles lecturas interpretativas de éste, poniéndose en escena de este modo, la "ambigüedad productiva ", y el carácter autorreflexivo del discurso literario.

En el caso de nuestro texto en cuestión, el carácter polivante del mismo, producto de las interpenetraciones genéricas que lo conforman, promueve diversas lecturas a nivel individual o serial de los poemas. De esta manera, el efecto fantástico que provoca el texto se define por la "percepción ambigua", que el propio lector tiene acerca de los acontecimientos relatados, y por consiguiente , acerca de la

naturaleza de cada uno (o serie) de poemas , y del texto en su conjunto. Constatamos en este Capítulo, cómo a nivel estructural de la obra, encontramos en los (diferentes) niveles de ésta - Nivel del Enunciado, de la Enunciación, y Semántico -, marcas textuales de esa percepción ambigua que caracteriza lo fantástico.

A Nivel del Enunciado, la lectura literal de las expresiones figuradas privilegia en el texto la escenificación del acontecimiento sobrenatural - efectos del Amor-, razón por la cual Todorov nos dice que la literatura fantástica tiene una función a primera vista tautológica, ya que : "*permite describir un universo fantástico, que no tiene, por tal razón, una realidad exterior al lenguaje ; la descripción y lo descrito no tienen una naturaleza diferente* " ¹⁶ . Esta función del Género de la Literatura Fantástica pone en relevancia la concepción de la obra literaria como mundo autónomo, creado en y por el lenguaje.

A Nivel Semántico, los acontecimientos relatados constituyen metamorfosis del mundo representado, bajo la presencia del Motivo de los Mundos Comunicantes. Se da la transmutación del mundo a la materia de que están hechos los sueños (poema: "*Aerolito*"), rompiéndose así con la dicotomía tradicional entre mundo exterior = realidad cotidiana, versus / mundo interior = mundo del sueño. Tenemos en el poema "*Aerolito*"; la coexistencia de ambos mundos en un mismo nivel de realidad, y a la vez la coexistencia de un mismo individuo en ambos mundos respectivamente en los poemas "*A la una mi fortuna , a las dos tu reloj*", y "*Sobre los hemisferios*". Se instituye así una causalidad particular en el mundo representado que constituye una transgresión de la dicotomía materia y espíritu, tal como se la concibe ordinariamente.

Otra serie de poemas presenta el Motivo del Doble, en la transformación del hablante en el fantasma de sí mismo. Luego vienen las metamorfosis del mismo fantasma en prendas de vestir, objetos cotidianos: "*sábana ambulante*"; "*funda de tu almohada*", "*camisa sucia*"; "*sábana de arriba*". Acontecimientos sobrenaturales que presentan ahora la pérdida de la distinción sujeto-objeto. Incluso en el poema "*Sábana de arriba*"; se nos sugiere que se ha llevado a cabo la relación sexual entre el hablante-fantasma metamorfoseado en objeto de vestir y la amada. En el poema "*Algo*"; se rompe con la distinción entre las categorías materia y espíritu, puesto que un ser fantasmal se alimenta de una realidad mental ; imágenes de la amada . En el poema "*Cometa*"; la "herida del costado" del hablante adquiere una existencia independiente de la de él, e incluso mediante el Motivo del Alma Callejera, realiza una travesía por el mundo.

Todos los acontecimientos sobrenaturales representados por el texto, rompen con los verosímiles tradicionales , que nos representan "*al ser humano como un sujeto que se pone en relación con otras personas o con cosas exteriores a él, y que tienen un status de objeto. La literatura fantástica pone en tela de juicio esta separación abrupta*" .¹⁷ De esta manera las categorías convencionales de mundo resultan modificadas. Así teníamos , que en el poema "*Aerolito*": "*La velocidad del amor rompe la barrera de lo real*" , la fuerza de un sentimiento como realidad espiritual-emotiva que implica presencia de un sujeto como soporte de su existencia, adquiere autonomía propia, desprendiéndose de un sujeto dado, y despersonalizándose se universaliza, adquiriendo la categoría de una fuerza cósmica que opera la transmutación del mundo.

A nivel de la Enunciación, el discurso fantástico al tener un status ambiguo- narrador representado-, promueve las vacilaciones

entre lo natural y lo sobrenatural, y de esta manera, la duda sobre la identidad del hablante básico, su destinatario, y su ubicación espacio-temporal. Se producen así cambios de identidad entre el hablante-amante, y su destinatario, amada, en los poemas : " *Bárbara Azul*"; " *Fantasma en forma de funda*"; etc, ; y extensión del lugar y tiempo de la enunciación en el que se encuentra el hablante, en " *Ecología de Espiritu*". Decíamos de acuerdo con lo señalado que este texto , al igual que todo relato fantástico , vulnera el principio de no-contradicción ; en él algo es y no es.

Según Todorov, la literatura por su definición misma, - creación de un mundo fictivo, autónomo- (Schmidt) " *pasa por alto la distinción entre lo real y lo imaginario, entre lo que es y lo que no es. (... De esta manera se explica la impresión ambigua que deja la literatura fantástica : representa por un lado, la quintaesencia de la literatura, es, la medida en que el cuestionamiento del límite entre lo real y lo irreal, propio de toda literatura se convierte en su centro explícito*" ¹⁸

Vemos de este modo, que la atracción de rasgos de la literatura fantástica al texto Mal de Amor, tanto a nivel Semántico -Motivos literarios recreados en él-, como a nivel de la Enunciación y del Enunciado, cumple un papel de relevada importancia en la función reflexivo-metapoética del mismo.

CAPITULO II

LECTURA DE RASGOS POETICOS DEL TEXTO MAL DE AMOR

Como lo señalamos en el Capítulo anterior, la presencia de Reflexividad en el texto Mal de Amor, está dada en el hecho de que a Nivel del Enunciado se promueve el cuestionamiento en el lector de la naturaleza de los poemas que lo conforman , y por lo tanto, del texto mismo debido a las interpenetraciones genéricas que produce. Esta propiedad del texto promueve la "ambigüedad productiva" del mismo, lo que a nivel del Enunciado posibilita la actualización de diversas lecturas interpretativas.

Según Umberto Eco, el mensaje estético- del cual forma parte el discurso literario-, "*al estructurarse de modo ambiguo con respecto al código, transformando continuamente sus denotaciones e. connotaciones (...), nos impulsa a identificar en él códigos siempre distintos.*"¹

En el primer Capítulo llevamos a cabo primeramente una lectura en términos de los rasgos del Código de lo fantástico inscritos en el texto, puesto que consideramos que la lectura del sentido literal de las expresiones figuradas que lo conforman , constituía la primera aproximación del lector a la dimensión significativa del lenguaje que lo constituye. Vimos así cómo la apertura del plano de lo denotado privilegiaba una lectura en términos de los acontecimientos representados por el texto, poniendo de relevancia su carácter fictivo . Concluimos de todo ello, que la integración de rasgos de la literatura fantástica al texto Mal de Amor, llevaba implícito como gesto intertextual una función de tipo metapoética.

La lectura que llevaremos a cabo ahora, abrirá la dimensión significativa del texto al plano de lo connotado por él, es decir, una lectura del sentido figurado de las expresiones del mismo. Si bien ambas lecturas pertenecen al ámbito de la literatura, hay que señalar que las

convenciones, y por lo tanto, las expectativas que guían el proceso de recepción en ambas, son en algunos aspectos las mismas, y en otros diferentes.

Un texto poético es antes que nada un objeto de naturaleza discursiva. Todo poema como un tipo particular de comunicación escrita está conformado por un conjunto de enunciados lingüísticos que ponen en escena una situación de discurso. Dado que todo poema constituye la representación de un acto de habla ², la determinación de la situación de discurso de los mismos conforma una primera aproximación al texto. Por tratarse de un texto poético, se integrarán las teorías de la Pragmática de la Comunicación Literaria ³, que muestran la especificidad de la comunicación literaria con respecto a la comunicación corriente. Dentro de este enfoque constatamos ahora que lo que guió y orientó nuestra propuesta de las posibles lecturas del texto Mal de Amor, fue precisamente el rasgo textual que constituye el carácter específico de los objetos representados en una comunicación literaria. Según Schmidt el concepto de "Polifuncionalidad", aplicado al texto literario "*denomina un conjunto de propiedades significativas de la organización de los elementos textuales que llevan a hacer posibles lecturas diferentes de los propios constituyentes textuales, de sus mutuas relaciones y con el conjunto del texto, así como del conjunto del texto*". ⁴

En la determinación de la situación de discurso que presenta el texto (o textos), procederé en este capítulo a adoptar la metodología propuesta por Todorov en su Introducción a la literatura fantástica, y que orientó la lectura desplegada en el Capítulo I, esto es, el trabajo textual a Nivel del Enunciado, a nivel de la Enunciación y a nivel Semántico. Se integrará a este enfoque la dimensión discursiva de los enunciados. De esta manera, la lectura abarcará tanto el contenido proposicional de los

enunciados como su carácter de actos de habla; es decir la dimensión pragmática de los mismos.

El enfoque en el plano discursivo del texto será también el adoptado en la lectura propuesta en otros capítulos (Capítulo I de la Segunda Parte : Reflexividad Metapoética), puesto que lo que nos interesa determinar en una primera instancia, a nivel individual de los poemas que hemos seleccionado como ejemplificadores de rasgos del mismo , son las situaciones comunicativas representadas por él.

En este capítulo -lectura de los rasgos poéticos del texto Mal de Amor-, llevaremos a cabo la determinación de algunas características del discurso poético, tales como los mecanismos semánticos y simbólicos que promueven la "ambigüedad productiva" de éste. Veremos cómo el carácter de la comunicación poética está relacionado con ciertos rasgos del lenguaje poético, que dicen relación tanto con las particulares estructuras lingüísticas que presenta, como con otros elementos constitutivos de la comunicación poética. Con respecto a estos últimos, según Ursula Omenla la poesía " *debe ser definida por e. comportamiento particular de los diferentes factores comunicativos*"⁵; entre los cuales los determinantes son el destinador, destinatario, tiempo, lugar y espacio perceptivo del hablante.

Poema : " *Aerolito* "

*La velocidad del amor rompe la barrera de lo real
y el mundo estalla en astillas de sueño
sin la menor consideración para los despiertos (p.9)*

A Nivel de la Enunciación, en una primera aproximación superficial, diríamos que este poema está constituido por enunciados descriptivos. Este tipo de enunciados desde la perspectiva de la acción discursiva⁶ *"pueden asimilarse a lo que Austin llamó enunciados constatativos, con función descriptiva y valor lógico, y opuestos a los enunciados performativos, que no tienen valor de verdad y que se utilizan más para hacer que para decir" (...)* Pero, *"queremos destacar que los enunciados constatativos o aserciones se pueden convertir, mediante procedimientos enunciativos, en enunciados performativos (Lakof, I say c state) "*, *aparte del hecho de que decir o asertar tal o cual cosa representa en sí una forma de hacer (...)*". No cabría así desde esta perspectiva hacer la distinción entre enunciado descriptivo/enunciado modal, ya que *"las representaciones y cancelaciones del sujeto forman parte de las estrategias discursivas de las que es precisamente responsable el sujeto de la enunciación."*⁷ De esta manera los enunciados descriptivos dada su dimensión pragmática como enunciados asertivos son también enunciados modalizados.

Desde la perspectiva lingüística ya mencionada podemos sostener que el acto de habla implícito del hablante poético de este tipo de poemas es el de la aserción. De esta manera, los enunciados del poema *"Aerolito"*, más que representar un estado de cosas del mundo, representan las creencias del hablante e influyen en las del lector . La autorreflexividad implícita al acto de habla de la aserción se muestra así

en la intención del hablante de mostrar sus propias convicciones personales en relación al estado de cosas del mundo.

A Nivel Semántico, el poema "Aerolito", como poema que inaugura el texto es altamente significativo, ya que nos abre al mismo al mundo del sueño , -producido por los efectos de la velocidad del amor- , como marco más general en el cual se daría acogida a los diferentes verosímiles que lo conforman :

" (...) Las imágenes del sueño son simbólicas en cuanto representan ansiedades y deseos disimulados y manifiestos en ellas. A descifrarlas se descifra el mecanismo de la imaginación. Hablar del lenguaje de los sueños no es metáfora, sino expresión válida en su literalidad. El sueño es un lenguaje y por ese mismo instrumento de creación (...) " ⁸

En el mundo del sueño , como actualizador del mecanismo de la imaginación cabe tanto lo simbólico, lo fantástico, lo alegórico, lo metafórico, lo paródico, etc. A él puede aplicarse la definición que el mismo Oscar Hahn da de lo Fantástico :

" Se caracteriza no sólo por la presencia de lo inverosímil, sino por la yuxtaposición y la contradicción de diversos verosímiles " ⁹

De esta manera, al decir el poema que " el mundo estalla en astillas de sueño", estas astillas podrían ser, como efecto de la velocidad del amor,

los poemas diseminados a lo largo del texto, y en los cuales se da este juego de verosímiles que permiten la actualización de diversas lecturas interpretativas, de acuerdo con los diferentes modelos culturales de lo verosímil. El texto presenta así, a Nivel Semántico la concepción del sueño como un arte poética, aludiendo a la analogía existente entre el mecanismo de la actividad psíquica del estado del que sueña, descrito e interpretado por el psicoanálisis, con el funcionamiento del mecanismo literario.

El poema, "*Partitura*"; a Nivel de la Enunciación, también consta de enunciados constataivos, que constituyen como ya dijimos, actos de habla asertivos que dan cuenta de una determinada postura ideológica del hablante, con respecto a la jerarquía de la pareja humano/divino, que pone en circulación el intertexto del contexto religioso "*La música de las esferas*":¹⁰

*La música de las esferas
no la produce la rotación
de los planetas en el cielo
sino la frotación
de los cuerpos en la tierra (p.20)*

Se atrae así, la tradición, en la atracción del intertexto "*La música de las esferas*", en un gesto de intertextualidad reflexiva, para frente a ella expresar la propia posición a modo de réplica refutativa, operando ésta a nivel enunciativo y semántico, una inversión de valores simbólicos. De esta manera, es el amor carnal el que produce un efecto a nivel cósmico; la expresión "*la música de las esferas*"; es trasladada así

de su contexto de carácter místico-religioso y resulta renovada al aparecer en su nuevo contexto ; el de la relación humana erótica. El Eros humano al realizarse en la cópula sexual actúa creativamente produciendo la música de carácter divino. Hay relación de equivalencia semántica en los dos poemas ya señalados; en el primero, "*Aerolito*"; la fuerza del amor hacía estallar el mundo en astillas de sueño, caracterizándose este último por ser instrumento de creación. En "*Partitura*"; es ahora el amor-erótico el creador de la música celeste. Tenemos así, a nivel Semántico, una primera línea temática que relaciona el Amor-Eros con la facultad de la Creatividad.

La poesía como un modo particular de comunicación escrita se caracteriza por la fictivización de los papeles comunicativos del productor y del receptor ¹¹. Decíamos de acuerdo con esto que el discurso poético no constituye un acto de habla individual , de un sujeto empírico, sino la representación de dicho acto. Esta distinción fundamental nos lleva a determinar la presencia de dos entidades referenciales que corresponden a niveles comunicativos diferentes : a nivel de la producción del texto, el poeta como función autorial del texto poético , representa en él un(os) acto(s) de habla. Sitúa en escena en el texto por lo tanto, a un hablante-personaje , el que debe ser construido al interior del mismo.

El carácter representativo de la poesía pone en funcionamiento " (...) *la despragmatización de la comunicación por el efecto de la regla F, (lo que) permite la aplicación de categorías estéticas en el momento de la producción y de la recepción de los textos literarios.* " ¹²

La categoría estética de la " ambigüedad productiva", (Eco),

tanto a nivel del mensaje como a nivel de los principales factores de la comunicación ; destinador -destinatario, tiempo, lugar y espacio de la Enunciación -, será lo determinado en algunos poemas del texto Mal de Amor, ejemplificando así los rasgos que conforman la especificidad del lenguaje literario frente a otros tipos de discursos. Ya en Jakobson , tenemos la consideración de la ambigüedad como " un corolario obligado de la poesía". Para él "no sólo el mensaje, sino también el destinador y el destinatario se vuelven ambiguos", así nos dice: "*La supremacía de la función poética sobre la función referencial no oblitera la referencia (la denotación), pero hace que sea ambigua. Al mensaje con doble sentido corresponde a un destinatario desdoblado, y también una referencia desdoblada (...)*".¹³

El poema "*Bárbara Azul*"; constituye un buen ejemplo de la 'ambigüedad productiva' del discurso poético. Roman Jakobson nos dice que la función poética del lenguaje consiste en cortar el lazo de la palabra y la realidad. De este modo, en el contexto poético las palabras adquieren un significado que no es el suyo habitual y preciso. Esta desautomatización del lenguaje habitual, y por lo tanto la ambigüedad del mismo, es promovida tanto los mecanismos semánticos del lenguaje poético- figuras y tropos literarios-, como las especiales estructuras sintácticas que lo constituyen.

*Aquella dulce muerte tu hermosísimo amor
me ha traído a la orilla de este río nevado*

A nivel Semántico, el verso alejandrino antitético que conforma el primer verso del poema, consta de la presencia del tópico

Eros-Thánatos bajo la figura literaria de la Condensación bifurcadora por contigüidad, figura que promueve una relación de equivalencia igualadora entre las dos partes de este verso; por lo tanto la identificación entre ellas. De esta manera, el contenido proposicional del tópico Eros-Thánatos se torna ambiguo, matizándose las polaridades semánticas que vehiculiza. El primer miembro del enunciado consta del pronombre demostrativo indeterminado "*aquella*"; que refuerza aún más las ambigüedades del verso. El adjetivo que determina a la palabra "*muerte*"; "*dulce*", suaviza la connotación negativa de la palabra muerte, lo que nos indica que nos hallamos en el contexto poético. Por otro lado, el superlativo, "*hermosísimo*"; que determina a la palabra "*amor*"; refuerza la connotación positiva de la misma.

A nivel de la Enunciación, la presencia del pronombre personal "*tu*", con que comienza el segundo miembro indica además que se trata del discurso apelativo que dirige el amante a la amada. El segundo verso señala que la presencia del hablante en el río nevado, se debe a los 'Efectos' del tópico Eros-Thánatos.

*De pronto en pleno invierno la descongelación
descubre rosas rojas y bárbaras azules*

En la segunda estrofa, el hablante describe el mundo en el que se encuentra, en éste se da la presencia de un acontecimiento sobrenatural: súbitamente, resucita la vida congelada que yacía oculta. Se descubre de este modo, la belleza exótica del mundo, tanto la pasión, "*rosas rojas*"; como lo singular de él, "*bárbaras azules*".

*Un trino de color rosado pinta el cielo
a las diez de la noche*

*y un alba deslumbrante se levanta a deshora
limpiándose las plumas (p.20)*

Entre los mecanismos semánticos del lenguaje poético que pone en escena este texto, tenemos metáfora y personificación¹⁴. De esta manera, el trino como metáfora del canto del poeta "*de color rosado*"; del color de los sueños "*pinta el cielo*". La personificación indica la igualación a nivel Semántico de los códigos artísticos : música-pintura-poesía. El canto del poeta da vida , belleza al mundo al colorearlo ; es decir, lo crea, ya que rompe con los marcos tradicionales válidos para la realidad cotidiana : al colorear el cielo oscuro de la noche, invierte el orden temporal, de esta manera del régimen nocturno pasamos al diurno.

*Aquella dulce muerte tu hermosísimo amor
me ha rozado los ojos con su estela celeste
y ahora en vez de lágrimas una constelación
de hipocampos dorados rueda por tus mejillas*

Nuevamente, los 'Efectos del Amor', producen acontecimientos sobrenaturales. La transposición nominal "mis ojos", "tus mejillas", de los versos segundo y cuarto de la última estrofa del poema "*Bárbara Azul*"; promueven otra vez la ambigüedad con respecto al destinador y al destinatario de los enunciados, hecho que en el contexto poético del texto apunta al Motivo Romántico de la completa identidad de los amantes. Todo se transfigura por efecto del amor, adquiriendo una

nueva naturaleza . Tenemos de este modo, que a nivel de lo representado, el mundo se constituye en una realidad transfigurada por el arte, por el amor, constatándose nuevamente la presencia de la línea temática que relaciona Eros con la facultad de la Creatividad.

La poesía ha sido también descrita como un modo particular de comunicación que está relacionada con ciertos rasgos del lenguaje poético (Ursula Oomen). Rasgos que como decíamos anteriormente dicen relación con el comportamiento particular de los diferentes factores comunicativos ; entre los cuales ocupan un lugar de jerarquía : destinador/destinatario, tiempo, lugar y espacio perceptivo del hablante. El rastreo de estas características del texto en algunos poemas o extractos de poemas, será llevado a cabo en las páginas siguientes :

Poema : "*Ecología del Espíritu*"

*tóquese fondo ahora tóquese fondo quebradizo
quíebrese el fondo y cáigase al vacío abierto
(...)*

y húndase en el espacio profundamente en el espacio (p.33)

A nivel de la Enunciación, ¿A quién se dirige el hablante con estas órdenes ? Hay ausencia de pronombres personales que son los que identifican en muchos casos al destinador y al destinatario. La ambigüedad de la forma verbal reflexiva no permite tampoco determinarlo, puesto que se trata de Oraciones Aproposicionales Impersonales. Lo único que se puede establecer es la interrelación entre destinador y destinatario ;

tenemos órdenes- presencia de formas verbales reflexivas e imperativas - al destinatario a realizar determinadas acciones, destacándose de este modo, que en la comunicación poética las distintas posibilidades del tú no siempre están delimitadas con claridad, e incluso como es el caso en el poema "*Ecología del Espíritu*"; pueden permanecer solapadas.

La determinación espacial del lugar en el que se encuentra el hablante es igualmente vaga; "*fondo, vacío, espacio*", son expresiones tan generales que sólo indican el término de un espacio, o el paso de un espacio a otro: del "*fondo quebradizo*" al "*vacío abierto*". El espacio perceptivo configurado por las órdenes que el hablante da a un supuesto destinatario, hace mención así únicamente al sentido táctil, y al de orientación o desorientación espacial: "*tóquese*"; "*quíebrese*" del descenso del cuerpo por el abismo espacial.

Otro hecho curioso se da en el verso:

náveguese un buen rato por el cielo

A Nivel Semántico, tenemos impertinencia predicativa; de un verbo que corresponde a un determinado contexto espacial: "*mar, río*"; etc., se lo lleva al contexto espacial: "*cielo*". Se pone en evidencia mediante este verso la función del lenguaje poético, la que consiste en desautomatizar las percepciones habituales. De esta manera, las órdenes del hablante a un posible destinatario lo instan a realizar una experiencia exploratoria, inédita que transgrede los marcos de referencia que rigen en la realidad cotidiana.

El poema " *Corazón Mío* "; presenta juego temporal, ya que de la enunciación en tiempo presente , pasa bruscamente a la enunciación en pasado, sin entregar marca de puntuación que lo señalice :

*Mi corazón bajo la forma de un óvulo palpitante
 eyacula millares de corazones diminutos
 se embaraza a sí mismo y se da a luz
 adentro de tu pecho estás más loco
 me decías mirándome fijamente a los ojos
 Y el malhadado corazón
 a punto de salirse de la boca (p.12)*

Se produce de este modo, un cambio en la situación comunicativa ; si bien en los primeros versos del poema se nos sugiere la copresencia de los amantes en el abrazo amoroso , en el verso quinto se cambia abruptamente al tiempo pasado el diálogo de los amantes, cambiando de este modo la referencia temporal en que se sitúan los hechos relatados.

El desdoblamiento reflexivo del hablante se evidencia en el hecho de que lo representado son las actividades de un órgano de su propio cuerpo ; " *mi corazón bajo la forma de un óvulo palpitante* "; lo que implica la visión del órgano del corazón; esto es la visión de procesos fisiológicos internos, conocimiento que escapa a los marcos de referencia convencionales . El hablante presenta así características de un Narrador Omnisciente, puesto que da cuenta de un hecho que tiene lugar en el interior de su propio cuerpo, rompiéndose de esta manera, con la dicotomía espacio interior/ exterior del cuerpo humano. Tenemos de este modo, que lo representado como contenido proposicional del poema, son los "Efectos" en el cuerpo del amante del abrazo amoroso (Eros). Este abrazo tiene como efecto el fenómeno sobrenatural de la autoprocreación del órgano del

sentimiento- línea temática que relaciona Eros y Creatividad -, el que asume tanto la función sexual masculina de fecundación, como la femenina en su función de maternidad, todo lo cual es revelación de la fuerza y potencia del sentimiento amoroso.

En el poema "*Misterio Gozoso*", la apelación a la amada presenta peticiones que se contradicen a nivel Semántico :

(...) ayúdame
*a ser mejor amor mío limpia mis lacras libérame de todas
 mis culpas y arrásame con puros pecados originales, ya ?*

Una transgresión a nivel Semántico se da en el poema "*Ecología del Espíritu*". Aquí al efectuar el poema la abstracción del amor en la aritmética se juega con este código.

*Cero más Uno somos Dos le dice
 y se van por el pizarrón tomados de la mano*

Dos son Uno cerca del borrador agazapado (p.25)

Estos enunciados a Nivel Semántico representan el Motivo Romántico de la completa identificación de los amantes.

Según otros autores, el lenguaje poético se basa en unas estructuras lingüísticas especiales (Levin), caracterizándose estas por la relación de repetición que se establece entre los diferentes niveles del lenguaje :

El título del poema, "*Cuerpo de todas mis sombras*", consiste en un epíteto denominativo que caracteriza a la amada. A nivel Enunciativo, el uso del epíteto denominativo por parte del hablante, constituye como acto de denominar un gesto testimonial de sí mismo, y del mundo representado en el texto : "*Denominar es un acto porque el esfuerzo de encontrar un nombre es ya un acto.*"¹⁵ Así tenemos, cómo la caracterización de la amada da testimonio de la relación de dependencia que vincula al hablante con ella, puesto que los epítetos no la describen ni física, ni moralmente, sino en relación a lo que ella representa simbólicamente para él. Ella como "*el cuerpo de todas sus sombras*", constituye así el soporte de su existencia.

*Arbol de todos mis soles
sol de todas mis sangres
sangre de todas mis heridas
herida de todas mis muertes (p. 23)*

En el epíteto denominativo que conforma el primer verso, tenemos dos símbolos de vida (Eros) : "*árbol de todos mis soles*". A partir del segundo verso, y en los dos últimos, ya constatamos que en la descripción de la amada en base a estos epítetos, subyace como contenido semántico de los mismos el tópico Eros-Thánatos, también presente en el título del mismo "*Cuerpo de todas mis sombras*".

Entre el título, y los cuatro versos del poema, se establece un perfecto paralelismo sintáctico y semántico. Este tipo de paralelismo es según Levin el procedimiento constitutivo de la poesía. Este autor nos dice que se produce emparejamiento poético en "*la unión de forma y contenido (...), cuando las palabras individuales establecen entre sí, equivalencias fónicas y semánticas y a su vez ocupan posiciones también, equivalentes en el sintagma.*"¹⁶

A nivel Sintáctico, tenemos Anadiplosis o Conduplicación¹⁷ como las figuras más frecuentes de la expresión contemporánea, puesto que en cada enunciado la repetición se produce entre el elemento final de un verso y el que es principio del siguiente. El uso continuado de esta figura nos da la figura de la Concatenación a nivel global del poema.

En "*Cuerpo de todas mis sombras*", tenemos presencia de paralelismo semántico en la organización sobre la base de semejanza de significado. El paralelismo semántico se estructura en el poema en base a la figura de la Gradación o climax, que consiste en una especie de progresión entre las palabras o grupos de palabras que se colocan consecutivamente: "*sangre*", - "*herida*", - "*muerte*" y que indican el paso de la vida a la muerte.

En la lectura de los 'Efectos del Amor', vemos como el poema "*Cuerpo de todas mis sombras*"; se relaciona con el título del texto Mal de Amor, puesto que la caracterización de la amada en términos figurados, deviene posteriormente acontecimiento en el desarrollo del relato de la transformación del hablante, específicamente en el poema: "*Nacimiento del Fantasma*".

En el poema, "*Algo*"; la lectura poética del texto integra a Nivel Semántico el código psicoanalítico. Hacemos notar que la lectura psicoanalítica también actualiza la función simbólica del lenguaje, de ahí la importancia de su integración para acceder al nivel significativo del texto Mal de Amor.

Algo
me pena cada noche
y registra mis cajones
en busca de alimentos (p.48)

El hablante da testimonio de una experiencia existencial presente que se repite "*cada noche*": la presencia de 'algo' fantasmal, indeterminado. Las imágenes son de clara filiación onírico-surrealista: hombre con "*cajones*", activa la asociación con las imágenes de los cuadros de Salvador Dalí, en los cuales el cuerpo humano aparece compartimentalizado en "*cajones*", como los depositarios del inconsciente humano. De esta manera, la alusión intertextual vehiculizada por la imagen hombre con "*cajones*", actúa reforzando la carga semántica y visual-poética del poema. Este "*algo*" fantasmal busca alimentarse, nutrirse del imaginario del hablante.

Algo
por todas partes
deja imágenes tuyas
a medio roer (p.48)

En la segunda estrofa del poema, se produce un cambio a Nivel de la Enunciación. De la constatación de un hecho , primera estrofa ; el hablante se dirige ahora a la amada comunicándole que este "*algo*"; ha dejado "*imágenes*" suyas "*a medio roer*". De esta manera, se nos sugiere en una lectura en términos del género de la literatura fantástica, que lo constatado por la primera estrofa como expresión figurada, deviene en la segunda estrofa acontecimiento sobrenatural, puesto que el ser fantasmal, como una especie de roedor, se ha alimentado de algo intangible, de las proyecciones del imaginario del hablante : "*imágenes*" de la amada.

*Mi memoria tiene miedo
se olvida de sí misma
y desaparece (p.48)*

En la tercera estrofa del poema "*Algo*"; tenemos desdoblamiento reflexivo en el hablante ; éste afirma que su memoria "*tiene miedo , se olvida de sí misma*". Se trata así de un hombre sin memoria, puesto que esta "*desaparece*"; tal como antes desapareció su cuerpo, en el poema : "*Nacimiento del Fantasma*". Se constata de esta manera, en una lectura psicoanalítica del texto, que el fenómeno de desdoblamiento se produce por la autorrepresión en la conciencia de ciertos contenidos dolorosos para el hablante. Este distanciamiento que opera el hablante con respecto a contenidos de su propia conciencia , que de este modo se hacen inconscientes, cumple la función de mitigar el dolor que la pérdida del amor de la amada le ha ocasionado. Lo representado por el hablante se constituye de este modo en el espacio del Inconsciente ; en éste el deseo insatisfecho del hablante por la amada se evidencia por la presencia de "*algo*"; que lo perturba constantemente. Así, la expresividad se pone de manifiesto porque el hablante y el objeto de su discurso son uno

y el mismo.

Algo sigue masticando
sigue masticando
sigue masticando (p.48)

Finalmente en la última estrofa del poema el hablante constata de que a pesar de que la "*memoria se olvida de sí misma y desaparece*"; continúa la pulsión inconsciente y reiterativa de ese "*algo*"; esto es, del deseo insatisfecho del hablante por la amada, el que se resiste a desaparecer.

Al interior del texto Mal de Amor, tenemos la integración de códigos culturales que indican la presencia en él de rasgos de una corriente de la literatura contemporánea.

CONCLUSIONES

En el primer capítulo realizamos una lectura del texto Mal de Amor, en base a los rasgos fantásticos en él presentes, lo que a Nivel del Enunciado requería la actualización del sentido literal de las expresiones figuradas del mismo. La lectura que nos propusimos en este segundo capítulo es la actualización de los rasgos poéticos, lo que abre la significación del texto al plano de lo connotado por el discurso poético que lo constituye.

A nivel de la Enunciación, el texto Mal de Amor, se inaugura con el acto de habla de la aserción por parte del hablante de la destrucción de " *la barrera de lo real*"; en el mundo. Decíamos anteriormente, que la autorreflexividad implícita a este acto de habla implica más que la descripción de un estado de cosas del mundo, un acto testimonial de las creencias del hablante, las que pretenden influir en las de un oyente.

A nivel Semántico, el poema, " *Aerolito*"; se abre al mundo del sueño como efecto del Amor, en lo cual vemos en el plano de la connotación una alusión al texto poético. El sueño se caracteriza, al igual que el texto poético por ser un instrumento de creación de mundos posibles, dándose en éstos la yuxtaposición y coexistencia de diversos verosímiles : simbólico, fantástico, etc. De esta manera, tenemos que en el poema " *Partitura*"; nuevamente el acto de habla asertivo del hablante, a nivel semántico vincula el poder de Eros con la facultad de la Creatividad; en este poema el amor erótico es el creador de la música celeste. En " *Bárbara Azul*"; los efectos del amor también producen acontecimientos sobrenaturales que revelan la belleza oculta del mundo y , que embelleciéndolo lo recrean.

El mundo del sueño como metáfora del texto poético se inaugura luego que el deseo erótico ha destruido " *la barrera de lo real*" en el mundo, señalándose así el carácter específico de la comunicación literaria. En esta la fictivización de los papeles del productor y del receptor del texto literario implican también la creación de éste como mundo autónomo, fictivo , para el cual no rigen los criterios de verosimilitud válidos para el mundo de la realidad cotidiana. El texto literario - como un tipo especial de comunicación escrita- , se caracteriza así, por carecer de un "contexto restrictivo"(Schmidt), lo que permite la separación tanto del mensaje como de los factores de la comunicación; destinador , destinatario, tiempo, lugar y espacio de la enunciación, de referentes del mundo real. Este hecho -carácter representativo de la poesía-, promueve la ambigüedad productiva y autorreflexiva del discurso literario, permitiendo la aplicación de categorías estéticas al mismo.

A nivel Semántico, vimos cómo en el poema " *Bárbara Azul*"; el contenido proposicional del tópico Eros/Thánatos se torna ambiguo, matizándose las polaridades que vehiculiza. A nivel de la Enunciación al final del poema se produce un cambio de identidad entre el destinador y el destinatario, lo que apuntaba al Motivo romántico de la completa identificación de los amantes. Lo mismo ocurría en el poema " *Escrito cor. Tiza*" , por medio de la transgresión a nivel Semántico del código aritmético.

El lugar y tiempo de la Enunciación en " *Ecología del Espíritu*", es indeterminado ; el espacio perceptivo conformado por las órdenes que el hablante da a un supuesto destinatario, consiste en un abismo espacial, que simboliza el espacio infinito del espíritu. Estas órdenes rompen con la coherencia predicativa que rige para lenguaje cotidiano, constatándose que

las órdenes del destinador al oyente lo instan a realizar una aventura exploratoria en franca ruptura con los marcos de referencia habituales. De esta manera, frente al "espacio de percepción cerrado" que caracteriza a la comunicación cotidiana, se hace alusión en el poema al "espacio de percepción abierto" que caracteriza a la comunicación poética. Este espacio *"no está sometido a ninguna restricción espacial o temporal, ni a ninguna presuposición que pueda hacerse sobre el conocimiento que el destinatario tenga de una situación concreta"* ¹⁸

A nivel de la Recepción decíamos en el capítulo anterior que el efecto fantástico se definía por la "percepción ambigua" que el propio lector tenía acerca de los acontecimientos relatados , y por lo tanto acerca de la naturaleza del texto en su conjunto. En una lectura de los rasgos poéticos del texto constatamos que el lenguaje poético al cortar el lazo entre palabra y realidad activa una desautomatización del lenguaje habitual, lo que tiene su correlato en la desautomatización de la percepción del mismo. El arte aumenta así, *"la dificultad y la duración de la percepción"*. *"(...) La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento ; los procedimientos del arte son los de la singularización de los objetos, y que consiste en oscurecer la forma y aumentar la dificultad y la duración de la percepción. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto (...)"*¹⁹

Al carecer de un contexto restrictivo, el discurso poético obliga a recrear el espacio literario como creación de un mundo autónomo, para el cual no rigen los modelos de realidad válidos para la comunicación cotidiana. El receptor de esta manera, debe actualizar su competencia estético-literaria , si quiere acceder a la significación del texto, lo que implica entrar en el proceso de recepción bajo las condiciones de la

comunicación literaria, es decir, operar según el tipo de verosimilitud específicamente literaria.

CAPITULO III

LECTURA EN BASE A ELEMENTOS DEL CODIGO
LITERARIO-LINGUISTICO Y PICTORICO QUE
PRESENTA EL TEXTO

Como lo destacamos en la introducción general a esta exposición el texto Mal de Amor, se caracteriza por su naturaleza heterogénea; se da la coexistencia en él de formas y figuras retóricas pertenecientes a diferentes códigos poéticos. Tenemos poemas de una gran estilización poética de tipo formal, otros se inscriben dentro del ámbito del lenguaje coloquial, otra serie de poemas presentan la transformación del hablante poético bajo el motivo del fantasma, el código onírico de corte surrealista es el predominante en otros, etc. El texto presenta también atracción de una serie de clichés de la tradición literaria y cultural, que funcionan al interior de los poemas como intertextos que modifican el contexto de cada poema en cuestión.

La relación de Intertextualidad en la obra se da tanto a nivel de los motivos literarios y/o culturales atraídos y recreados por el texto; como con un género literario específico - rasgos de la literatura fantástica; con intertextos pertenecientes a diferentes códigos lingüísticos, y finalmente con las alusiones intertextuales en él inscritas.

En los capítulos anteriores a éste, vimos la relación de intertextualidad que presentaba el texto en relación a rasgos del género de la Literatura fantástica, luego en relación a rasgos de la convención literaria, específicamente del lenguaje poético. Ahora presentaremos la relación de la obra con elementos tanto del código literario, como lingüísticos y pictóricos.

Este Capítulo consta de una primera presentación del título y dedicatoria del texto, elementos que funcionan enmarcándolo. Va a constar

de cinco partes . En la primera parte se abordarán los Motivos literarios atraídos por el texto.(Recuérdese que en el capítulo I, ya fueron rastreados los Motivos de la literatura fantática). A continuación los Modelos Poéticos de la tradición literaria recreados por el mismo. La tercera parte se dedicará a la presentación de las expresiones del lenguaje coloquial que encontramos tanto a nivel de los poemas como del texto en su totalidad. La cuarta parte mostrará los intertextos que pertenecen a otros códigos lingüísticos aparte del literario. Finalmente, cerrando el capítulo dedicado a la reflexividad intertextual se abordarán las alusiones intertextuales más relevantes que presentan dos poemas .

Dedicatoria y Título

El texto Mal de Amor exhibe su carácter intertextual¹ a partir de su título mismo, ya que éste consiste en un lugar común de la cultura popular; es una variante popular del tópico Eros/ Thánatos. Corresponde al motivo literario -el amor como una enfermedad-², motivo que cuenta con una larga y rica tradición literaria. La asunción de este cliché de la tradición cultural que va a funcionar enmarcando el texto abre en el ámbito de la recepción (lector), una gama de expectativas en relación el despliegue textual que lo sucede. El mismo fenómeno opera la inclusión de una dedicatoria en el texto, puesto que también funciona como un mecanismo productor de expectativas de recepción del mismo.

*A mi bella enemiga cuyo nombre
no puede ser escrito aquí
sin escándalo (p. 7)*

En la primera línea del párrafo de la dedicatoria-epígrafe tenemos la atracción de un intertexto del discurso literario amoroso; el Epíteto denominativo " *bella enemiga*"³. Constatamos que desde el título y su dedicatoria, el texto se inscribe dentro del ámbito del discurso amoroso. Se trata del relato de un amor que es pasión, y se manifiesta como una enfermedad, dolencia que no es somática, sino una enfermedad del alma, psíquica. Se destaca asimismo que lo representado lo

constituirán los "Efectos" de este amor-pasión en los amantes. Las alusiones intertextuales; "Mal de Amor" y "Bella Enemiga", nos han proporcionado así en su calidad de clichés literarios de uso común elementos que orientarán nuestra lectura.

El intertexto "bella enemiga" consiste en un epíteto denominativo que realiza la caracterización de la destinataria del texto. Por tratarse el epíteto denominativo de un mecanismo por medio del cual el nombre del sujeto en este caso es reemplazado por una cualidad que lo determina, nombrándolo o señalándolo, su utilización se adecua perfectamente bien a la intención del destinatario que, como lo enuncia en las dos últimas líneas de la dedicatoria, quiere evitar una sanción social de tipo moral, que tendría lugar si dejara inscrito en el texto el nombre de la amada.

La palabra "*escándalo*" actúa como detonante de expectativas en el lector en relación al contenido de su futura lectura, orientándola desde la dedicatoria en un contexto de amores secretos ejercidos con conciencia de su condición de marginalidad. Se apunta explícitamente al hecho de que es el acto de la escritura -inscribir en el texto el nombre de la amada-, lo que sería sancionado socialmente. Tenemos así que la dedicatoria contiene una referencia metatextual al contexto social-ideológico en el cual se inserta el texto. El destinatario (autor) da testimonio de un estado social dado en el cual él es víctima de una restricción social. La condición de marginalidad de su amor viene dada por las convenciones que rigen las relaciones humanas. Si bien no aparece explicitado en que consiste esta condición marginal, presuponemos que se trata de algún tipo de relación humana que transgrede los órdenes establecidos (ej. adulterio, que transgrede el orden familiar), y por esta

razón no puede llevarse al terreno del conocimiento público.

El "*Mal de Amor*", aparece presentado en un contexto social restrictivo, colocándose el énfasis en el conflicto entre el deseo individual del hablante (Eros), y el estado de cosas culturalmente instituido que lo reprime, asumiendo así este último la función destructora de Thánatos ⁴.

De todo lo dicho desprendemos que lo consignado en la dedicatoria por medio de la utilización del epíteto denominativo es el acto y la actitud del hablante de prevención de una sanción social. El acto de la escritura en el texto Mal de Amor está marcado así desde su margen ⁵ -dedicatoria - por el gesto de la autocensura.

PRIMERA PARTE:

Motivos de la Tradición Literaria

A Nivel Semántico , en cuanto contenidos representados el texto Mal de Amor, presenta la recurrencia en él del Tópico Eros/ Thánatos.

En " *Paisaje Ocular* " , la variante del Motivo Eros/ Thánatos, la constituye el submotivo " Belleza fatal", como epíteto denominativo que caracteriza la belleza de la amada . El hablante representa una situación hipotética encabezando el poema con la partícula pragmática condicional " si " :

*Si tus miradas
salen a vagar por las noches
las mariposas negras huyen despavoridas
tales son los terrores
que tu belleza disemina en sus alas (p. 15)*

Los tres últimos versos describen lo que tendría lugar en el caso de darse lo enunciado en los dos primeros versos del poema. Se pone en escena así como situación hipotética el cliché " Belleza fatal", por medio del motivo literario " Mirada que devasta " ⁶ , ya que el énfasis se coloca aquí en el efecto devastador que producen las miradas de la amada.

El epíteto denominativo " Bella-enemiga", que forma parte de la dedicatoria del texto constituye también el título de uno de sus poemas ; A mi bella enemiga, en el cual el tema es nuevamente la belleza de la amada. El hablante se dirige a la amada para decirle que:

*No seas vanidosa amor mío
 porque para serte franco
 tu belleza no es del otro mundo
 pero tampoco es de éste (p. 16)*

La belleza de la amada se caracteriza como lo Indecible, lo inclasificable, no es algo excepcional, pero no forma parte de este ni del otro mundo. Sólo pueden describirse los efectos que produce, como ya se hizo en el poema " *Paisaje Ocular*" .

En el título y el primer verso del poema " *Buenas noches hermosa* " , tenemos la fórmula convencional de despedida nocturna. El hablante se dirige a la amada comunicándole que desea que sueñe con él, con su imagen encarnando el tópico Eros / Thánatos ; que en sus ojos llenos de pasión vea la muerte :

*que sueñes con demonios
 con cucarachas blancas*

*y que veas las cuencas
de la muerte mirándote
con mis ojos en llamas (p.41)*

El título del poema "*Cuerpo de todas mis sombras*", al igual que "*A mi bella enemiga*", consiste en un epíteto denominativo que caracteriza a la amada. Lo mismo se da en cada uno de los cuatro versos que conforman el poema estableciéndose entre ellos y con el título un perfecto paralelismo sintáctico. Tenemos Anadiplosis o conduplicación como las figuras más frecuentes de la expresión contemporánea.⁷

*Arbol de todos mis soles
sol de todas mis sangres
sangre de todas mis heridas
herida de todas mis muertes (p. 23)*

En la descripción de la amada en base a metáforas nuevamente constatamos que el texto que subyace como contenido semántico del mismo es el tópico Eros / Thánatos.

Este poema es condensatorio y anticipatorio del posterior desarrollo del relato desplegado por el texto. Ejemplo de esto lo tenemos en su título "*Cuerpo de todas mis sombras*", que como caracterización de la amada deviene posteriormente acontecimiento, ya que al ser ella "el cuerpo de todas sus sombras", la pérdida de ella genera como efecto la condición fantasmal del hablante (poema : "*Nacimiento del fantasma*",

p. 34-35) Se relaciona así este poema con el título del texto Mal de Amor, que pone énfasis en la perspectiva de los efectos que produce el amor.

En la tercera estrofa del poema " *A la una mi fortuna, a las dos tu reloj*", al igual que " *A mi bella enemiga*", tenemos el tópico Eros/Thánatos en la descripción de la cópula sexual de los amantes.

a las once hicimos el amor hasta el exterminio (p. 18)

Finalmente, el tópico Eros / Thánatos aparece afirmado en forma explícita por el hablante como un estado de cosas dado desde los primeros tiempos de la humanidad, en los enunciados que constituyen los dos primeros versos del poema " *Con pasión sin compasión* " .

*La destrucción del ser amado por el ser amado
es una práctica común desde la antigüedad (p. 42)*

Encontramos en este poema otro epíteto denominativo de la amada que también alude al tópico Eros / Thánatos :

*y tengo entre mis brazos al cuerpo de todos mis delitos
(p. 18)*

La expresión " corpus delecti", del código legal usada para referirse al cuerpo de la amada entrega un contenido cognoscitivo que realiza un señalamiento al orden social restrictivo que caracterizamos con anterioridad en la presentación del título y dedicatoria del texto.

SEGUNDA PARTE :

Modelos Poéticos recreados por el texto

Otro tipo de Reflexividad presente en el texto, es la que efectúa la atracción en él de formas poéticas de la tradición literaria : se trata más que de la internación de intertextos al contexto del texto Mal de Amor, al de los poemas en cuestión, de la voluntad de recrear Modelos poéticos ya consolidados por la institución literaria ⁸. Dos poemas del texto Mal de Amor, presentan esta característica : " *Bárbara Azul* ", y " *El reposo del guerrero* ".

El poema " *Bárbara Azul* " atrae como intertexto el verso alejandrino antitético " *aquella dulce muerte tu hermosísimo amor* ".

*Aquella dulce muerte tu hermosísimo amor
me ha traído a la orilla de este río nevado
De pronto en pleno invierno la descongelación
descubre rosas rojas y bárbaras azul (p.10)*

Este poema funciona como arquetipo del Modelo poético Romántico ; aparece presidido por la pareja Eros / Thánatos en un verso de gran ambigüedad poética. En los dos últimos versos de la primera estrofa

tenemos que el efecto del amor produce la transformación de la noche Invernal.

*Los pájaros helados se entibian sorprendidos
Un trino de color rosado pinta el cielo
a las diez de la noche : y un alba deslumbrante
se levanta a deshora limpiándose las plumas (p.10)*

Hay personificación como procedimiento usado por los románticos⁹, y finalmente en la última estrofa el Motivo Romántico de la completa identificación de los amantes en la transposición nominal " *mis ojos* ", " *tus mejillas* ".

*Aquella dulce muerte tu hermosísimo amor
me ha rozado los ojos con su estela celeste
Y ahora en vez de lágrimas una constelación
de hipocampos dorados rueda por tus mejillas
(p.10-11)*

Este poema presenta una gran estilización formal debido a la riqueza de su lenguaje metafórico.

Poema : " *El reposo del guerrero*"

Caballos blancos
en la mar celeste
que no videntes
van volando a tientas
pasan rozando
las espumas lentas
movidos
por el viento
del Oeste (p.24)

El gesto de Reflexividad Intertextual que se da en este poema consiste en tomar prestado de la tradición literaria el Modelo de la Poesía Española del Siglo de Oro con el fin de recrearlo. Postulamos que la inserción en el texto de estos dos poemas muestra que la intención del hablante es la de exhibir un tipo de literatura adquirida como "unidad cultural" ¹⁰; el código renacentista y barroco y su manejo por parte del poeta.

TERCERA PARTE :

Expresiones del Lenguaje Coloquial

En esta parte del trabajo tampoco puede hablarse de intertextos propiamente tales atraídos al texto Mal de Amor, puesto que el poema en su totalidad se inscribe en el ámbito del lenguaje coloquial amoroso. En el poema " *Corazón mío*", su título mismo consiste en una expresión afectiva de uso común en la situación comunicativa amorosa.

*adentro de tu pecho estás más loco
me decías mirándome fijamente a los ojos
Y el malhadado corazón
a punto de salirsenos por la boca (p. 12)*

En el verso cuarto y quinto, las expresiones " *estás más loco* "; que forma parte del coloquio entre los amantes, y la expresión " *malhadado corazón*", apuntan a mostrar los efectos que tiene sobre el corazón el recíproco sentimiento amoroso.

En el poema " *Misterio Gozoso* ", tenemos el epíteto denominativo " *el muy cabrón*", al referirse al amante al sol que tostó las piernas de la amada. Este epíteto forma parte del repertorio de impropiedades del habla popular.

*tostadas por un sol calientísimo el muy cabrón ayúdame
a ser mejor amor mío limpia mis lacras libérame de todas
mis culpas y arrásame con puros pecados originales, ya*
(p.12)

Por último en el verso final aparece representada la función apelativa del lenguaje por medio de la muletilla "ya ?":

Otras expresiones coloquiales de uso frecuente son : " *Y ahora que ?* ", " *Eso sería todo* ", que constituyen el título de dos poemas del texto. Curiosamente estos poemas se encuentran al final del mismo y contrastan con títulos tales como : " *Aerolito* "; " *Bárbara Azul* "; " *Paisaje Ocular* "; " *Misterio Gozoso* "; " *Partitura* "; " *Ecología del Espíritu* "; " *Rocío de los prados* "; " *Pequeños Fantasma* ", por nombrar sólo algunos. Las únicas excepciones la constituyen los poemas : " *Corazón Mío* ", " *Ningún lugar está aquí o está ahí* "; " *Buenas noches hermosa* ". Vemos en este hecho, una actitud desacralizadora de ciertas convenciones literarias- la de que lo poético consiste en la utilización de un lenguaje de gran estilización formal-, al mismo tiempo que la intención de privilegiar desde el título la representación de la función apelativa (dialógica), del lenguaje sobre los contenidos representados.

CUARTA PARTE :

Intertextos de otros Códigos Lingüísticos

Veremos en esta parte del trabajo por qué solamente en los poemas que trataremos a continuación es posible hablar de Intertextos propiamente tales atraídos al texto Mal de Amor.

Vemos en la definición de cliché que nos entrega Riffaterre, por extensión un rasgo definitorio de todo intertexto ; esto es la relación de contraste que operan con respecto al contexto que los acoge : " *se trata de una estructura única, porque su contenido se ha ya dispuesto ; un marco ya llenado previamente será percibido siempre como un préstamo , siempre en contraste con el contexto al que es incorporado.* " ¹¹

La atracción de otros discursos, - intertextos-, al texto Mal de Amor, obliga necesariamente a la modificación o a la complementación del contexto de recepción, ya sea éste el de cada poema visto individualmente, o el del texto visto en su totalidad. El fenómeno de la intertextualidad requiere así de una nueva modalidad de lectura " *que hace estallar la linealidad del texto. Cada referencia intertextual es el lugar de una alternativa : o bien seguir la lectura viendo allí un fragmento como cualquier otro que forma parte integrante de la sintagmática del texto, o bien volverse hacia el texto de origen operando una suerte de anamnesis intelectual en la que la referencia intertextual aparece como un elemento paradigmáticamente 'desplazado' y producto de una sintagmática olvidada.*

De hecho la alternativa no se presenta más que a los ojos del analista. Estos dos procesos operan simultáneamente en la lectura- y en la palabra-intertextual, constelando el texto de bifurcaciones que abren poco a poco e. espacio semántico".¹²

Procederemos en una primera instancia a detectar los intertextos y/o clichés atraídos por cada poema en particular y a determinar de qué modo operan en la generación contextual del mismo. Efectuaremos igual operación en una segunda instancia a nivel del texto visto globalmente. De los resultados obtenidos desprenderemos las características generales que presenta el texto en relación al gesto de reflexividad intertextual .

Poemas:

El título del poema " *A la una mi fortuna, a las dos tu reloj*", atrae como intertexto un lugar común popular ; la ronda infantil.

*Estuve toda la noche parado frente a tu puerta
esperando que salieran tus sueños*

*A la una salió una galería de espejos
a las dos salió una alcoba llena de agua
a las tres salió un hotel en llamas (p. 17)*

La estructura cronológica de la ronda infantil es utilizada a nivel de la estructura sintáctico formal del poema para presentar la salida de los sueños de la amada. De esta manera la ronda como lugar común popular " *es transvaluada en expresión ambigüamente real / ensoñada*" ¹³, dándole un toque realista a la serie, ya que se ha efectuado la operación de trasladarla de su contexto popular como juego infantil e integrarla al contexto onírico- surrealista del poema. En el poema " *A la una mi fortuna, a las dos tu reloj*", se integran así dos códigos diferentes ; uno es el de la ronda infantil como lugar común popular, y el otro es el código poético de corte onírico-surrealista¹⁴. De la conjugación en el poema de ambos códigos no resulta un cambio a nivel semántico del mismo, a pesar del efecto de realidad que le otorga , puesto que el último se integra perfectamente bien al contexto del código de corte onírico-surrealista . Diríamos mas bien que la integración del código del lugar común popular actúa reforzando el carácter lúdico del poema.

Nuevamente, en el poema "*Misterio Gozoso*", el intertexto atraído a un poema se da a partir de su título mismo. Este intertexto que forma parte del Código Religioso, en el contexto del poema funciona como epíteto denominativo del sexo de la amada.

*Pongo la punta de mi lengua gozoza en el centro mismo
del misterio gozoso que ocultas entre tus piernas (p.19)*

De la internación del intertexto "*Misterio Gozoso*", al contexto de recepción del poema resulta una inversión a nivel Semántico de la jerarquía que establece el código religioso en la pareja humano/ divino. "*Misterio Gozoso*", es el epíteto denominativo del Código Religioso que caracteriza la relación o unión mística del hombre con el espíritu divino, y en el poema por oposición caracteriza el sexo y la unión carnal humana. El hablante realiza así una inversión de las categorías religiosas tradicionales.

El efecto transgresor del poema se refuerza aún más al utilizarse en el tercer verso el epíteto denominativo en su connotación negativa extrema - el garabato-, "*el muy cabrón*", para caracterizar el amante al sol que tostó las piernas de la amada. Se atraen de esta manera a un mismo poema formas lingüísticas que pertenecen a diferentes contextos lingüísticos-culturales.

*tostadas por un sol calientísimo el muy cabrón ayúdame
a ser mejor amor mío limpia mis lacras libérame de todas
mis culpas y arrásame de nuevo con puros pecados origina
les, ya ? (p. 19)*

En los últimos versos del poema el intertexto atraído es el del Código convencional de la plegaria. Hay una apelación a la amada a que ayude a realizar al hablante un cambio de tipo espiritual, pero ésta entra en contradicción con la petición final. Tenemos así una actitud irónica en el hablante que desacraliza el intertexto de la historia bíblica (pecado original).

El texto "*Misterio Gozoso*", opera una inversión de valores simbólicos al incorporar a su contexto erótico-sexual, a la relación erótica y comunicativa de los amantes intertextos que consisten en Códigos convencionales del ámbito religioso, como lo son el epíteto denominativo "*Misterio Gozoso*"; y la fórmula convencional de la plegaria que forman parte de la situación comunicativa del hombre con la divinidad.

El mismo tipo de inversión de valores se opera en el poema "*Partitura*", ya que en éste se afirma que "*la música de las esferas*"¹⁵ (celestes), - intertexto del Código místico-religioso - se produce como efecto de la cópula sexual humana. De esta manera, un fenómeno del ámbito cósmico es producido por un acontecimiento del nivel humano. Nuevamente el gesto social del hablante consiste en refutar un presupuesto extratextual, específicamente un contenido de la tradición cultural medieval negando con esto la jerarquía de las categorías religiosas tradicionales: "*cielo*"; como espacio tradicionalmente ligado con lo divino, y "*tierra*", como espacio de lo profano. Se exalta en el poema el sentido de la cópula sexual humana, es decir un acontecimiento que pertenece al espacio de lo profano, como el acto causal del acontecimiento artístico musical del cosmos.

*La música de las esferas
No la produce la rotación
de los planetas en el cielo
sino la frotación
de los cuerpos en la tierra (p.20)*

Tenemos así, a Nivel Semántico que el hablante se sitúa en oposición al contenido proposicional vehiculizado por el intertexto del código religioso, invirtiendo el orden jerárquico de las categorías de mundo promovidas por éste. Frente al contenido semántico del intertexto "*Misterio Gozoso*", esto es, frente al ascetismo exacerbado en que el entusiasmo del Eros divino llega al amor del amor, a un deseo vacío de objeto, hay en estos poemas, "*Misterio Gozoso*" y "*Partitura*", y en el texto Mal de Amor, en general, por oposición una concepción del amor que exalta el contacto carnal.

En el poema, "*Escrito con Tiza*", se da la atracción de dos clichés de uso habitual, uno consiste en la parafrásis del Motivo Romántico de la completa identificación de los amantes. El intertexto atraído es el cliché: " el amor iguala a los amantes ".

*Uno le dice a Cero que la nada existe
Cero replica que Uno tampoco existe
porque el amor nos da la misma naturaleza (p.25)*

Este poema se constituye como un pequeño relato que ejemplifica la relación amorosa - nuevamente tenemos el tema del Amor -, valiéndose de la abstracción de las matemáticas. Los números pasan a ser los personajes de este relato y el hablante narra el diálogo que tiene lugar entre ellos. Tenemos un discurso de tipo argumentativo en el cual Cero entrega en el verso tercero un enunciado explicativo de tipo causal, mediante la integración al poema de un cliché de la tradición tanto literaria como coloquial.

*Cero más Uno somos Dos le dice
y se van por el pizarrón tomados de la mano (p.25)*

El cuarto verso opera una transgresión al código numérico, la cual se explica por el cliché ya mencionado " el amor iguala a los amantes", como Motivo de la literatura romántica atraído al texto.

*Dos se besan debajo de los pupitres
Dos son Uno cerca del borrador agazapado
y Uno es Cero mi vida (p.25)*

En el octavo verso tenemos la presencia del deíctico "mi", que señala la identidad del protagonista del enunciado con los personajes del relato contado : " Uno=Cero=mi vida". Al identificarse el hablante con los personajes de su relato anterior -fenómeno de desdoblamiento-, nos percatamos del carácter reflexivo del texto. Vida y amor aparecen escritos

con Tiza", ya que la muerte es el "*borrador agazapado*" que trae inscrito ésta.

Detrás de todo gran amor la nada acecha (p.25)

En el verso final del poema el hablante opera una inversión del cliché " el amor es más fuerte que la muerte ". Se da así una transformación del cliché ¹⁶, la sustitución de la palabra " muerte" por la palabra " nada" efectúa una especie de desplazamiento a nivel semántico ; es decir , del contexto romántico-idealista pasamos con este verso final al contexto existencialista que apunta al sentimiento de la fugacidad de la vida y del amor . De esta manera, el tópico Eros/Thánatos resulta recreado en el texto , integrándose así al pensar existencialista que ve al hombre como " ser para la muerte" ¹⁷.

El último verso del poema, nos entrega además, un contenido cognoscitivo de la conciencia del hablante que funciona en el texto como predicción de un estado de cosas futuro en el plano del relato. De esta manera, constatamos que si bien en los primeros poemas del texto el discurso que atraía el tópico Eros /Thánatos era de tipo presentativo, -ejemplo, utilización del cliché " belleza fatal", para caracterizar a la amada - en los poemas : "*Cuerpo de todas mis sombras*"; y "*Escrito con Tiza*"; se vuelve predictivo de acontecimientos que tienen lugar en el desarrollo posterior del relato del texto.

QUINTA PARTE :

Alusiones Culturales

Hay dos poemas en el texto Mal de Amor, que presentan alusiones culturales de relevada importancia a nivel de la generación contextual de los mismos, estos son ; "*Algo* "; y el poema "*Televidente*". En este Capítulo sobre la Reflexividad Intertextual presente en la obra, no los abordaremos , puesto que ambos poemas, especialmente "*Televidente*", fueron tratados con exhaustividad en capítulos anteriores . El poema "*Algo*"; está integrado a la lectura de los rasgos poéticos del texto, (Cap. II, I Parte)), y el poema "*Televidente* "; a la lectura metapoética del texto (Cap.I, II Parte)

CONCLUSIONES

Vimos en primer lugar la relación de intertextualidad que exhibía el texto con rasgos del Género de la Literatura Fantástica (Capítulo I). En la introducción a este capítulo constatamos que el carácter polivalente del texto producto de las interpenetraciones genéricas que promueve, -específicamente en la Integración de rasgos del Género de la Literatura Fantástica, y rasgos poéticos-, permite realizar su inserción en una corriente de la literatura contemporánea : la de la nueva poesía de los últimos 35 años, la que se caracteriza por desplegar un "espacio totalizador"(Lastra), que se asemeja de varias maneras a la narrativa. Esto lo rastreamos a nivel tanto del Enunciado, nivel Semántico y a nivel de la Enunciación. Lo hicimos en un Capítulo aparte debido a la Importancia que le asignamos en la cuestión de la Reflexividad Meta poética (Cap. I, II Parte), como rasgo integrador de las lecturas propuestas para el texto.

El trabajo realizado en el segundo y tercer capítulo de la Reflexividad Intertextual que presenta el texto Mal de Amor, indica en él la presencia de dos códigos literarios : el tradicional renacentista y barroco, y el de la modernidad. Como ejemplos del primero tenemos los poemas : "*Bárbara Azul* "; en el cual el verso que encabezaba el poema atrae como intertexto el verso alejandrino antitético " *aquella dulce muerte tu hermosísimo amor*"; y el poema "*El reposo del querrero*"; que exhibe el Modelo de la Poesía Española del Siglo de Oro. En relación al código poético de la Modernidad, el texto presenta gran variedad y riqueza de temas y formas de la tradición literaria. Vimos en esas lecturas cómo el texto se insertaba en una línea de continuidad con la tradición de la literatura

romántica de corte fantástico, asumiendo su autor la concepción poética de la literatura como sueño.

Otro rasgo que presenta el texto Mal de Amor, es la atracción y recreación en él de gran cantidad de Motivos Literarios que parafrasean el contenido proposicional del tópico Eros /Thánatos, y sus variantes; epítetos denominativos que consisten en el cliché " Belleza fatal", como caracterización de la amada. Estos motivos son elementos que operan redundantemente a través del texto, formando series de isotopías, equivalencias semánticas explícitas de carácter tautológico, que van conformando así el contexto del texto Mal de Amor.

La función que cumple la atracción de intertextos como objetos codificados al texto es entregarle a éste de acuerdo a los rasgos intertextuales que presenta, una determinada inscripción cultural, puesto que : "*La intertextualidad es una noción que nos indica la manera en que un texto lee a la historia y se inserta en ella* ".¹⁸ Cada gesto intertextual inscrito en el texto implica de este modo, una intencionalidad cultural.

El hecho de que en Mal de Amor, el gesto de reflexividad intertextual se de a partir de su título , dedicatoria y a todo lo largo del mismo , y sea el rasgo que mejor define su naturaleza heterogénea, muestra a Nivel de la Producción del texto que la intención de su autor implícito es inscribirlo en relación de continuidad con la tradición literaria . El texto Mal de Amor, como procedente del corpus literario , que pone en vigencia una gran variedad de códigos retóricos literarios que pertenecen tanto al tradicional renacentista y barroco, como al de la modernidad¹⁹. En relación

al primero de estos códigos vemos como la inserción al texto de los poemas "*Bárbara Azul*", y "*El reposo del guerrero*", son una clara muestra de esta intención del autor ; la de exhibir un tipo de literatura adquirida como "unidad cultural", en este caso el código renacentista y barroco y su manejo por parte del autor.

El gesto de Reflexividad Intertextual inscrito en el texto se evidencia a nivel Semántico en la reiteración del Motivo Eros /Thánatos, y sus variantes, que funcionan como exposición de contenidos cognoscitivos de la conciencia del hablante. Estos revelan parte del carácter y contenido ideológico-culturales del texto acerca de la relación entre vida , amor y muerte, al mismo tiempo que actúan como predicción de un estado de cosas futuro en el plano del relato del texto.

Constatamos en la Primera Parte de este trabajo - Motivos Literarios recreados por el texto -, que en la descripción de la mujer amada no encontramos rasgos individualizadores de ésta, sino sólo caracterización en base a una serie de motivos de la Tradición Literaria que se atraen y recrean en al texto Mal de Amor. Estos motivos : "Belleza fatal", "Bella-enemiga", " Mirada que devasta", constituyen como epítetos denominativos de la amada, variantes del tópico Eros /Thánatos, y cumplen en cada poema en cuestión la función de caracterizar a la amada en relación a los "Efectos " que produce su belleza , tanto a nivel del mundo como a nivel individual del hablante mismo representado en el texto. Esta marca intertextual revela que la intención de su autor implícito consiste en representar la imagen de la mujer en su función simbólica -inserta en una tradición literaria escenificada-, y por lo tanto reflejar en el texto la relación humano-erótica como una experiencia de carácter universal.

En relación al Código de la Modernidad que atrae clichés y lugares comunes tanto del Código Literario como del Código del Habla Popular, o del Código Religioso, su Internación al texto se da también con la intención de exhibir diferentes " unidades culturales", de manejo habitual, pero la manipulación de las mismas en el texto practica a Nivel Semántico una desjerarquización verbal. Estas palabras de Enrique Lihn a propósito del texto de Oscar Hahn , Arte de Morir, pueden aplicarse a nuestro texto :

" Lo notable es la integración a la vez que el choque de los distintos actos del lenguaje, una convivencia democrática de lo culto, lo popular, lo banal, lo religioso " :²⁰

Ejemplo de esto, lo tenemos en los poemas "*Misterio Gozoso*" y "*Partitura*"; en la Cuarta parte de este Capítulo - Intertextos de otros Códigos Lingüísticos-, en los cuales se opera una inversión de valores simbólicos. El gesto social inscrito en estos poemas es el de la transgresión de ciertos órdenes culturales creados por el hombre : inversión de la jerarquía de las categorías religiosas tradicionales, a favor de una Concepción del Amor que exalta el acto erótico-sexual humano.

Todo gesto intertextual como vimos al comienzo de este Capítulo, abre expectativas de recepción en el lector del texto, expectativas que en el caso de Mal de Amor, reciben su cumplimiento en el desarrollo del mismo. La atracción de clichés de uso común , ultracodificados, y por consiguiente que el lector puede decodificar fácilmente, muestra además que la intención del autor del texto es señalar

que la literatura es comunicación, de ahí la importancia que cobra la internación de lugares comunes y clichés como formas consolidadas y desgastadas de la tradición literaria-cultural , y popular.

SEGUNDA PARTE:

REFLEXIVIDAD METAPOETICA

CAPITULO I

LECTURA DE LA REFLEXIVIDAD METAPOETICA
EN ALGUNOS POEMAS DEL TEXTO

La lectura de la Reflexividad Metapoética que presenta el texto Mal de Amor, se llevó a cabo en una primera instancia en relación con rasgos del Género de la Literatura Fantástica (Capítulo I). Desprendimos de esta lectura que la integración de rasgos de la Literatura Fantástica al texto cumplía una función de tipo metapoética, puesto que constatamos la vinculación de rasgos de este género con características inherentes al lenguaje literario. La vinculación establecida se reforzó aún más con la lectura de los rasgos poéticos del texto, destacándose el hecho de que a Nivel del Enunciado se da más bien la coexistencia de ambas lecturas; siendo la lectura del sentido literal de las expresiones figuradas del texto, la que tiene a nivel de la recepción la primacía frente a la lectura de los rasgos poéticos. Esta lectura inaugura la imagen poética en términos de la escenificación imaginativa de los acontecimientos representados en el texto, y constituye por lo tanto, la lectura base que abre el plano connotativo del lenguaje.

La lectura que llevaremos a cabo ahora, dice relación con los rasgos metapoéticos del texto, e integra a Nivel del Enunciado, tanto el nivel de los significados denotados por los enunciados que constituyen los poemas, como la lectura de los significados connotados por los mismos.

Desde el género de la literatura fantástica y algunas convenciones del género poético, tal como lo evidenciamos en los poemas seleccionados en cada uno de los capítulos abiertos para ello, la reflexión metapoética se vehiculiza por medio de la representación de la apertura de mundos posibles, los cuales constituyen alusiones o metáforas del mundo de la creación literaria .

En el capítulo presente, se llevará a cabo, la determinación de la reflexividad Metapoética en Mal de Amor, mediante el enfoque discursivo que ya hemos caracterizado en el capítulo II de la Primera Parte de esta exposición. A nivel de la Enunciación, ocupará un lugar relevante tanto la determinación de los Actos de Habla, como de las Estrategias discursivas de que se vale el hablante. A nivel del Enunciado, como de la Enunciación, un fenómeno curioso lo constituirán las paradojas pragmáticas. A nivel Semántico, se determinará la Concepción Poética del autor, la que promueve un cuestionamiento de los verosímiles tradicionales.

Por medio del rastreo textual ,veremos cómo lo representado por el texto es la gestación del poema mismo, es decir, la situación de producción del texto, poniéndose en escena en este nivel la problematización de la Poética de la Autoría.

Poema : Ningún lugar esta aquí o esta ahí

Desde el título el poema ostenta su carácter reflexivo, ya que en él el hablante realiza el gesto de la refutación al afirmar : " *Ningún lugar está aquí o está ahí*". Tenemos desdoblamiento reflexivo en los enunciados refutativos, pues suponen *un enunciador implícito de la afirmación presupuesta que es refutada*¹. Lo que se pone en discusión y se niega son los modelos culturales de lo verosímil como fuentes de significado y coherencia que en toda comunicación deben compartir los interlocutores para entenderse. Estos modelos culturales de lo verosímil forman parte de la " intersubjetividad"; el conocimiento compartido que se aplica a la lectura. El hablante refuta este presupuesto extratextual que en líneas generales nos dice que el mundo real es el marco de los orbes ficticios y autónomos.

Ningún lugar esta aquí o está ahí
Todo lugar es proyectado desde dentro
Todo lugar es superpuesto en el espacio (p. 29)

En el segundo verso se pasa de la refutación del presupuesto extratextual a la afirmación de la propia convicción acerca del estado de cosas del mundo. Más bien dicho, no hay un estado de cosas del mundo ya dado, sino que " *Todo lugar es proyectado desde dentro, (...) es superpuesto en el espacio* ". Habría un estado " posible " del mundo; los espacios posibles de ser habilitados por la subjetividad, por las subjetividades humanas. El lugar - mundo-, es provisorio e indeterminado, ya que es proyectado desde estas subjetividades. Se rompe así con la antinomia

realidad-ficción de los verosímiles tradicionales, que implica una antinomia también en relación a mundo-objetivo, mundo subjetivo. Es la subjetividad la que proyecta los lugares, la que los superpone en el espacio. Hay una suerte de emplazamiento espacial efectuado por la subjetividad.

*Ahora estoy echando un lugar para afuera
estoy tratando de ponerlo encima de ahí
encima del espacio donde no estás
a ver si de tanto hacer fuerza si de tanto hacer fuerza
te apareces ahí sonriente otra vez (p. 29)*

En la segunda estrofa del poema, del nivel de las aserciones el hablante pasa a realizar la acción que antes ha enunciado discursivamente. El deíctico ² "ahora", y la forma verbal de la enunciación, señalan la identidad del protagonista del enunciado con el agente del proceso de la enunciación. Esto permite identificar al mismo tiempo la enunciación de la acción que se está llevando a cabo con el acto de la escritura, que ocupa el lugar del espacio de la superficie del texto. El hablante juega con estos dos "yo textuales" (Goffman), que remiten a diferentes entidades referenciales : uno es el sujeto de la enunciación y, por lo tanto de la escritura, que aquí podemos identificar con una identidad social o rol - el poeta -, y el otro "yo textual" es el sujeto de la enunciación como personaje de la historia contada, es decir, el amante que intenta generar un lugar de encuentro con la amada. De acuerdo con esto, el enunciado con que comienza la segunda estrofa del poema ; " *Ahora estoy echando un lugar para afuera*", tiene como acto de discurso el carácter de enunciado realizativo explícito :

*" (...) estamos en presencia de enunciados (...) er los que su característica fundamental consiste er que su enunciación equivale a la realización de ur acto : es por ello que Austin los denominc realizativos (performatifs) (...)"*³

El deseo es la fuerza que está actuando detrás del esfuerzo, del intento, motivando la acción del hablante. Este deseo nuevamente es Eros. El hablante se dirige a la amada y le comunica la acción que está llevando a cabo. El discurso del hablante se constituye así en una reflexión de tipo metapoética. El lugar - mundo -, se construye, se despliega y se instaure en el lenguaje que lo nombra :

*" Los enunciados que no describen, sino que instauran, no son verdaderos ni falsos; o er todo caso, si les acordamos una verdad, ella será esa " verdad de instauración" (verite d'instauration),de la que habla Etienne Souriau con respecto al arte y a la filosofía "*⁴

*Aparécete ahí aparécete sin miedo
y desde afuera avanza hacia aquí
y haz harta fuerza harta fuerza
a ver si yo me aparezco otra vez si aparezco otra vez
si reaparecemos los dos tomados de la mano*

en el espacio

donde coinciden

todos nuestros lugares

(p. 29-30)

En la tercera estrofa del poema, el hablante despliega la acción exhortativa por medio de la utilización del discurso apelativo; tenemos órdenes que el hablante da a la amada que consisten en una convocatoria al encuentro. Primeramente la apelación es para que la amada se haga presente, se aparezca, luego a que mediante la fuerza del deseo y la voluntad, ésta ayude a que él se haga presente. Se enfatiza la necesidad de realizar una acción conjunta con la amada para que mediante la fuerza del deseo amoroso se cree el lugar común de encuentro.

Es curioso constatar que justamente en el poema anterior a éste, Sobre los hemisferios, la creación del lugar de encuentro de los amantes se da como efecto del mutuo deseo que se proyecta en sus sueños; o sea a nivel inconsciente. Ahora se trata de mostrar el intento a nivel consciente. Se pone énfasis en el hecho de que es un intento a realizar " *¿ver si yo me aparezco otra vez (...) si reaparecemos (...)*". O sea que de la seguridad de la propuesta sustentada inicialmente, en las dos últimas estrofas la actitud del hablante es de expectativa ante el resultado tanto de su propio intento como del logrado por parte de la amada.

La aparente paradoja pragmática que se da en relación a la primera actitud de fuerte convicción del hablante, que presentan los tres primeros enunciados del texto y la de los últimos, que van a consistir en proposiciones potenciales y anunciativas, que presentarían sólo la posibilidad de una acción futura radicaría a nuestro entender,

precisamente en la voluntad del hablante de mostrar, de poner en escena la dificultad con que se enfrenta el sujeto creador en su tarea diaria. Consiste entonces, en mostrar la situación de producción y reflexionar sobre ella. Mostrar que el proyecto creador " *descubre el mundo como campo de acción, con sus caminos y sus obstáculos, sus facilidades y sus dificultades. Lo arduo es una dimensión del mundo con el mismo derecho que lo percibido. Mundo como practicable o impracticable, y no simplemente como perceptible.* " ⁵

Otro tipo de paradoja pragmática es la que se da en el título y el primer verso del poema: "*Ningún lugar está aquí o está ahí*". Primeramente destacamos el gesto de reflexividad que implica la refutación por parte del hablante de un presupuesto extratextual; es decir, destacamos la reflexión de la enunciación a nivel del contenido proposicional que presenta el enunciado. Pero ahora hacemos notar que este mismo contenido que representa un cierto estado de cosas vehiculizado por el enunciado, a saber que "*Ningún lugar está aquí o está ahí*", es refutado a su vez por un hecho contingente (real) ; por el lugar que ocupa el "*aquí*", como marca escritural en la superficie del texto en cuestión.

Aún más que este hecho textual, nos interesa destacar que el contenido proposicional del enunciado "*Ningún lugar está aquí o está ahí*"; está también en contradicción con lo que el enunciado indica o muestra. Las expresiones indicadoras o ejemplar- reflexivas () que forman parte del enunciado "*Ningún lugar está aquí o está ahí* " ; esto es "*aquí* " significa el lugar en el que tiene lugar la enunciación del hablante, y "*ahí* " lo es en referencia al "*aquí*" determinado primeramente. De esta manera el hecho de la enunciación del enunciado "*se refleja en el significado de tal enunciado, y es precisamente una reflexión tal, del hecho de la enunciación.*

en el significado de lo enunciado la que opera el ejemplar reflexivo (aquí), (...)." Así en el título y el primer verso del poema en cuestión se produce una contradicción " interna al significado de lo enunciado, entre lo que se dice (contenido proposicional del enunciado), y lo que se indica (mediante las expresiones ejemplar-reflexivas): y esta contradicción de tipo especial es mucho mas característica de las paradojas pragmáticas que la simple refutación de lo enunciado por su enunciación".⁶

Señalamos este tipo de paradoja pragmática que se da en el poema como obra del lenguaje para destacar que el lenguaje literario como "el lenguaje ordinario no es simple ni unívoco, es lo opuesto al simbolismo utilizado por el análisis lógico ".⁷ Esto lo constatamos en el título y primer verso del poema " Ningún lugar está aquí o está ahí " , ya que una lectura coherente a nivel global del poema nos obligó a privilegiar en este enunciado la reflexión de la enunciación en base al contenido proposicional del mismo; esto es el acto de habla del hablante de refutación de un presupuesto extratextual. Posteriormente, en la segunda estrofa realizamos una lectura integrada en base a lo que el enunciado dice e indica, puesto que lo que indica mediante el deíctico " ahora " y la forma verbal de la enunciación -" Ahora estoy echando un lugar para afuera, verso 1º -, coincide con el contenido proposicional del enunciado.

Otro fenómeno interesante que presenta el poema "Ningún lugar está aquí o está ahí "; es la atracción del Código Gráfico a los tres últimos versos de la 3ª estrofa. Después que el hablante ha enfatizado que se trata de un intento a realizar " a ver si reaparecemos los dos tomados de la mano " , en el 6º verso enuncia :

en el espacio

donde coinciden

todos nuestros lugares

(p. 29-30)

Tenemos atracción del código gráfico en el 6º verso, ya que después de enunciar que el lugar de encuentro de los amantes se daría " *en el espacio* ", el hablante deja un espacio en el texto, ilustrando así gráficamente el espacio del que ha hablado. Se usa así el código gráfico, en un gesto reflexivo de tipo metapoético que indica que se trata del espacio del texto poético. Es en el espacio del texto en cuestión donde se puede llegar a crear el lugar de encuentro de los amantes, gracias a la fuerza del deseo que está operando en la escritura poética.

A nivel Semántico, tenemos que el hablante como personaje-poeta, postula una concepción de la creatividad que liga el momento creador con el impulso vital del deseo (Eros). Línea temática constante en el texto Mal de Amor, que se inicia a partir del poema inaugural " *Aerolito* ". En este sentido, opera como contenido ideológico-cultural que cumple una función metapoética en la obra. Al autor implícito del texto Mal de Amor, podrían adjudicársele estas palabras de Roland Barthes en una de sus aproximaciones a lo que es el lenguaje literario :

" Este mensaje original que hay que variar para hacerlo exacto, nunca es más que lo que arde en nosotros ; en la obra literaria no hay más significado primero que un cierto deseo : escribir

es un modo del Eros. " 8

Debido a este hecho, lo que motiva al hablante y compensa el esfuerzo a realizar es la consumación del deseo. En el caso del poema "*Ningún lugar está aquí o está ahí*", esto aparece representado en la intención del hablante de dar cumplimiento a su deseo de reencuentro con la amada. De esta manera, la literatura no es como nos dice Bachelard "*un sucedáneo de cualquier otra actividad. Da fin a un deseo humano. Representa una emergencia de la imaginación ()*"⁹. Imaginación que nace de una interioridad en su búsqueda del lenguaje de lo posible.

Poema : Ecología del Espíritu

A nivel de la Enunciación, como marca enunciativa característica del texto Mal de Amor, tenemos el uso reiterado de la palabra "ahora". Esta palabra forma parte del encabezamiento de varias de las estrofas y versos de los poemas que conforman el texto. Encabezando la última estrofa, lo encontramos en los poemas : " *Bárbara Azul*", " *A la una mi fortuna, a las dos tu reloj* " , " *Nacimiento del Fantasma* " , " *Comasión sin compasión* " , " *Fantasma en forma de camisa* " , " *El centro del dormitorio* " , " *Sábana de arriba* ". Encabezando las estrofas intermedias de los poemas : " *Ningún lugar está aquí o está ahí* " , " *Eso sería todo*". Por último, encabezando la estrofa inicial : " *Ecología del Espíritu*"; " *Y ahora qué*". Incluso forma parte del título de un poema : " *Y ahora qué*", el cual consiste en una expresión coloquial de uso común. El texto presenta así estructuras recurrentes a nivel sintáctico lo cual indicaría que no es su motivación la búsqueda de variedad formal.

En el poema "*Ecología del Espíritu*" , detectamos cuatro ocurrencias de la palabra "ahora" , que como deíctico de tiempo implica una referencia al proceso de la enunciación :

" (...) , una ocurrencia de la palabra " ahora" designa el momento en el que tiene lugar la enunciación de esta ocurrencia, pero otra ocurrencia , enunciada en otro momento, designará este segundo momento y no ya el primero. Las expresiones indicadoras o ejemplar-reflexivas son, como decimos a menudo, ' sistemáticamente ambiguas"; pues su sentido puede

variar en cada enunciación nueva": 10

El empleo reiterado por parte del hablante de esta expresión tiene como fin destacar continuamente la situación temporal presente, en un gesto autoreflexivo que muestra una conciencia obsesionada por el tiempo. Conciencia que hemos caracterizado con anterioridad como existencialista (véase poema : " *Escrito con tiza*").

*Ahora estamos hundiéndonos lentamente en el fango
y lo más raro es que podemos respirar
tóquese fondo tóquese fondo quebradizo
quíebrese el fondo y cáigase al vacío abierto
navéguese un buen rato por el cielo
y húndase en el espacio profundamente en el espacio
y lo más raro es que podemos respirar (p. 33)*

Otra marca enunciativa destacable es que a partir de este poema la forma adverbial " *ahora*", va a aparecer acompañada del verbo " *estar*", hecho textual que mostraremos con detenimiento en el próximo poema que ocupará nuestra atención , " *Eso sería todo* ":

En el primer verso del poema, " *Ecología del Espíritu* "; el hablante aparece testimoniando una experiencia que lo involucra a él y al menos a una persona más. Se trata de una experiencia presente ; " *ahora estamos hundiéndonos lentamente en el fango* " ; hundirse constituye una acción pasiva y es un movimiento de descenso. " *Fango*"; apunta a una

situación de afixia.

El segundo verso que consiste en una oración exclamativa admirativa constituye un enunciado de actitud proposicional ; esto es enunciados " (...), *que describen la actitud de una persona con respecto a una proposición, por intermedio de un verbo de actitud proposicional tal como creer que, pensar que, dudar que,* ." ¹¹ En este caso el verbo realizativo implícito es " **comprobar que**". Así el enunciado quedaría : " *Y lo más raro de comprobar es que podemos respirar*". El hablante ha hecho un alto en la experiencia para reflexionar sobre ella. Su actitud se muestra también en la expresión superlativa que encabeza el verso " *y lo más raro*", que modifica al verbo comprobar. La actitud de asombro del hablante nace del hecho de comprobar de que a pesar de que se encuentra en una situación que implica afixia puede respirar, esto es puede sobrevivir. Marcas explícitas de reflexividad como ésta las encontramos raramente a lo largo del texto Mal de Amor, rasgo que hemos apuntado anteriormente.

Los versos 3º, 4º, 5º y 6º comienzan con verbos reflexivos en forma imperativa; " *tóquese, quiébrese, navéguese y húndase*". La ambigüedad de esta forma verbal no permite determinar a quien se dirigen estas órdenes, ni si es el mismo hablante el que las enuncia, o estaría sólo parodiándolas. Estas órdenes dan pautas de comportamiento en relación a acciones que deberían ser asumidas por parte de un destinatario (o del mismo hablante), al cual se dirigen.

Por tratarse de oraciones aproposicionales impersonales se nos presentan como fórmulas ritualizadas de instrucciones. " *Tóquese fondo ahora*"; se pone énfasis en indicar la situación presente que debe llevarse a cabo " *ahora*"; " *fondo quebradizo*", apunta a una situación de equilibrio precario que debe enfrentar el destinatario o ¿hablante ?.

"*Vacío abierta*" apunta a la nada misma relacionada con la muerte personal. Asimismo "*hundirse en el espacio*"; implica una sensación de vértigo. Por eso nuevamente el hablante se asombra y vuelve a decir: "*y lo más raro es que podemos respirar*". Reiteración de la comprobación de la sobrevivencia, no sólo personal, sino en común con otra persona o un grupo de ellas. Otra ambigüedad que queda sin aclaración en el texto. A estas alturas nos llama la atención la cantidad de interrogantes que quedan sin respuesta.

La situación comunicativa que presenta el texto Ecología del Espíritu, resulta en parte aclarada por el título del mismo ; "*ecología*", es el estudio de las relaciones entre los organismos y el medio en que viven, es entonces la relación del "*espíritu*" con su medio ambiente, con las situaciones externas o internas que debe enfrentar. (Veremos la palabra "*espíritu*" en la lectura metafórica-simbólica de este texto). Este medio ambiente se caracteriza como afixiante, opresivo, de un equilibrio extraordinariamente precario que sume al individuo en el vértigo de la nada misma, y sin embargo le permite sobrevivir.

*porque ahora estoy hundiéndome cada vez más en el fango
mientras vuelo sin alas por el espacio de la pecera (p.33)*

El penúltimo verso aparece encabezado por el conectivo "*porque*" que anticipa un discurso de tipo explicativo del contenido proposicional de los enunciados anteriores. Curiosamente constatamos que a continuación de este conectivo proposicional se da la reiteración de la 1ª

estrofa, sólo que ahora en 1ª persona ; el hablante da testimonio así de su situación personal presente. Hay una vuelta a la situación inicial ; " *ahora estoy hundiéndome cada vez más en el fango* " , lo que indica de acuerdo al contenido del último verso que todo lo anterior ha ocurrido " *mientras*" el hablante se hallaba " *volando en el espacio de la pecera*" . El texto realiza así por medio de la reiteración del 1º verso en el penúltimo un ademán autorreflexivo a nivel sintáctico. Constatamos además un cambio en las dimensiones espaciales, (momento que hemos caracterizado como fantástico, Cap. I, I Parte), el espacio en que se encuentra ahora el hablante es un espacio acotado, de restricción de la libertad.

Resumiendo lo ya dicho, tenemos que el texto Ecología del Espíritu, está conformado por una estructura compuesta de 3 unidades formales : la primera compuesta por los dos primeros versos y el 7º ; en ellas el deíctico " *ahora*" y la forma verbal de la enunciación " *estamos*", señalan la identidad del protagonista del enunciado con el agente del proceso de la enunciación. El primer verso da testimonio tanto de una situación existencial presente de agobio que involucra por lo menos al hablante y a una persona más, como de la propia actitud de asombro ante el hecho de la sobrevivencia en común. La segunda unidad formal que presenta el poema consta de 9 versos que despliegan mediante órdenes, una acción eminentemente exhortativa. Finalmente, tenemos los dos versos finales que despliegan una acción discursiva reflexiva de tipo explicativa de las proposiciones anteriores.

Finalizaré la presentación de este poema realizando una lectura metafórico-poética del mismo (nivel semántico). En esta lectura vemos la integración de la palabra " *espíritu*", al título del poema Ecología del Espíritu, una alusión a la poesía :

" El objeto verdadero de la poesía es para Hegel el imperio infinito del espíritu; la palabra conviene a la expresión de su interés. Corresponde a la poesía -dice Hegel- la tarea de revelar a la conciencia las potencias de la vida espiritual, las pasiones que se agitan en el fondo del alma, la vida del corazón e incluso los pensamientos: en una palabra, el dominio entero de las ideas, de las acciones, el curso de las cosas " 12

El itinerario tormentoso por el que ha pasado el hablante puede interpretarse así, como el itinerario de la creación poética, el que se caracteriza por enfrentar al sujeto creador a situaciones extremas: experiencia de la muerte personal, y por lo tanto, sensación de caer en un abismo existencial. Frente a estas experiencias inéditas el creador se asombra de su sobrevivencia.

A nivel de la enunciación la experiencia de muerte personal que conlleva el acto de creación poética tiene su marca lingüística. La acción discursiva se despersonaliza para representar esta desaparición del "yo" del poeta. Los versos 3º, 4º, 5º y 6º constituyen oraciones aproposicionales impersonales. Los verbos reflexivos en forma imperativa de estos versos aluden al tema de la penetración. Se insta mediante estas órdenes a realizar una experiencia inédita que rompe con los marcos de coherencia tradicionales, ej. " *navéguese un buen rato por el cielo*". Esta voz impersonal invita a inaugurar y recrear el proceso de creación artística.

Mediante esta estrategia discursiva - utilización de una voz

impersonal que implica un fenómeno de desdoblamiento en el hablante- , éste da testimonio de la experiencia existencial que constituye el acto de creación poética. Tanto para el creador como para el lector de un texto poético rige la misma experiencia exploratoria que exige ese trastorno total de nuestras perspectivas cotidianas. Octavio Paz ha descrito la experiencia artística como actividad productiva de la conciencia humana :

" La experiencia se repite, sólo que a la inversa : la imagen se abre ante el lector y le muestra su abismo translúcido. El lector se inclina y se despeña. Y a caer - o al ascender, al penetrar por las salas de la imagen y abandonarse al fluir del poema - se desprende de sí mismo para internarse en " otro sí mismo " hasta entonces desconocido o ignorado. El lector, como el poeta se vuelve imagen : algo que se proyecta y se desprende de sí y va al encuentro de lo innombrable. En ambos casos lo poético no es algo que está afuera, en el poema, ni dentro en nosotros, sino algo que hacemos y nos hace. " 13

La diferencia entre ambos sujetos que recrean la experiencia estética - poeta en este caso y lector -, consiste en que el primero cumple también como autor la función social de productor del objeto literario, del texto literario como objeto lingüístico.

A Nivel Semántico el análisis simbólico del verso final del poema *Ecología del Espíritu*, refuerza la lectura que hemos propuesto para este texto :

mientras vuelo sin alas por el espacio de la pecera (p. 33)

"*Espacio de la pecera*", simboliza los orígenes, el medio originario que evoca las imágenes de nacimiento. El acto de creación poética constituiría así una regresión hacia los orígenes lejanos, agazapados en el territorio inexplorado del inconsciente en su función de depositario de la subjetividad. "*Volar sin alas*", simboliza la carencia de la imaginación creadora, (alas=imaginación en lenguaje metafórico-poético), por lo tanto, la castración¹⁴ del impulso creativo lo cual no le permite nacer al hablante como creador. La soledad a que está condenado el poeta, el fracaso en la espera del otro- amada, la que constituye el objeto de su deseo, desencadenan en él la sustracción de toda energía libidinal; "*Volar sin alas*", (alas=miembro viril en lenguaje metafórico -psicoanalítico). El "*espacio de la pecera*", como símbolo que evoca la idea de prisión y enclaustramiento nos muestra al poeta preso en su propia subjetividad, sin lograr proyectarla en la creación poética. Se produce así un quiebre de la relación Eros- Creatividad representada al comienzo del texto.

En relación a la coherencia en la organización a nivel de la contigüidad de los poemas del texto Mal de Amor, es interesante señalar que el poema "*Ecología del Espíritu*", se encuentra justo después del poema "*Ningún lugar está aquí o está ahí*". Este último texto tiene el carácter de un manifiesto poético, ya que nos entrega en forma explícita (o al menos en parte), un contenido cognoscitivo de lo que el creador-hablante entiende por el acto de creación poética. Nos comunica así, lo que para él constituye el sentido de la poesía, o del lenguaje en general, poniendo también en escena el nivel de producción del texto, las dificultades con se enfrenta el sujeto creador en su tarea diaria. En

"*Ecología del Espíritu*," lo que se quiere mostrar ahora es el proceso interno, las situaciones existenciales que conlleva el acto de creación poética.

Poema : Eso sería todo

Como marca enunciativa característica del texto Mal de Amor, tenemos que a partir del poema " Ningún lugar está aquí o está ahí", la forma adverbial " *ahora* " aparece acompañada del verbo " estar" ; " *Ahora estoy echando un lugar para afuera*". Luego, en el poema " *Ecología del Espíritu* " esta forma compuesta aparece encabezando el poema : " *Ahora estamos hundiéndonos (...)* ", enunciado que vuelve a repetirse en el verso penúltimo ; " *ahora estoy hundiéndome (...)* " :

En el poema que vamos a tratar a continuación " *Eso sería todo*", el verbo " estar" se independiza de la forma adverbial " *ahora*", adquiriendo así autonomía propia. Detectamos tres ocurrencias de la forma verbal " estar" en la 1ª estrofa de este poema. Posteriormente esta forma verbal aparece también en el poema " *En la vía pública*"; " *estoy sentado (...)*", se dan tres reiteraciones de ella para tener su última ocurrencia en el poema " *Televidente* "; " *aquí estoy (...)* ", poema que cierra el texto.

*Te estoy haciendo un destino aquí mismo
Lo estoy dibujando en las alas de un pájaro
Lo estoy pintando en la pared de mi cuarto (p.61)*

En el verso 1º de esta estrofa el hablante afirma la realización de una acción en tiempo presente. El deíctico " *Te* ", más la forma verbal del verbo "estar", señalan la identidad del protagonista del enunciado con el agente del proceso de la enunciación. Además el deíctico de persona " *te*", nos comunica que se trata de un discurso apelativo ; el

hablante se dirige a un destinatario comunicándole que le está "*haciendo un destino aquí mismo*". El deíctico de espacio "aquí" localiza la actividad que está llevando a cabo el hablante con el acto de la escritura que ocupa el lugar de la superficie del texto. Tenemos el mismo tipo de fenómeno lingüístico (hecho textual), que presentaba el poema "*Ningún lugar está aquí o está ahí* " ; se trata de dos "*yo textuales*" (Goffman), que remiten a diferentes entidades referenciales : Sujeto de la enunciación y, por lo tanto de la escritura que podemos identificar con una identidad social o rol -el poeta que se dirige al poema que está gestando en el acto de la escritura- , y el personaje del relato contado, es decir el amante que se dirige a la amada.

En el texto se dan gracias a las posibilidades del lenguaje dos situaciones comunicativas paralelas, por lo que va a exigir una doble lectura. Una lectura que actualice tanto una como otra situación comunicativa, como marco que integre y haga coherentes los enunciados del texto. En el primer caso tenemos la situación comunicativa del creador con su poema - el que está gestando en el momento presente-, en el proceso (acto en curso) de la enunciación del mismo. El hecho de representarse la situación de creación del poema, nos indica que desde el 1º verso el texto exhibe su carácter autorreferente, y por lo tanto autorreflexivo.

El hablante afirma implícitamente que la enunciación que está llevando a cabo va construyendo el "*destino*" del poema, el cual tiene su lugar de construcción en el espacio de la página. Se trata entonces de la realización de una " actividad productiva " que al dejar la marca escritura de los signos lingüísticos en la superficie del papel construye un producto, objeto material; el texto.

El primer verso del poema " *Eso sería todo* ", tiene su equivalente semántico en el verso 1º de la segunda estrofa del poema " *Ningún lugar está aquí o está ahí* ", " *Ahora estoy echando un lugar para afuera* ", (p. 29). Ambos versos como actos de discurso tienen un carácter de enunciados realizativos explícitos (Ver poema : " *Ningún lugar está aquí o está ahí* "), o sea son enunciados que " instauran", fundan el acto de la escritura al mismo tiempo que construyen el texto como objeto material. La diferencia que presentan ambos como situación comunicativa representada radica en la diferente relación apelativa que establecen ; el verso " *Ahora estoy echando un lugar para afuera*", presenta dos situaciones comunicativas : la primera es la que va de autor a lector; la segunda es la relación apelativa del amante con la amada, como constatamos al leer completo el poema. (Ver poema : " *Ningún lugar está aquí o está ahí* "). En el 1º verso del poema " *Eso sería todo*": " *Te estoy haciendo un destino aquí mismo* " (p. 61), los deícticos de persona y espacio nos indican que la relación apelativa que se establece es también por un lado la del amante con la amada, y por otro la relación entre el sujeto creador (productor) del poema y éste último.

En los versos 2º y 3º de la 1ª estrofa la palabra " *destino*" que aparece en el 1º verso es sustituida por el pronombre " *lo* ". Tenemos así " pronominalización " como factor generador de coherencia en el nivel de las estructuras de superficie (Coherencia superficial, léxico-gramatical). El sujeto enunciante afirma que está produciendo el destino tanto del poema como de la amada. Lo dibuja en las " *alas de un pájaro* ", luego afirma estarlo pintando " *en la pared de mi cuarto* ". En cada verso el hablante aparece realizando una actividad de creación diferente : en el primero escritura poética, en el segundo dibujo, y en el tercero pintura . Lo que tienen en común todas estas actividades es que forman parte de las artes gráficas, puesto que poseen la misma materia de

expresión -la línea trazada por un gesto sobre el plano- aunque pertenecen a códigos diferentes ; el icónico y el de la lengua.

*Ahora el pájaro vuela con furia
ahora lanza su grito de guerra
y se dispara contra la pared (p. 61)*

En la segunda estrofa el hablante ahora como observador-testigo de los hechos narrados , nos dice que el pájaro en el cual ha dibujado el destino de la amada " *vuela con furia*" , es decir, con rabia, " *lanza su grito de guerra*" , de rebeldía y como podemos deducir del último verso comete un acto que podríamos hacer equivaler a un suicidio personal.

*Sus plumas están flotando en el espacio
Sus plumas están mojándose en su sangre (p.61)*

Se nos entregan claros indicios de cómo ha concluido el ritual de sacrificio que ha llevado a cabo el pájaro. Hay reiteración del pronombre posesivo " *sus plumas*" , en el encabezamiento del segundo verso de la estrofa. En la estrofa anterior se repetía el adverbio temporal " *ahora*" dos veces, y en el primero también se reiteraba tres veces el mismo encabezado. Nuevamente constatamos que el texto presenta reiteraciones a nivel de su estructura sintáctico-formal.

Coge una y te escribe este poema (p. 61)

El último verso del poema al ser integrado a la lectura total del mismo permite realizar la identificación del pájaro con el poeta. A nivel de la enunciación el pronombre demostrativo " *este*", como deíctico de espacio aplicado al referente " *poema* " realiza un autoseñalamiento reflexivo al recorrido textual - texto como un conjunto de enunciados lingüísticos -, creado por la escritura. Constatamos así que este verso está en equivalencia semántica con el primer verso, ya que explicita el contenido semántico implícito a éste :

1º *Te estoy haciendo un destino aquí mismo*

(El pájaro) *Coge una (de sus plumas) y te **escribe este poema***

La identificación de la acción que realizan ambos personajes textuales - pájaro y poeta en el acto de la escritura poética-, y el espacio textual en el cual tiene lugar ésta ; espacio textual del poema mismo, aclara la situación comunicativa representada en y por el texto. El hablante ha utilizado este juego de desdoblamiento presentándonos aparentemente dos protagonistas de las acciones narradas y/o representadas (en el caso de la segunda estrofa), pero que finalmente corresponden a la misma entidad referencial; el sujeto enunciante en su rol de poeta. Esta estrategia discursiva permite al hablante no reducir su discurso al lenguaje de tipo afirmativo- reflexivo que expondría sus creencias y proyectos personales, sino poner en escena situaciones existenciales, como fenómeno ocurriendo.

Hay que destacar el hecho de que una lectura en términos del Código poético del poema, arroja los mismos resultados, ya que es un lugar

común de la tradición literaria identificar el trino del pájaro con el canto del poeta. El 2º verso " *lo estoy dibujando en las alas de un pájaro* "; equivale simbólicamente a lo estoy dibujando en la imaginación de un poeta (como espacio de libertad), poeta que es el mismo hablante en este caso. Luego afirma estarlo pintando " *en la pared de mi cuarto*", cuarto como símbolo nuevamente de la interioridad del poeta.

El poeta se vale de este lugar común - identificación del pájaro con el poeta - , para reflexionar sobre el oficio creador. Tenemos así a nivel semántico que el poeta como el pájaro del relato contado escribe con tinta de su sangre, o sea con su propio dolor, o autosacrificio ; dolor que como hemos visto nace de su descontento, de su rebeldía contra un estado de cosas ya dado . El pájaro se lanza " *contra la pared*" , que simboliza la " *barrera de lo real* " con que se inicia el primer poema del texto Mal de Amor, " *Aerolito* " :

La velocidad del amor rompe la barrera de lo real (p.9)

El carácter autorreflexivo-metapoético del texto se refuerza aún más en éste que en los poemas anteriores, " *Ningún lugar está aquí c está ahí* " y " *Ecología del Espíritu* " , debido al hecho de que el último enunciado del poema " *Eso sería todo*", constituye una referencia explícita al ámbito de la literatura ; tanto al acto de la escritura poética misma, " *te escribe*", como al objeto material- poema como texto- resultante de esta actividad. El texto mediante el verso final " *este poema*", se autodesigna a sí mismo, señalando así que constituye su propio referente.

Poema : Televidente

*Aquí estoy otra vez de vuelta
en mi cuarto de Iowa City (p.67)*

El poema se inicia con los deícticos " *aquí estoy* ". El deíctico de espacio " *aquí* ", señala el lugar donde se encuentra el hablante por referencia al proceso de enunciación del mismo. El hablante afirma encontrarse " *otra vez de vuelta* " en su cuarto de Iowa City. Se trata así de la constatación de una situación recurrente, la de encontrarse " *de vuelta*" en un mismo lugar. El 2º verso realiza la determinación espacial ubicando este lugar en el contexto realista de la gran urbe moderna. " *Cuarto de Iowa City* " , además de integrar al hablante en un referente recuperable para el lector presenta además una evidente descompensación de las dimensiones espaciales entre "cuarto" y gran "urbe moderna", que destaca el espacio reducido donde está confinado el hablante dentro del gran espacio de la ciudad estadounidense.

El poema " *Televidente* ", en su condición de poema que cierra el texto Mal de Amor, llama la atención porque en él los deícticos sirven como hemos visto, a realizar la ubicación espacial del hablante, siendo el único poema en que sucede esto. En los poemas anteriores los deícticos recurrentes en el texto ; " *ahora* " , " *estoy* " , " *aquí*", se usaron para dar testimonio de las acciones que realizaba el hablante. Así tenemos que en el poema " *Ningún lugar está aquí o está ahí* ", en el 1º verso de la 2ª estrofa el hablante nos dice : " *Ahora estoy echando un lugar para afuera* (p. 29) . En " *Ecología del Espíritu*", afirma ; " *Ahora*

estamos hundiéndonos (...) p. 33. En "*Eso sería todo*", en el verso que encabeza el poema asevera ; "*Te estoy haciendo un destino aquí mismo* ", y finalmente "*En la vía pública* " ; "*Estoy sentado (...)*, 2ª verso, "*esperando (...)*". Es decir, la forma verbal "estar", cumplía la función de dar testimonio tanto de las acciones activas como pasivas en que se hallaba involucrado el hablante. En el poema "*Televidente*"; por el contrario el verbo " estar" aparece en su significación no copulativa de presencia o permanencia solamente .¹⁵

*Tomo a sorbos mi plato de sopa Campbell
frente al televisor apagado (p.67)*

En la segunda estrofa, el discurso del hablante tiene como objeto dar testimonio de una escena de su realidad cotidiana; la que pertenece al ámbito culinario. En el primer verso de esta estrofa, la referencia a "*sopa Campbell*", funciona como un índice ostensible de modernidad en el texto, al registrar con tanta precisión un dato del ámbito culinario. Al mismo tiempo que constituye una alusión ¹⁶ al código cultural artístico- pictórico de la corriente figurativa conocida como el Pop-art; específicamente a la unidad cultural que conforma la obra pictórica de Andy Warhol, "Campbell's Soup". Corriente figurativa que se convirtió en símbolo de los E.E.U.U., en su arte nacional. El hablante entrega así un testimonio de la realidad norteamericana, de los hechos del 'american way of life', al que se halla incorporado en su diario vivir.

El segundo verso de la segunda estrofa, señala que esta escena cotidiana "*Tomo a sorbos mi plato de sopa Campbell* ", tiene lugar "*frente al televisor apagado*." El hablante nos entrega de este modo , otro dato

realista que conforma su contexto cotidiano - su cuarto de Iowa City -. El televisor que destaca por su ubicación espacial como el " lugar común visual" del hablante por excelencia. El discurso adopta así el estilo periodístico, se constituye como una crónica de la vida cotidiana, en este caso por los datos realistas entregados; " *sopa Campbell*", " *televisor*", vemos que se trata del estereotipo de la vida yanqui. Estos datos realistas son " lugares comunes visuales", que representan el non plus ultra de lo cotidiano, de lo trivial de una cultura sobresaturada de bienes de consumo. Hay que destacar al respecto, que la acción que realiza el hablante también es de consumo alimentario.

Tenemos paralelismo a nivel semántico entre lo que la alusión intertextual " *sopa Campbell*" , integra al contexto del poema, y lo que este mismo despliega como actitud y contenido representado por el hablante. Este último repite el gesto de Warhol que consiste en integrar un objeto que simboliza un lugar común de la cotidianidad de los norteamericanos al contexto artístico-pictórico. En el poema " *Televidente*" , se realiza el mismo desplazamiento, ahora en el contexto artístico- literario, lo cual se extiende a otros lugares comunes, ejemplo, televisor.

El gesto artístico de Warhol (1964), como hecho revolucionario del contexto artístico-pictórico, consiste en un cambio de valoración y planteamiento de la obra de arte que implica más que la ruptura con el abstractismo, la repulsa del subjetivismo. En el caso de nuestro texto en cuestión, el poema final " *Televidente*" , rompe también con la tradición literaria recreada en los poemas anteriores; rasgos del género de la literatura fantástica, rasgos de literatura romántica, etc., que tienen como trasfondo ideológico promover la ambigüedad metafórica y el triunfo del subjetivismo.

*La pantalla refleja la imagen
de la cuchara entrando en mi boca (p. 67)*

La tercera estrofa presenta un cambio a nivel del tipo de discurso, ya que el énfasis se pone ahora en el objeto representado, y no en el sujeto de la enunciación como sujeto de la percepción de los hechos narrados. El texto refuerza así su efecto de objetividad al tener como objeto de representación la relación especular del sujeto hablante y su imagen reflejada en el televisor apagado. Esta estrofa nos muestra así, a nivel de discurso la extrema actitud de pasividad en la que se encuentra el hablante. Este se halla reducido a la inercia de lo cotidiano; es la realidad exterior, la que le devuelve su imagen. El yo se halla paralizado de este modo en su movimiento hacia el otro, enajenado en la omnipresencia del reflejo.

*Y soy el aviso comercial de mí mismo
que anuncia nada
a nadie (p. 67)*

El hablante entrega ahora un contenido cognoscitivo sobre su propia identidad : se autodefine como el " aviso comercial de sí mismo". Se juega conjugando la capacidad especular de la pantalla del televisor apagado que sirve así de espejo, con la función social del mismo en una sociedad de consumo; la de poner en circulación propaganda sobre objetos de consumo. El sujeto hablante se autodefine así, en su desdoblamiento especular como la imagen cosificada de sí mismo - otro objeto de consumo más-, es decir como pura exterioridad .

La función pragmática que cumple todo aviso comercial aparece desmentida por los últimos enunciados; la situación comunicativa propagandística no se logra. No existe un mensaje vehiculado por la imagen- hay sólo presencia de la imagen visual-, ni un destinatario de la misma que la retroalimente- ausencia del único-otro, amada-. La definición de sí mismo cae así en el sin sentido, revelando la soledad extrema del individuo.

El título del poema "*Televidente*", también constituye un lugar común como " significado perceptivo codificado" , que alude a la condición del hombre contemporáneo. En esa función social de consumo pasivo de bienes comunicativos audiovisuales, el individuo queda reducido a la imagen que percibe. El poema se constituye de este modo, en una especie de crónica del mundo contemporáneo, en el cual la posibilidad de comunicación está mediatizada por los medios de comunicación de masas.

La relevancia de la integración del poema "*Televidente*", a la lectura metapoética del texto Mal de Amor, está dada en el hecho de que la función que caracteriza la identidad social del " televidente", se constituye en el anverso de la función que cumple la entidad social del poeta. Si el primero como condición masificada se caracteriza por llevar a cabo la función de consumo pasivo de medios audiovisuales, reduciéndose a la imagen que le llega de la realidad exterior, o sea a un reflejo, el poeta en su rol social realiza el movimiento inverso. Veíamos cómo en los poemas "*Ningún lugar está aquí o está ahí* ", y "*Eso sería todo*", se representaba el acto creador poético como " actividad productiva", como el acto de proyección de la interioridad del poeta , motivado por la fuerza del deseo (Eros). Se nos decía en el mismo poema "*Todo lugar es proyectado desde dentro*" .

El poema inaugural del texto "*Aerolito*"; también proponía una estructura actancial basada en la dicotomía: "durmientes"/ "despiertos", que ahora podríamos completar con la pareja: Poeta/Televidente, puesto que tanto el sueño como la poesía son manifestaciones de la liberación de las fuerzas creadoras del hombre. Recordemos que en el poema "*Aerolito*", se nos dice que la fuerza de un sentimiento - el amor- tiene como efecto romper "*la barrera de lo real*", y hacer estallar el mundo "*en astillas de sueño*" *sin la menor consideración para los despiertos*".(p.) El texto se abre así al contexto del sueño, de la poesía, que se caracterizan por efectuar la habilitación de lo posible, y se cierra con el poema "*Televidente*"; que nos presenta ahora al hombre despierto, que se halla reducido al contexto del espacio cotidiano.

CONCLUSIONES

A nivel de la Enunciación, el poema "*Ningún lugar está aquí, o está ahí*"; se abre con el gesto reflexivo implícito al acto de habla del hablante de la refutación de los verosímiles tradicionales que nos dicen que el mundo real es el marco de los orbes ficticios y autónomos; es decir, con la negación de la dicotomía mundo exterior/mundo interior. De esta manera, lo que en la lectura de los rasgos fantásticos del texto (Capítulo I), aparece escenificado como la presencia en el mundo de acontecimientos sobrenaturales, específicamente en la atracción del Motivo de los Mundos Comunicantes que rompe con la distinción entre mundo exterior y mundo interior debido a los efectos del sentimiento amoroso (Eros), se representa ahora como contenido cognoscitivo-ideológico de la conciencia del hablante. Es así como el propio hablante-poeta el que asume la función de testimoniar acerca de sus creencias personales y su proyecto de acción como creador, constituyéndose de este modo su discurso en una reflexión de tipo metapoética.

La puesta en escena a nivel de lo representado en el texto, de la situación de producción de los poemas en cuestión, en "*Ningún lugar está aquí o está ahí*", y "*Eso sería todo*", - como proceso en curso que lleva a cabo el hablante-poeta por medio de la escritura-, cumple la función de demostrar en el plano de la acción, lo que a nivel Semántico es vehiculizado por los enunciados del poema, esto es; la concepción poética de que el lugar, mundo, se construye y se instaura por medio del lenguaje que lo nombra. De este modo, la escritura cumple el papel de creación de una realidad emergente como acto de proyección de la interioridad del poeta, cuyo lugar de acontecimiento es el texto mismo como soporte

material de su existencia poeta, confirmándose así que "*Todo lugar es proyectado desde dentro*", y rechazándose al mismo tiempo cualquier concepción del arte como reposición de una entidad previamente dada en un 'supuesto mundo exterior'; es decir rechazo del realismo mimético. Se destaca así, una vez más el papel que cumple la literatura como creación de un mundo autónomo, creado en y por el lenguaje. Función metapoética del texto Mal de Amor, que señalamos también como inherente a él, en la integración de rasgos del género de la literatura fantástica, puesto que la atracción de acontecimientos sobrenaturales a nivel del mundo representado, promueve la vacilación entre lo real y lo irreal, y de esta manera la ambigüedad productiva que caracteriza al lenguaje literario.

A nivel Semántico, el hablante como personaje-poeta, postula una concepción de la creatividad que liga el acto de creación literaria con el intento de dar cumplimiento a un deseo (Eros). El espacio literario se conforma así como el espacio en el cual por medio del lenguaje de lo posible, se puede habilitar el encuentro amoroso de los amantes.

En el poema "*Ecología del Espíritu*", tenemos a nivel Semántico la representación del espacio literario como un "espacio de percepción abierto" (Schmidt)¹⁷, el espacio infinito del espíritu. En este espacio el universo pierde identidad, el sujeto creador centrado anteriormente en su espacio cotidiano, sufre en él un descentramiento de su ser, entra al caos. La parábola del "*Horror vacui*", horror al espacio abierto muestra la situación existencial del poeta frente al acto de creación de la escritura poética, frente a la página en blanco en la cual tiene que proyectar su imaginario. A nivel de la Enunciación, constatábamos que la utilización de una voz impersonal como estrategia discursiva representa esa muerte personal del hablante, que conlleva la

ruptura de los marcos de referencia tradicionales. El fenómeno de desdoblamiento reflexivo se da en el continuo asombro ante la comprobación de la propia sobrevivencia en el espacio del exilio que representa la escritura. La marca temporal recurrente en el texto de la utilización del adverbio "ahora", alude además a ese " *tiempo cero*" de la escritura (Barthes), que caracteriza al espacio literario.

En "*Eso sería todo*"; vimos cómo además de representarse en el texto el acontecimiento de la creación como proceso en curso, que crea como objeto material el texto, el poema contenía referencias explícitas al ámbito de la literatura, poniéndose así de relevancia la función reflexivo metapoética del mismo. El poema se autodesigna a sí mismo: "*este poema*"; señalando de esta manera que constituye su propio referente. A nivel de la Enunciación, el hablante utiliza un juego de desdoblamiento reflexivo, presentándonos aparentemente dos protagonistas de las acciones narradas y/o representadas: hablante/pájaro, pero que finalmente corresponden a la misma entidad referencial; el sujeto enunciante en su rol de poeta. A nivel Semántico, se nos presenta la vinculación entre arte y vida, puesto que el hablante-poeta escribe con su propio dolor que nace de su descontento contra un estado de cosas ya dado.

En el poema "*Televidente*"; en oposición al poema "*Ecología del Espíritu*"; que representa el espacio literario como el "espacio de percepción abierto", el sujeto hablante se halla ahora confinado en el espacio cotidiano. El discurso adopta así, el estilo de la crónica de la existencia cotidiana que se limita a describir el entorno físico en el cual se halla el hablante. El sujeto hablante se autodefine en su desdoblamiento especular -su reflejo en la pantalla de televisor apagado-, como la imagen

cosificada de sí mismo, como pura exterioridad. Es la realidad exterior la que le devuelve su identidad. De esta manera, su función social de " *Televidente* ", se constituye en el anverso de la función social del "poeta", puesto que esta última consiste como proyecto y acto de creación poética en la proyección de la interioridad, subjetividad del poeta.

El poema final, " *Televidente* ", rompe con la tradición literaria recreada en los poemas anteriores, y que dice relación con la concepción de la literatura como sueño ¹⁸; rasgos de la literatura fantástica, rasgos de la literatura romántica, algunos poemas presentan rasgos de literatura de corte onírico-surrealista, etc. , que tienen como trasfondo ideológico y práctica significativa promover la ambigüedad productiva y el triunfo del subjetivismo, características del "espacio de percepción abierto " del lenguaje literario. Por el contrario, el poema final del texto presenta al hablante confinado en el espacio de lo cotidiano como el " espacio de percepción " cerrado por excelencia. De este modo, el discurso se hace meramente presentativo-descriptivo del entorno físico que lo rodea.

Según Eco, "(...), *en el arte contemporáneo el problema de poética se ha convertido en el problema central y (...) la obra debe ser considerada fundamentalmente como la explicitación de una poética :(...)*"¹⁹, es decir, una obra en la cual la función metapoética ocupa un lugar central en la estructuración de la misma. En el texto Mal de Amor, los diferentes rasgos del texto, abordados en él en la lectura que hemos desarrollado en cada uno de los capítulos, cumplen una función constructiva a nivel de la globalidad del texto, puesto que entran en correlación unos con otros constituyendo así el modelo estructural de la obra, que es la explicitación de su propia poética. Veremos después cómo la lectura final del texto -la

de los 'Efectos del Amor'-, consiste en una lectura a nivel sintáctico del texto que incluye todos los poemas que lo constituyen, poniendo de manifiesto que la función metapoética del texto es la que permite realizar una lectura integradora de cada uno de las lecturas propuestas para él. Debido a este hecho, coincidimos con Eco en afirmar que el criterio de valoración crítica del texto contemporáneo es el de "acierto orgánico" del mismo, rasgo del cual Mal de Amor, constituye un excelente paradigma.

CAPITULO II

LECTURA METAPOETICA A NIVEL SECUENCIAL
DEL TEXTO MAL DE AMOR

La hipótesis que orientó la propuesta inicial de actualizar las diferentes posibilidades de lectura del texto Mal de Amor ; lectura de la Reflexividad Intertextual en él inscrita, en la presencia de rasgos de la literatura fantástica, de rasgos del Código Poético, con elementos del Código tanto literario como lingüístico y pictórico ; se basa en la afirmación de que la lectura integradora de todas ellas es la de la Reflexividad Metapoética del texto. Para comprobar este hecho textual, que hemos expuesto en el capítulo anterior en los términos siguientes : el modelo estructural del texto Mal de Amor, es la explicitación de su propia poética, se hace necesario ahora llevar a cabo una lectura a nivel secuencial del mismo que integre las lecturas parciales.

El enfoque en la dimensión Discursiva como metodología apropiada para realizar la determinación de los rasgos del texto que nos ocupa ; esto es, rastreo textual a nivel del Enunciado, de la Enunciación (dimensión pragmática), y Semántico , fue lo abordado en los capítulos anteriores a éste. La lectura a nivel secuencial de los poemas corresponde a la determinación de los rasgos metapoéticos a nivel Sintáctico del texto, por lo tanto, completa el rastreo textual en el plano estructural del mismo.

Si bien en los capítulos anteriores hubo casos en los cuales determinamos las características de las relaciones en contigüidad que presentaban algunos poemas, esto se llevó a cabo sólo al nivel de generalidad pertinente a cada lectura en particular, y a sus relaciones con la que le antecedía. Cabe señalar también, que las lecturas anteriores se actualizaron sobre la base de la selección de algunos poemas o serie de

poemas del texto, ejemplificadores de determinados rasgos de él. La lectura de la Reflexividad Metapoética a nivel secuencial del mismo, por el contrario, se destaca por su carácter exhaustivo, puesto que tomará en consideración todos (o casi todos) los poemas que lo constituyen.

Veremos en este capítulo que a nivel Semántico del texto Mal de Amor, la línea temática que nos permite realizar la integración de las lecturas propuestas para éste, es la de los "Efectos del Amor"; línea temática que inaugura el texto a partir de su título mismo, como cliché cultural codificado que abre una gama de expectativas en el lector con respecto al posterior desarrollo del mismo.

Los "Efectos del Amor", escenificados por el texto, se dan en dos niveles diferentes: a nivel del mundo representado, se producen transmutaciones de la materia de éste, es decir, creación de un mundo posible de ser habilitado por el espacio interior, el de la subjetividad humana. A nivel individual, los "Efectos del Amor", desencadenan en el hablante personaje un proceso de transformación que implica un quiebre de su identidad, proceso que hemos denominado como el de "la Enajenación del hablante". Vimos en el capítulo anterior de qué modo la pérdida de la amada sustruía al sujeto toda energía libidinal, lo que implicaba la castración de su impulso creador, quedando éste en el poema final "*Televidente*", a merced de lo cotidiano. Se hace necesario así, integrar un enfoque psicoanalítico en la determinación de la "transformación del hablante básico", a la lectura final del texto.

En los dos niveles del texto ya señalados , los "Efectos del Amor", se relacionan con la línea temática que ya anteriormente hemos identificado como la de la relación entre Eros y Creatividad, destacándose así el carácter metapoético del texto.

A Nivel Sintáctico, el texto se inaugura con el poema "*Aerolito*"; (p.9). Se abre así con la explosión del mundo en "*astillas de sueño*"; acontecimiento sobrenatural que pone en escena la ruptura de una situación precedente; la del mundo de la realidad cotidiana. El efecto de la fuerza del amor rompe con esta "*barrera de lo real*"; abriéndose el texto al mundo del sueño, que como mundo de la expresión del Inconsciente, constituye también el mundo de la expresión de la interioridad humana, de las zonas reprimidas de ésta en el estado de vigilia. Es el espacio en el cual se habilita lo posible, -se da cumplimiento al deseo-¹, por eso se nos dice que esto ocurre "*sin la menor consideración para los despiertos*"; presentándose desde el poema inaugural del texto mediante las categorías durmientes/despertos, las dicotomías que operan en el mundo representado, y que orientan la lectura del mismo.

El poema "*Aerolito*"; nos presenta el Motivo de los Mundos Comunicantes de la Literatura Fantástica, el cual opera a Nivel Semántico un quiebre de la dicotomía que presentan los verosímiles tradicionales que oponen mundo real y mundo del sueño, (como mundo de la interioridad de un sujeto), rompiéndose con la distinción clásica entre materia y espíritu. Es este último , el espíritu representado por la fuerza del sentimiento amoroso, el cual opera como una fuerza cósmica que provoca la transmutación de la materia del mundo real.

En la lectura de los rasgos del Código Poético del texto, vimos cómo la apertura al mundo del sueño, funciona también como una alusión a la naturaleza del texto en cuestión, revelándose así el carácter autorreflexivo del mismo : el mundo posible del sueño, actualizado por la fuerza del deseo amoroso (Eros), es además el mundo de creación de

mundos posibles. Van Dijk señala como "*la referencia cambia de un mundo a otro, por ejemplo, con las llamadas expresiones creadoras de mundo como soñar, fingir, suponer, etc.*"²

Tenemos de esta manera, a nivel de la Reflexividad Metapoética inscrita implícitamente en el texto, la Concepción del sueño como un Arte Poética, debido a la analogía existente entre el mecanismo de la actividad psíquica del estado del que sueña, descrito e interpretado por el psicoanálisis, con el funcionamiento del mecanismo literario.

Es un hecho psicológico Innegable que el hombre que sueña produce símbolos en forma Inconsciente y espontánea, al igual que el poeta lo hace en estado de vigilia, con la diferencia de que, como bien lo señala Freud : "*el poeta concentra su atención en el Inconsciente de su propia alma, presta oído a todas sus virtualidades y les da expresión artística, en vez de reprimirlos mediante la crítica consciente*".³ De aquí que sea perfectamente legítimo realizar la Identificación de roles entre el durmiente, -el que sueña-, y el poeta. El mundo del sueño implica así la apertura al mundo de la creación literaria-poética, como mundos en los cuales mediante la fuerza del deseo se proyecta y habilita lo posible ; por eso la coexistencia de diversos verosímiles que presenta el texto Mal del Amor, puesto que el mundo del sueño como marco del mundo textual en el cual se insertan los poemas los incluye a todos en su seno.

Iniciando nuestra lectura de los ' Efectos del Amor', a nivel de la contigüidad de los poemas del texto, tenemos que en el segundo poema "*Bárbara Azul*"; se da como acontecimiento sobrenatural la transformación de la noche invernal por efecto del amor (p.10).

En la lectura de los rasgos del Código Poético, destacamos cómo este poema utiliza procedimientos y figuras retóricas del discurso literario que ponen en escena bellamente la "ambigüedad productiva" del lenguaje poético, el que pone en marcha la multiplicación de los niveles comunicativos, y por lo tanto, el carácter polivalente de los objetos representados.

La descongelación del invierno como efecto del sentimiento amoroso en "*Bárbara Azul*"; devela la belleza oculta y exótica del mundo, habilitando así el despliegue del universo poético. La relación entre Eros (amor), y Creatividad, se explicita aún más en el verso sexto del poema, en el cual se conjugan tres códigos artísticos: el canto del pájaro-poeta pinta el cielo: "*un trino de color rosado pinta el cielo*". Se destaca de este modo, el carácter autorreflexivo del texto con respecto al acto de creación poética, dado que el discurso presenta la coincidencia del tiempo de la enunciación del relato, con el acto de creación poética del poema en cuestión.

En el poema "*Corazón mío*"; (p.12), el abrazo amoroso de los amantes -manifestación de Eros-, tiene como efecto el fenómeno sobrenatural de la autoprocreación del órgano del sentimiento: el corazón del amante. Situación que difiere de la asignada por los roles tradicionales, como propiedades de los sexos masculino y femenino. El corazón del amante -hermafrodita-, asume tanto la función sexual masculina de fecundación, como la femenina en su función de maternidad, todo lo cual es revelación de la fuerza y potencia del sentimiento amoroso, simbolizado en el poema por el funcionamiento sobrenatural del corazón, el

que multiplica la fuerza del amor al procrear corazones diminutos. De este modo, los 'Efectos del Amor', en el hablante, promueven una vez más la relación entre Eros y Creatividad, rompiéndose a nivel del mundo representado con los marcos de referencia habituales.

En "*A la una mi fortuna, a las dos tu reloj*" (p.17), el contenido proposicional del poema "*Aerolito*"; de carácter universal: el efecto del amor hacia "*estallar el mundo en astillas de sueño*", tiene ahora su expresión a nivel individual en la vida de los amantes. El hablante-amante, presencia la salida de los sueños de su amada una noche parado frente a la casa de ésta. Se produce así, un quiebre nuevamente de los verosímiles tradicionales: coexistencia del mundo real con el del sueño. Se constata de esta manera, a nivel del texto Mal de Amor, que el sentimiento amoroso efectivamente rompe "*la barrera de lo real*", como un estado de cosas ya dado, y posibilita la comunicación entre el mundo exterior y el mundo interior.

Acción similar, a la del contenido proposicional implícito al Motivo de los Mundos Comunicantes, despliega el texto en su función de creación literaria, como discurso de la alteridad frente a la realidad imperante, -verosímil del mundo real-, puesto que promueve las interpenetraciones de los diferentes verosímiles.

En "*Misterio Gozoso*", (p.19), se atrae el intertexto del contexto religioso para exaltar el sexo y la unión carnal con la mujer, y en

el poema "*Partitura*"; (p.20), la frotación de los cuerpos-cópula sexual humana-, tiene como efecto la producción de la música celeste, "*música de las esferas*"; por lo tanto, de lo sublime. Una vez más se constata la relación entre Eros -efecto del amor-, y la Creatividad. Decíamos de acuerdo con esto, que el gesto de Reflexividad Intertextual Inscrito en el poema, opera una inversión a nivel Semántico del contenido del intertexto del Código cultural- religioso, poniéndolo de relevancia una Concepción del Amor que exalta el contacto carnal.

De lo dicho, desprendemos que los primeros poemas del texto expresan la explosión de las pulsiones de vida y el triunfo de la libido, puesto que representan el contacto amoroso y comunicativo pleno con la amada, lo cual favorece la creación en diversos niveles.

En la mostración de los 'Efectos del Amor', a nivel de la contigüidad que presentan los poemas, hemos omitido la presentación de los poemas : "*Paisaje Ocular*" (p.15),y "*A mi bella enemiga*" (p.16). Estos poemas los integraremos ahora en la lectura de los rasgos caracterizadores de la amada. Los resultados que arroje esta lectura nos entregarán la imagen de la mujer representada en , y por el texto.

IMAGEN DE LA MUJER-AMADA

Tenemos una imagen que presenta tanto el rol positivo como el negativo de la mujer, que corresponde en el caso de nuestro texto a la

mujer-amada. Hemos visto cómo la relación comunicativa y amorosa de los amantes es fuente de placer y expresión creativas ; el amor sensual es ante todo factor de vida en el poema "*Corazón mío* ", (p.12). En "*Misterio Gozoso*", (p.19), se atrae el intertexto del código religioso para exaltar el sexo de la mujer.

Veremos más adelante, cómo la mujer en su rol de objeto específico del deseo sensual del amante concede al que ama un poder del cual él sin ella está desprovisto : la capacidad de creación , poema "*Ecología del Espíritu*" , (p.33). El rol negativo que cumplirá la mujer-amada, ya se anticipa en los poemas : "*A mi bella enemiga*", (p.16), y "*Paisaje Ocular*", (p.15), en éste último se describen los efectos que producen sus miradas - atracción del Motivo " Mirada que devasta"- . Este motivo es una variante del tópico Eros/Thánatos, y señala por lo tanto, en una además autorreflexivo a nivel Semántico, al contenido proposicional del título del texto Mal de Amor.

En el poema, "*Cuerpo de todas mis sombras*"; (p.23), se pone de manifiesto como contenido evaluativo-cognoscitivo de la conciencia del hablante, la relación de dependencia de éste con respecto a la amada. En el Capítulo dedicado a la Reflexividad Intertextual inscrita en el texto, vimos cómo en la descripción de la amada en base a Epítetos denominativos -título y versos del poema -, subyace como contenido semántico de los mismos el tópico Eros/Thánatos.

A nivel Secuencial de los poemas, este poema funciona anticipando el posterior curso de los acontecimientos del plano del relato :

la pérdida de la amada -cuerpo (Eros), de todas las sombras (muertes) del hablante -, genera como efecto la pérdida de su propio cuerpo, en el poema: "*Nacimiento del fantasma*", (p.34-35). De esta manera, el sentido figurado que cabría atribuirle a los enunciados que caracterizan a la amada en este poema, adquieren su significación literal en otro lugar del texto, puesto que devienen acontecimiento en el poema "*Nacimiento del fantasma*". Se confirma una vez más, ahora a nivel sintáctico, la pertinencia de la lectura en base a los rasgos fantásticos del texto Mal de Amor, que desarrollamos en el Capítulo I.

"*Escrito con tiza*", es otro poema que también vehiculiza como contenido cognoscitivo de la conciencia del hablante, la relación entre Eros/Thánatos. El hablante nos dice que tanto la vida como el amor están "*escritos con tiza*"; ya que la muerte es el "*borrador agazapado*", que trae inscrito ésta. Tenemos así a nivel Semántico, que el tópico Eros/Thánatos, resulta recreado en el texto, integrándose al pensar existencialista, que manifiesta el sentimiento de la fugacidad de la vida y del amor.

La presencia del Motivo de los Mundos Comunicantes de la Literatura Fantástica se da nuevamente en el texto, en el poema "*Sobre los hemisferios*"; (p.25). El sueño como manifestación en el poema nuevamente del deseo amoroso recíproco de los amantes, produce un efecto de materialización a nivel del mundo exterior; crea el lugar de encuentro de los amantes, constatándose la relación entre Eros y creatividad. Se relaciona así, este poema con "*Aerolito*"; (p.19), puesto que en ambos poemas la velocidad del amor rompe la "*barrera de lo real*".

El primer poema del texto Mal de Amor, en el cual constatamos la ausencia de la amada es : "*Ningún lugar está aquí o está ahí*". Se trata aquí en oposición al poema anterior, "*Sobre los hemisferios*"; en el cual se creaba el lugar de encuentro de los amantes como proyección inconsciente de sus respectivos sueños, de crear un lugar de encuentro con la amada como proyecto consciente.

A partir del título de este poema, constatábamos en la lectura reflexivo-metapoética de este texto, (Cap.III, I Parte), que la relación comunicativa se establecía en dos niveles : de amante-poeta con el poema en cuestión, y de amante-poeta con la amada. De ahí el lugar central que asignamos a este poema como eje condensatorio de varias de las unidades de sentido del texto, postulando el carácter de manifiesto poético del mismo.

El poema "*Ningún lugar está aquí o está ahí* ", confirma a nivel Reflexivo-assertivo (acto de habla), el contenido semántico implícito al Motivo de los Mundos Comunicantes de la Literatura Fantástica de los poemas : "*Aerolito*", "*Sobre los hemisferios*", y "*A la una mi fortuna, a las dos tu reloj* "; al negar la jerarquización de los verosímiles tradicionales ; esto es, el mundo real presentado como el marco de los orbes ficticios. Se invierte con esto la relación dicotómica entre mundo objetivo/mundo subjetivo, otorgándole el hablante-poeta la jerarquía a este último. Es el mundo interior, el que en su función de proyección de la subjetividad humana, realiza un emplazamiento espacial en el mundo. El hablante por medio del enunciado "*Todo lugar es proyectado desde dentro (...)* , es *superpuesto en el espacio*", niega que haya un estado de cosas ya dado del

mundo, sino que hay un estado 'posible' del mundo, los espacios posibles de ser habilitados por la subjetividad humana.

En los poemas mencionados, es la fuerza del sentimiento amoroso (Eros), la que creaba un mundo posible ; en "*Aerolito*"; este mundo corresponde al del sueño como mundo de creación de mundos posibles, vinculándose así, en un ademán autorreflexivo al mundo fictivo de la literatura (Schmidt).

En la segunda estrofa del poema, "*Ningún lugar está aquí o está ahí* ", se pasaba de los enunciados asertivos que entregaban un contenido cognoscitivo acerca de la verdadera naturaleza u origen del mundo, a la representación del acto creativo poético en su intento de "crear un lugar de encuentro de los amantes". La importancia concedida a la fuerza del deseo amoroso en la creación conjunta de este lugar, trae de nuevo a escena la relación entre Eros y Creatividad, línea temática constante, que hemos ido rastreando exhaustivamente a lo largo del texto.

El lugar de encuentro de los amantes, como "*el lugar donde coinciden todos nuestros lugares*", se postula como el lugar del texto poético. La convocatoria al encuentro constituye de esta manera, también una especie de convocación al poder del lenguaje, "*al poder que tienen las palabras de hacer aparecer las cosas en tanto desaparecidas.*" ⁴. En el poema, "*Ningún lugar está aquí o está ahí*", por primera vez se pone en escena la situación de producción del poema en cuestión como proceso en curso. Se presenta de este modo, el conflicto que enfrenta el sujeto creador en su quehacer diario, conflicto que se genera entre el deseo del hablante por generar un lugar de encuentro con la amada, y el principio de

realidad, constatación de la ausencia de ésta. Los poemas anteriores representaban como ya dijimos en su momento, la relación amorosa y comunicativa plena con la amada, ahora frente a su ausencia el hablante-poeta dirige:

*"sin cesar el ausente el discurso de su ausencia, situación en suma inaudita; el otro está ausente como referente, presente como alocutor. De esta distorsión singular, nace una suerte de presente, el tiempo de la referencia y el tiempo de la alocución: has partido (de ello me quejo), estás ahí (puesto que me dirijo a ti)."*⁵

Estas palabras de Barthes en su caracterización del discurso amoroso en la literatura, se aplican al poema, *"Ningún lugar está aquí o está ahí"*. Hay que señalar que también caracterizan toda comunicación escrita, literaria o no, puesto que en la correspondencia epistolar tenemos ya, un tipo de comunicación diferida por la mediación temporal.

El enfrentamiento del deseo del poeta por crear el lugar de encuentro con la amada (en el texto)-, y el principio de realidad -ausencia de ésta-, lo conduce así, en el poema *"Ningún lugar está aquí o está ahí"*, a experiencias que ponen a prueba su voluntad y su capacidad creadora. La relación entre Eros y la Creatividad se representa ahora como conflicto. Recordemos la relación de dependencia del amante-poeta con su amada, que arrojó la lectura de los poemas en los cuales se caracterizaba a ésta,

principalmente en el poema: "*Cuerpo de todas mis sombras*".

En el poema "*Ecología del Espíritu*" (p. 33) el poeta representa el acto de creación poética como proceso existencial interno. En la lectura simbólica del poema, vimos cómo en los dos últimos versos se ponía en escena al poeta preso en su subjetividad, sin lograr proyectarla en la creación poética, "*Mientras vuelo sin alas por el espacio de la pecera*". Se trata de este modo, de un sujeto desvitalizado, al cual la ausencia de la amada, le ocasiona como efecto la pérdida del instinto libidinal (Eros), que era el que motivaba el acto creador. Tenemos así, que en estos poemas: "*Ningún lugar está aquí o está ahí*", y "*Ecología del Espíritu*", se nos muestran los primeros indicios significativos del proceso denominado Mal de Amor, que sufre el amante-poeta, y que como motivo literario, constituye una variante del gran tópico Eros/Thánatos. La vinculación entre arte y vida está dada así, en la relación de dependencia del sujeto creador con la amada, y el efecto que esto tiene a nivel de su quehacer creativo. De ahí la importancia de conjugar en este capítulo de la Reflexividad metapoética, una lectura integral de corte Psicoanalítica en el seguimiento del proceso de Transformación del Hablante-personaje/amante.

En el poema "*Nacimiento del fantasma*", la constatación de la ausencia de la amada por parte del hablante, y por lo tanto, de la pérdida del objeto de su deseo - "*el cuerpo de todas sus sombras*"-, produce un quiebre de la identidad del sujeto. A la pérdida de la capacidad creadora como manifestación del principio del placer, representado por los primeros poemas del texto, le sucede inmediatamente la pérdida del propio cuerpo

del hablante. Comienza de este modo, el proceso de enajenación⁶ que sufre el amante, y que se define por un doble movimiento: la "alienación del cuerpo", y el sentimiento de irrealidad.

La muerte del cuerpo del hablante poético, corresponde al castigo supremo, la castración del impulso libidinal, que tiene como efecto paralelo la castración del poder creador en *"Ecología del Espíritu"*. Se confirma así, a nivel del plano sintáctico del relato -transformación del hablante-, el acto de habla asertivo que vehiculizan los enunciados de los poemas *"Escrito con tiza"*, y *"Cuerpo de todas mis sombras"*, y que dicen relación con el contenido semántico que promueve el tópico Eros/Thánatos.

La aparición de rasgos de la Literatura Fantástica, en la atracción del Motivo del Doble -fantasma de sí mismo-, es un efecto del Mal de Amor, que sufre el hablante poético. El Género Literario de lo Fantástico cumple de este modo, una función social, a nivel del carácter metapoético del texto, en dos sentidos: en el primero, se constituye como la negación de los verosímiles tradicionales, por medio de la atracción y representación del Motivo de los Mundos Comunicantes. Este motivo rompe con la jerarquía establecida entre el mundo exterior y mundo interior, y por lo tanto, también con la distinción entre materia y espíritu. Función social del género fantástico que se ve reforzada por el poema *"Ningún lugar está aquí o está ahí"*, el cual nos entrega un testimonio sobre la voluntad y creencias personales del hablante acerca de lo que entiende por lenguaje, y creación poéticas. En un segundo sentido, opera a nivel individual, caracterizando la transformación del hablante, en la atracción del Motivo del Doble: fantasma de sí mismo. Aparece signado así, por un doble signo : a nivel del mundo representado, posee un signo positivo, puesto que "¿a

velocidad del amor rompe la barrera de lo real”, y crea el mundo del sueño, como metáfora del arte poética. Como signo negativo, representa o simboliza el comienzo del exilio de sí mismo del hablante, y la ruptura con el mundo real.

En *“Rocío de los prados”* el hablante afirma reiteradamente, por medio de la repetición del enunciado *“No nos encontraremos nunca más”* (p. 36) que la separación de los amantes es definitiva.

Hay varios poemas del texto que constituyen la serie del Motivo del Doble: fantasma de sí mismo del hablante. En *“Fantasma en forma de funda”*, *“Fantasma en forma de camisa”*, y *“Sábana de arriba”*, el hablante-fantasma se disfraza de inofensivas prendas domésticas para entrar en contacto erótico y comunicativo con la amada. Tenemos así, que por medio del Motivo del Doble en Mal de Amor, se rompe con la distinción sujeto-objeto, rasgo característico de la literatura fantástica.

En *“Fantasma en forma de funda”*, el hablante se metamorfosea en funda de la almohada de la amada, pero no logra establecer una comunicación con ésta, interrumpiéndose de este modo, la corriente vital que fluía del uno al otro. No hay así, retroalimentación amorosa, y el hablante sólo constata la esterilidad del silencio.

En *“Fantasma en forma de camisa”*, el hablante se metamorfosea en camisa sucia, a la cual la amada no logra lavar la mancha de *“sangre de su costado”*. De esta manera, se constata que la amada en su función simbólica de *“lavandera del alma”*⁷, no consigue lavar su dolor.

El único intento del hablante, en toda la serie que conforma el Motivo del Doble-Fantasma de sí mismo, que no lleva a la frustración, y que por lo tanto insinúa el logro del acontecimiento sobrenatural se da en el poema, "*Sábana de arriba*". El acercamiento físico entre el cuerpo de la amada y la sábana de arriba, sirve para la insinuación del cumplimiento del acto sexual. Pero, nuevamente, en "*Los pequeños fantasmas*", como los hijos que nunca tendrán los amantes, se vuelve al sentimiento de frustración inicial.

Toda la serie del Motivo del Doble-Fantasma, se conforma como el intento del amante de lograr el reencuentro con la amada por otra vía, en esta se da el predominio de la fantasía, como una actividad espiritual compensatoria de la renuncia al placer impuesta por el principio de realidad. De esta manera la lectura de los "Efectos del Amor", a nivel sintáctico, que da cuenta del proceso existencial que sufre el hablante en el texto Mal de Amor, se inscriben en una lectura de corte Psicoanalítica, como lectura integradora de las otras lecturas propuestas para el texto y desarrolladas en los capítulos anteriores a éste.

En el poema "*Algo*" (p.47-48), se da la presencia fantasmal de "*algo*" que obsesiona al hablante. Lo pena el deseo cada noche, el deseo rebelde que necesita satisfacerse eróticamente. Se trata de su deseo por la amada, ya relegado a la zona del inconsciente, y por lo tanto, reprimido. Este "*algo*"; deja imágenes de la amada a "*medio roer*"; es decir, lo que surge de la conciencia, pero ya bloqueado por la adaptación del sujeto al principio de realidad: "*Mi memoria tiene miedo, se olvida de sí misma (...)*" Desaparece la capacidad de recordar el tiempo pasado, debido al dolor

que le ocasiona el recuerdo del tiempo feliz , y luego la pérdida del objeto de su deseo. A pesar de esto, el hablante constata la presencia de algo que sigue masticando, lo que demuestra que la pulsión instintiva (Eros), todavía sigue viva.

En "*El centro del dormitorio*", (p.51-52), se invierte la relación con la 'realidad' inaugurada por el poema "*Aerolito*" :

*Un ojo choca contra las torres del sueño
y se queja por cada uno de sus fragmentos (p51)*

Frente al acto de habla del poema "*Aerolito*", que asevera que: "*La velocidad del amor rompe con la barrera de lo real*"; tenemos en los primeros versos de este poema que el ojo humano, como centro de la percepción visual de la realidad -figura de la metonimia-, choca contra "*las torres del sueño*", es decir, con el mundo subjetivo proyectado por la interioridad humana, gracias a la fuerza del deseo amoroso. Se impone así el principio de realidad, la ausencia de la amada como un estado de cosas ya dado, lo que ocasiona dolor al hablante. Nuevamente, el hablante constata la presencia de "*algo*"; indeterminado, que bajo el Motivo del Visitante Insólito de la Literatura Fantástica, se aparece ahora en el espacio cotidiano de su dormitorio : un ser sufriente que llora. El fenómeno de desdoblamiento del hablante se constata cuando éste llevado por acciones rutinarias, se mira en el espejo, y al fondo de éste ve que lo mira ese mismo ser sufriente.

*Ahora me levanto ahora voy al baño ahora tomo agua
ahora me miro al espejo: y desde el fondo
eso también nos mira* (p. 51)

Se da así, la identificación entre su imagen especular y el ser que llora, constatándose que la anterior es una proyección de su Inconsciente, del dolor que intenta desterrar de su memoria.

El cambio de los adverbios de lugar: primera estrofa "*mientras cae la nieve en las calles de Iowa City*", y en el último, "*mientras cae la nieve en el centro del dormitorio*", funciona reforzando el sentimiento de soledad y frialdad que envuelve al hablante. Además el "*nos*"; implica presencia de la amada, lo que indicaría que el dolor por la separación es compartido por ambos amantes.

En "*Cometa*"; también está presente el fenómeno de desdoblamiento, el dolor del hablante cobra existencia independiente, e incluso realiza una travesía por el mundo, bajo el Motivo del Alma Callejera de la Literatura Fantástica.

En "*Eso sería todo*"; veíamos en la lectura reflexivo-metapoética del poema que nuevamente el poeta representa la situación de producción del texto poético; en ésta se vale de la metáfora "alas de un pájaro", que equivale a la imaginación de un poeta, para mostrarnos cómo el poeta escribe con su propio dolor, que en este caso es el dolor que nace del conflicto entre el deseo por la amada, y el estado de las cosas ya dado, esto es la pérdida del objeto amoroso.

En "*La vía pública*", se problematiza la anterior condición fantasmal del hablante, lo que indica un cambio en el proceso de transformación del mismo, como efecto del Mal de Amor. El fantasma anterior es ahora un hombre melancólico de cuatro manos, que espera que pase el fantasma. Este hombre hace un balance de su pasado, y se encuentra con que en dos de sus manos sólo tiene los recuerdos penosos de la amada, y en las dos manos nuevas que acaban de crecerle no tiene nada. Por eso confía en el que el fantasma le cree su identidad como proyecto intencional al dibujarle las líneas de sus manos.

El sentimiento de irrealidad, que destacamos como uno de los rasgos del proceso de enajenación del hablante, se evidencia en la actitud de espera en éste de la ocurrencia de un acontecimiento sobrenatural tan indeterminado como la aparición del fantasma. Además la proyección imaginaria de lo que tendría lugar si se da cumplimiento a esta espera, tampoco cambiaría el estado existencial de éste, ya que le permitiría tan sólo pasar frente a esa casa donde está sentado esperando.

La permanencia inactiva del hablante en la vía pública -sólo en estado de espera-, se completa con el desvanecimiento de los límites temporales y espaciales. Sentimiento de irrealidad, que hemos caracterizado anteriormente al hablar del proceso de enajenación que sufre el hablante de Mal de Amor. Así, perdido en un espacio evanescente, de fronteras imprecisas, fuera del marco de la vida real, el hablante espera reconstruirse.

El poema "*Televidente*"; como poema terminal del texto Mal

de Amor, nos ubica ahora en oposición al poema inaugural " *Aerolito* ", -que abría el texto al contexto fantástico-, el poema " *El centro del dormitorio* ", -que se situaba en el contexto onírico-surrealista -; en el contexto de la realidad cotidiana. La actitud del hablante es de extremada pasividad, ya no hay obsesión en él por la pérdida de la amada, que afloraba en forma inconsciente en los poemas " *Algo* "; o " *El centro del dormitorio* ", en los cuales se daba la presencia de la pulsión instintiva (Eros), en forma inconsciente; tampoco recurre a la fantasía para intentar el reencuentro con la amada, proyección de lo Imaginario; o al acto de creación poética para generar el lugar de encuentro como proyección simbólica, sino que el yo se halla completamente enajenado en lo otro, en la realidad exterior como lo ya dado. Los poemas anteriores a éste, representan las actividades productivas llevadas a cabo por el hablante; el deseo punzante del otro-amada, el único que puede ahuyentar la muerte, atraviesa el texto. El recordar el recurso a la fantasía y a la creación poética, implican una intencionalidad animada por el impulso del deseo.

"La imaginación equivale a la reflexión, infinitizadora (...) El yo es reflexión, y la fantasía es reflexión, es reproducción del yo, lo que representa la posibilidad del yo. La fantasía es la posibilidad de la misma intensidad del yo." ⁸

Todas las actividades anteriores del hablante consiguen

*"manipular la ausencia del otro (...) la ausencia se convierte así en una práctica. Manipular la ausencia del otro es aplazar este momento en que a otro podría caer descarnadamente de la ausencia de muerte."*⁹

La muerte del otro amada, tiene lugar en el poema "Televidente", ya que en él se da el triunfo del principio de realidad, -que equivale a la función destructora del "Thánatos", sobre el principio del placer (Eros). También señalábamos el cambio de contexto que implica esto, ya que del contexto de lo fantástico, poético, onírico (mundo del inconsciente), pasamos al contexto de la realidad cotidiana. La determinación espacial que efectúan los datos realistas -Iowa City-, y las alusiones intertextuales -Televidente-, ubican esta realidad cotidiana en el contexto histórico del mundo contemporáneo, y sitúan al hablante en una ciudad estadounidense, o sea en una cultura sobresaturada de bienes de consumo, en la cual la relación con el mundo se halla mediatizada por los medios de comunicación de masas. El autoseñalamiento del hablante realiza la identificación de sí mismo con esta realidad cultural exterior, como estado de cosas ya dado : su lugar común visual y espacial -frente a la pantalla del televisor apagado-, le devuelve su imagen reflejada.

*Y soy el aviso comercial de mí mismo
que anuncia nada
a nadie (p. 67)*

Tenemos así, la pérdida de la identidad personal del hablante como individuo capaz de proyectar su interioridad, su deseo, debido a la

pérdida del objeto específico de éste. La vida dada a la imagen-reflejo de sí mismo, es sustraída así a su ser individual. El hablante se vacía por completo de su identidad individual, adquiriendo de este modo, la nueva identidad masificada. Se clausura de esta manera, el proceso de enajenación del hablante, quedando éste a "merced de lo cotidiano". El "Efecto del Amor", representado por el texto de este poema, constituye el estado final de este proceso : la muerte de la individualidad del hablante, como efecto del Mal de Amor, y su "cosificación" ¹⁰ en lo real. El proceso de transformación existencial del hablante, como efecto del Mal de Amor, termina así con el retorno de las "tensiones al cero" ¹¹, con la extinción de la pulsión de vida y el triunfo de la muerte.

Finalizando la lectura de los "Efectos del Amor" a nivel sintáctico, constatamos que si bien el texto Mal de Amor, se inauguraba como texto poético con la representación en el poema "*Aerolito*" (p.19), de la ruptura de una situación estable -marco de lo real-, por medio de una intervención sobrenatural, se cierra con la recuperación del equilibrio establecido. El poema "*Televidente*", al conformarse en una crónica de la existencia cotidiana, cierra de esta manera el texto Mal de Amor, como texto poético.

CONCLUSIONES GENERALES

así, la literatura su doble status de materia prima y referente.

Estas múltiples representaciones que opera el discurso literario, van configurando un espacio teórico en el que se inscribe toda una Concepción sobre el acto de Creación Poética; a la vez que permiten determinar la inserción del autor dentro de una tradición literaria determinada. Característica del texto Mal de Amor, que hemos denominado como el gesto de Reflexividad Metapoética promovida por él, y que lo sitúa en una corriente de la Literatura Contemporánea. De esta manera, constatábamos en una lectura precedente, que las diversas lecturas propuestas para acceder al nivel de significación del texto, cumplían una función constructiva a nivel de la globalidad del mismo, puesto que entran en correlación unas con otras, constituyendo así, el modelo estructural de la obra, que es la explicitación de su propia poética.

La Concepción Poética que promueve el texto, puede enunciarse a partir de la definición que otro poeta chileno hace de la poesía, E. Lihn, dice que la poesía se caracteriza por presentar una " *relación anómala con la realidad, que pone primeramente en tela de juicio esta categoría.*"¹ La tradición literaria recreada en el texto, está vinculada con la Concepción de la Literatura como Sueño, concepción que cuenta con una larga tradición. La obra configura así, una especie de recorrido por lo que han sido algunas formas literarias; rasgos de la literatura fantástica, rasgos de la literatura romántica, algunos poemas presentan rasgos de literatura de corte onírico-surrealista, etc.; al mismo tiempo que cualifica los géneros y formas inscritos. Dicha tradición inscrita en los poemas del texto, es valorada positivamente por el hablante en la medida en que tiene como trasfondo ideológico y práctica significativa promover la ambigüedad productiva y el triunfo del subjetivismo.

En el capítulo primero de la Segunda Parte, determinamos la Concepción Poética del hablante-poeta, que se corresponde con la del autor implícito del texto ; tal concepción dice que el lugar-mundo, se construye y se instaura por medio del lenguaje que lo nombra. De este modo, la escritura cumple el papel de creación de una realidad emergente como acto de proyección de la interioridad del poeta, cuyo lugar de acontecimiento es el texto mismo como soporte material de su existencia. Hay rechazo por parte del hablante-poeta, de cualquier concepción del arte como reposición de una entidad previamente dada en un supuesto mundo exterior, es decir , del realismo mimético. Tenemos así, una crítica implícita y explícita a lo objetivo como dogmático y un fortalecimiento de lo subjetivo como lo personal, como lo interior , o como lo posible.

En el trabajo realizado, destacamos los rasgos que constituyen la Comunicación Literaria por oposición a la comunicación cotidiana. En ella la Fictivización de los papeles de comunicación, -productor y receptor-, permiten la creación del texto literario como mundo autónomo , fictivo, y por lo tanto, la constitución de referentes que se diferencian de los que conforman la realidad de experiencia común de los receptores del mismo. De esta manera, se destaca el rol social que cabe asignar a la literatura, rol que consiste en satisfacer la " *necesidad humana de innovación, de virtualidad, posibilidad, etc., para mantener su flexibilidad y su facultad de adaptación como sistemas cognitivos y para asegurarlos contra las normas y convenciones de la vida social.* "2

La voluntad del autor de exponer y asumir las convenciones literarias de las que se vale a nivel de la producción del texto, se

evidencia en la utilización de clichés y tópicos , como formas consolidadas del lenguaje literario-cultural, y por lo tanto, fácilmente codificables por un lector del mismo. El lenguaje de la obra renuncia así , al verosímil realista, poniendo de relieve su pertenencia a las convenciones que rigen en la Institución Literaria. Como lo evidenciamos en esta exposición, por medio de la literatura el lenguaje se constituye en una alteridad, respecto del lenguaje habitual, y por lo tanto, respecto de lo "real" mismo. Ante el hecho de la convención, que es lo que posibilita lo verosímil; "*restricción arbitraria y alienante de los posibles*" ³, la obra literaria , como creación de un mundo autónomo creado en y por el lenguaje, nos comunica que la realidad es una realidad posible.

La línea temática que permitió realizar una lectura a nivel Secuencial de los poemas que conforman el texto Mal de Amor, la constituye la de los "Efectos del Amor", expectativa de lectura que inauguraba el título del mismo. Tanto a nivel del mundo representado como apertura de mundos posibles, como a nivel del hablante lo escenificado por el texto es la relación entre Eros y Creatividad, rasgo textual que ponía en evidencia el carácter metapoético de éste.

Vimos que el proceso de transformación del hablante , el "Mal de Amor" que sufre, consiste en la "enajenación" del mismo, producto de la pérdida definitiva del objeto de su deseo,-amada-, y por lo tanto , la pérdida de su proyecto intencional de generar un lugar de encuentro con ella. En los poemas anteriores al poema final "*Televidente*", el hablante intenta generar un lugar de encuentro con la amada a través de varias prácticas productivas que constituyen formas de proyección de su interioridad , de su imaginario ; esto es, presencia de imágenes que

evidencian la obsesiva pulsión instintiva inconsciente; el recurso a la fantasía , en los poemas que constituyen la serie del Fantasma, para lograr un acercamiento erótico a la amada ; acto de creación poética como proyección simbólica, etc. Por el contrario, en el poema final "*Televidente*", el yo del hablante, se halla completamente enajenado en lo otro, en la realidad exterior, como un "estado de cosas ya dado". El autoseñalamiento reflexivo del hablante realiza la autoidentificación de sí mismo con esta realidad cultural exterior, desapareciendo así su ser individual. El hablante se vacía por completo de su identidad individual, adquiriendo de esta manera , la nueva condición masificada. El efecto final del Mal de Amor, que sufre el hablante, consiste de este modo, en su "cosificación" en lo real.

La literatura neutraliza los efectos cosificantes de una realidad , ya instituida , puesto que su función consiste en presentar la realidad como realidad posible. De esta manera, lo dado, o el "estado de cosas", pierde la aparente inmutabilidad con la inserción de lo posible. Tenemos así, que por medio de lo escenificado por el texto Mal de Amor, su autor se propone mostrarnos que el sentido propio de la literatura, así "*como el sentido propio de la cultura, es precisamente la suspensión de la cosificación*".⁴

NOTAS

INTRODUCCION

1. Van Dijk en Pragmática de la Comunicación Literaria, Editorial Arco, Biblioteca Philológica, Serie Lecturas, Madrid, 1987, p. 171.

2. Hahn, Oscar. Mal de Amor, Ediciones Ganymedes, Segunda Edición, Santiago, 1986. Todas las citas que corresponden a este texto aparecen consignadas en letra cursiva y con el número de página respectivo.

3. Intertextualidad. "Llamamos intertextualidad a la interacción de textos que se producen en el interior de un sólo texto". Kristeva, Julia; citada en Roberto Hozven, El estructuralismo literario francés, Cátedra, Madrid, 1986, p. 126.

4. Nick Hill. "Oscar Hahn: El espectro del amor y la poesía fantástica". En Ricardo Yamal, La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica, Ediciones Lar, Concepción, 1988. El autor dice: "(...) pongamos por caso que esta poesía indica una lectura que vacila entre interpretaciones cercanas a lo fantástico, e interpretaciones alegóricas, o incluso metaliterarias(...)" p. 103.

5. Umberto Eco, Lector in Fábula, Ed. Lumen, Barcelona, 1981, p. 243.

6. Jonathan Culler, Poética y estructuralismo, Alianza Editorial, Madrid, 1976, p. 199.

7. "(...)Caracterizar los diferentes niveles de lo verosímil es definir los distintos modos de examinar una obra o ponerla en contacto con otros textos y, por tanto, aislar las manifestaciones diferentes de esa intersubjetividad textual que asimila y naturaliza la obra.", Jonathan Culler,

Poética y estructuralismo, Alianza Editorial, Madrid, 1976, p. 200.

8. Roman Jakobson, Ensayos de Lingüística General, Seix Barral, Barcelona, 1975, p. 382.

9. Dallanbach, Lucien. Le Récit Spéculaire, Editions du Seuil, París, 1977, p. 62.

10. Utilizaremos algunos conceptos básicos desarrollados por la teoría freudiana en lo que dice relación con los dos principios que rigen el aparato psíquico: Principio del Placer y Principio de Realidad.

PRIMERA PARTE

Capítulo I:

1. Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica, Editorial Tiempo Contemporáneo, p. 43.
2. Hill, Nick. Oscar Hahn: El espectro del amor y la poesía fantástica, citando a *Pedro Lastra, Notas sobre la poesía hispanoamericana actual, Revista de Literatura*, p. 87.
3. "[...] un texto literario es autónomo si el receptor debe hacer intervenir el mundo textual contruido por él como un sistema de referencia para llenar de significación las asociaciones producidas en el texto literario".
Schmidt, Siegfried y otros. "La comunicación literaria" en *Pragmática de la comunicación literaria*, p. 208.
4. Tenemos dos tipos de competencia:
Competencia textual: "especie de mecanismo de generación de coherencia (...) es la capacidad de reconocer enunciados en cuanto fragmentos interconectados de un discurso coherente (Garavelli-Montera)
Competencia intertextual: "todo lector al leer u oír un texto tiene siempre en cuenta la experiencia en cuanto lector tiene de otros textos (Eco)
Ver : Lozano. Análisis del discurso, Editorial Cátedra, Madrid, 1986, p. 82.
5. Introducción a la literatura fantástica, Opus cit., p. 14.
6. Gullón, Ricardo. Farsa y novela, p. 10.

7. Alianza Eros/Thánatos

En el artículo titulado Más allá del principio del placer, Freud define la dualidad de los instintos y opone el instinto que rige la vida uno de "muerte", que apunta a sustraer al ser viviente de las tensiones y retornarlo a un estado inorgánico. A ello apunta también la definición de "ello" en Freud. Está compuesto por la energía psíquica inconsciente que proviene de la libido (Eros) y por la pulsión de muerte.

Freud, Sigmund. "El yo y el ello" en Obras Completas, Tomo III, Biblioteca Nueva, Madrid, 1972, p. 2701.

8. Todorov, Opus cit., p. 96.

9. J. Kalinowska entiende como motivo "un componente estructural -límite completo y autónomo, o sea, que está lo suficientemente desarrollado como para tener un sentido significativo y una expresión característica. Tiene un elemento designado, que es un esquema conceptual, y una forma verbal, que es el elemento designante, siendo ambos indisolubles.

10. Todorov, Opus cit. p 105.

11. Todorov, Opus cit., p. 48.

12. Hahn, Oscar. La literatura fantástica en el cuento hispanoamericano, Opus cit., p. 61.

13. Modalización subjetiva es entendida aquí en el sentido que le da Todorov:

"Esta última consiste en la utilización de ciertas locuciones introductorias que, sin cambiar el sentido de la frase, modifican la relación entre el sujeto de la enunciación y el enunciado (...) ej. 'Afuera llueve' y Ta vez llueve afuera [se genera la incertidumbre] (...). El imperfecto tiene un sentido semejante: si digo 'Yo quería a Aurelia', no preciso si aún la sigo queriendo (...)." p. 49-50.

14. Todorov, Opus cit., p. 27.

15. Todorov, Opus cit., p. 66-67.

16. Todorov, Opus cit., p. 112.

17. Todorov , Opus cit., p. 140.

18. Todorov, Opus cit., p. 197-198.

Capítulo II:

1. Eco, Umberto. "El mensaje estético", La estructura ausente, Ed. Lumen, 1972, p. 160

2. Acto de habla: Austin se ocupó de la cuestión no desde la perspectiva de lo que se dice en el habla, sino de lo que se hace en medio de ella -de aquí la insistencia en el acto de habla.

Ver: Austin en ¿Cómo hacer cosas con palabras?

3. "La pragmática como ciencia se dedica al análisis de los actos de habla y, más en general, al de las funciones de los enunciados lingüísticos y de sus características en los procesos de comunicación." (p. 79) De esta manera, " (...) la pragmática se ocupa de las condiciones y reglas para la idoneidad de enunciados (o actos de habla) para un contexto determinado; resumiendo: la pragmática estudia las relaciones entre texto y contexto". (p. 81).

Ver Van Dijk, La ciencia del texto.

4. Schmidt, "La Comunicación Literaria", en Pragmática de la comunicación literaria, Editorial Arco, Biblioteca Philológica, Serie Lecturas, Madrid, 1987.

5. Omen, Uraula. "Sobre algunos elementos de la comunicación poética" en Pragmática de la comunicación literaria de Siegfried Schmidt y otros, Opus cit., p. 137.

6. "Desde una perspectiva interaccional y discursiva, toda producción de enunciados es una forma de interacción social (...), todo enunciado es producido para alterar la posición interaccional del otro, comunicándole, persuadiéndole, manipulándole, etc.

"(...), nos limitamos en este apartado a destacar cómo el enunciado asertivo puede ser considerado un enunciado modelizado, en tanto producido por un sujeto enunciante, inserto en un proceso discursivo y formando parte de una interacción social".

Lozano, Jorge. Análisis del discurso, p. 63.

7. Lozano, Opus cit., p. 60-61.

8. Gullón, Ricardo. Espacio y novela, p. 32.

9. Hahn. La literatura fantástica en el cuento hispanoamericano, Opus cit., p. 45.

10. Recuérdese poema de E. Lihn: "Musiquilla de las pobres esferas", en el cual hallamos el mismo gesto desacralizador del contenido ideológico del intertexto.

"(...) es menester que recordemos la imagen aristotélica del universo, a la que sigue fiel la Edad Media. El universo tiene una configuración esférica, puesto que consiste en una serie de capas o esferas concéntricas que giran alrededor de su eje, dependiendo su movimiento de la masa exterior e influyéndose unas a otras. La Tierra está inmóvil en su centro. La materia de que está formada la Tierra es corruptible y opaca, compuesta de agua, fuego, aire y tierra; la de las esferas que hay por encima de ella es incorruptible y transparente, formada por el éter, que es la materia de los astros. No existe, pues el espacio vacío, sino cuerpos (esferas) que envuelven unos a otros. Por otra parte, los astros son eternos e incorruptibles y están como prendidos en sus respectivas esferas. (...) El noveno cielo de Dante, más allá de las esferas aristotélicas, es el ámbito del primer móvil, en el que Dios, por medio de sus ángeles, pone en movimiento, es decir, crea y hace vivir a toda criatura. Por último, el décimo cielo es el propio seno de Dios, motor inmóvil (...)

En el Canto XXIII, Dante comprueba el secreto del cosmos: el acto constante de la potencia divina que se llama Amor (...), que mueve el sol y las demás estrellas.

Yéase Notas a la traducción de La Divina Comedia de Dante Alighieri, revisada y anotada por Manuel Aranda y Sanjuán, Colección Clásicos Carroggio S. A. de Ediciones Barcelona, 1974, pp. 238-239.

11. Schmidt delimita como primer criterio de la comunicación literaria la "fictivización" de los papeles comunicativos del productor y el receptor lo cual "lleve a no verse en la obligación de referir los mundos textuales al marco de la referencia de los modelos de realidad válidos para el

productor y para el receptor real como es el caso en la comunicación no literaria".

Ver, Schmidt, Opus cit., 207.

12. Schmidt, Opus cit., p. 207.

13. Jakobson, "Linguística y Poética", Ensayos de Linguística General, Seix Barral, Barcelona, 1975, p.41.

14. Véase figuras de la metáfora y personificación en "Poética y Retórica" en Fundamentos de poética española, Ediciones Alfar, Universidad de Sevilla, 1986.

15. Ricoeur, Paul. El Discurso de la Acción, Editorial Cátedra, Madrid, 1981, p. 110.

16. Levin, Samuel. Estructuras lingüísticas en poesía.

"El lenguaje poético se basa en más estructuras lingüísticas especiales (...) emparejamientos o couplings, que consisten en la relación de repetición que establecen entre sí dos elementos equivalentes". Repeticiones que se producen en el caso del poema en cuestión "Cuerpo de todas sus sombras" sobre todo en los niveles sintáctico y semántico.

17. Véase Figura de la Anadiplosis en Yáñez y Torres. Fundamentos de poética española. Cap. "Poética y retórica". Opus cit.

18. Domen, Ursula. Opus cit., p. 137.

19. Shlovyaki, citado por Estilo, Texto y Escritura de Carmen Foxley, Editorial Universitaria, Santiago, 1981, p. 66.

Capítulo III:

1. "Llamamos intertextualidad a la interacción de textos que se producen en el interior de un sólo texto". Kristeva, Julia; citada por Roberto Moxven, El estructuralismo literario francés, p. 126.

2. Mal de amor. Motivo: amor como enfermedad.

"El prestigio del amor-pasión viene de la tragedia, especialmente eurípidea [también novela Dafne y Cloe de Longo], ha sido trabajado por los poetas elegíacos romanos [lo sufre Fedra en el Hipólito], se ha manifestado en las tragedias de Séneca [versión de Phaedra] y se ha impuesto en más de un lugar en la obra de Ovidio".

Ver: Historia universal de la literatura, vol. I. Editorial Orbis, Barcelona, 1982, p. 108.

3. Bella enemiga. Revisar artículo de Hill en Revista chilena de literatura, Opus cit.

4. En relación al tópico Eros/Thánatos en su "Análisis profano", Freud nos dice que al domarse los impulsos del ello, el yo sustituye el principio del placer por el principio de realidad que persigue lo mismo, pero atendiendo a las condiciones impuestas por el mundo exterior:

"La decisión de cuándo es más adecuado dominar las pasiones y doblegarse ante la realidad, y cuándo se debe atacar directamente al mundo exterior, constituye la clave de la sabiduría", Freud, Obras Completas, Opus Cit. p. 72.

El llamado progreso de la civilización occidental no parece que lleve a ese placer razonable del que habla Freud. Véase también para este tema : Marcuse, Herbert. Eros y civilización, Editorial Sarpe, Madrid, 1976.

5. Según Recanati el texto "es texto de lo que se enuncia" y el margen es donde "encontramos las indicaciones que le conciernen". p. 122.

"La oposición entre texto y margen es la que existe entre lo que en sentido propio se dice, y aquello que se indica marginalmente". Recanati, Opus cit., p.123.

6. Mirada que devasta . Ver "Oscar Hahn o el arte de mirar", Nick Hill en Revista de Literatura, Nº 20, Nov. 82.

Nick Hill nos dice que en la obra de Hahn Arte de morir, el antiguo motivo "la mirada que enciende", se ha convertido en "la mirada que incendia", llevándose a cabo la transformación del motivo, fórmula que corre paralela a la proyección "visionaria".

El motivo de "la mirada", según este autor "sirve de marco de referencia sobre el cual se pueden cotejar las potencias clásica y moderna que iluminan la poesía de Hahn".

7. Ver nota 16, capítulo II.

8. En una entrevista realizada por Cecilia Valdés Urrutia a Oscar Hahn, la periodista le pregunta qué importancia le asigna el poeta a las raíces literarias, a la tradición. Hahn responde: "(...) Mi actitud, (...) es no creer en lo que yo llamo el mito de la originalidad. Pienso que todos los textos, de algún modo, provienen de otros textos. Proviene también de la experiencia del autor, pero esa experiencia al ser convertida en lenguaje es un texto. Toda la literatura es un texto que se realiza sobre otros textos".

¿Cuáles diría Ud. que son los principales desafíos de la obra poética surgida en base a textos antiguos?

" Pienso que el poeta debe implantar su sello particular, con identidad e independencia.

Hay además factores muy imponderables, porque en mi caso cuando estoy en la "recreación" del texto, de algún modo, tengo ya en mi mente un código poético personal, que rige mi trabajo con los textos antiguos". Ejemplo de este trabajo lo tenemos en Flor de enamorados, a propósito de la reescritura de los manuscritos anónimos del cancionero Flor de enamorados, dice el poeta: "(...)me enfrenté a ellos como si fueran mis propios borradores. Me tomé toda clase de libertades: cambié estrofas, agregué otras, cambié versos. Realicé una intervención muy libre de estos "pre-textos" tratando de adaptarlos a mi propia estética literaria". En "El Mercurio", Domingo 23 de agosto de 1987, p. E 8.

9. Personificación. Procedimiento usado por los románticos. Revisar artículo de Hill: Nota 2,

Cáp.I, I Parte.

10.Unidad cultural: "En toda cultura una 'unidad' es, simplemente, algo que está definido culturalmente y distinguido como entidad. Puede ser una persona, un lugar, una cosa, un sentimiento, una situación, una fantasía, una alucinación, una esperanza o una idea." Eco, Umberto. La estructura ausente, p. 82.

11. Riffaterre, Michael. Ensayos de estilística estructural, p. 195.

12. Laurent, Jenny. La estrategia de la forma, p. 184

13. Transvaluación verbal: Cf. Pedro Lastra en "Notas sobre la poesía hispanoamericana actual" Reviw, 33 (Sept.- Dec., 1984)

14. Su surrealismo, como nos dice Enrique Lihn en "El Arte del Arte de morir", es el de "un discurso antiautomático, concentrado en una voluntariosa tarea de manipulación retórica de los significantes y de su materialidad escritural..." p. 14.

15. Música de las esferas. Remítase a nota 10. del Capítulo II.

16. Como primera regla para la renovación del cliché, Riffaterre postula: " (la) sustitución de componentes del cliché por una o varias palabras, siendo generalmente la palabra sustitutiva un sinónimo más o menos aproximativo, de la que reemplaza (...)."

Riffaterre, Michael. Ensayos de estilística estructural, p. 203.

17. Pensar existencialista. El motivo Amor/Muerte o Eros/Muerte es uno de los temas recurrentes de la poesía de Oscar Hahn. Lo tenemos en Arte de morir, en éste, el tema que da unidad a la obra es el drama del paso de la vida a la muerte. Este tema es abordado desde diferentes actitudes; tenemos algunos poemas antiquizantes donde el lenguaje presenta niveles más abstractos, "Agua geométrica", "La caída", "Apocalipsis".En el "Emborrachado". "Los

ropavejeros", "Cafiche de la muerte", el tema se presente con una estética oblicua de carácter lúdico, en los cuales el motivo de la Danza Macabra tiene como referente intertextual la visión grotesca y esperpéntica (medieval) de la muerte.

Véase: "La transformación de la visión de la muerte en la poesía de Oscar Hahn", en Javier Campos, La joven poesía chilena en el periodo 1961-1973 (G. Millán, W. Rojas, O. Hahn), Editorial Lar, Concepción, 1987.

Javier Campos presenta la recurrencia de este motivo en tres libros fundamentales de Oscar Hahn: Eta rosa negra (1961), Agua final (1967), Arte de morir (1977). En ellos "la reactualización de formas y temas literarios tradicionales es una de las características que no sólo singularizan a Hahn dentro de la poesía chilena joven de los sesenta, sino también dentro de toda la poesía chilena contemporánea. La recurrente temática de la muerte no se asume como una mimética repetición de un tópico literario, según esas dos líneas más notorias de influencias, por el contrario, lo que habrá en esos tres libros será la remotivación o transformación de la visión del perecimiento, insertado dentro del uso singular de esas formas, temas, tópicos, etc., arriba señalados", p. 100-101.

18. Kristeva, Julia. Citada por Roberto Hozven en Estructuralismo literario francés.

19. Intertexto: Préstamos literarios que Hahn integra a sus textos poéticos.

Véase: "Paradoja del arco: La poesía de Oscar Hahn", Gabriel Rosado, Revista Hispánica, Nº18-19, INTI, 1984.

El autor del artículo realiza un rastreo de las fuentes y modelos en Eta rosa negra (1961), Agua final (1967), Arte de morir (1977) y Mal de amor (1981) que recrea el poeta, desde ciertos temas privilegiados, a los niveles fónicos y semánticos de sus textos más personales. "Algunas de estas fuentes y modelos (...) nos vienen dados o sugeridos por los epígrafes de algunos de sus poemas: los míficos españoles, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, sobre todo; Rimbaud (...) En otros casos la música interior de un verso (...)etc." El caso de la poesía de Oscar Hahn "ejemplifica la observación de Robert Scholes de que el sistema paradigmático de un poeta es paradójicamente diacrónico, se extiende por el pasado y opera en él libremente, pero por eso mismo se halla abierto el futuro, al ser capaz de romper las trabas que le impone el lenguaje

sincrónico". Este es a nuestro juicio uno de los aportes más importantes de su poesía. Gracias a esto se lleva a efecto en el texto lo que Jaime Giordano llama "la desenmarcación del discurso lírico", ya que ahora "el régimen del valor se ha desplazado desde el hablante lírico hasta la palabra lírica".

Véase: "Integración de las formas escriturales", Jaime Giordano, en Revista El espíritu del Valle, Nº 1, Dic.-85.

20. Lihn, Enrique. "El Arte del Arte de morir: primera lectura de un libro de Oscar Hahn", Texto crítico, 4 (1976) pp. 47-53.

SEGUNDA PARTE

Capítulo I:

1. Lozano, Jorge. Análisis del Discurso, p.128.

2. Definición de deíctico: "Los deícticos forman el sistema de referencias internas a cada situación del discurso cuya clave es /yo/ y "definen al individuo a través de la construcción lingüística particular de la que se sirve cuando se enuncia como hablante". Pero a cada uno de los deícticos podemos hacer corresponder otro término que no se refiere ya a la situación del discurso, sino a objetos y relaciones de los que se habla (...). Podemos formar dos paradigmas contrapuestos : /ahora/va/ entonces/; /hoy/va/ el mismo día/; ayer/va/ la víspera/; /mañana/va/ /el día siguiente/; /aquí/va/ allí/; /yo/va/ él/, etc. (Benveniste, 1956). Los términos segundos de esta serie de oposiciones sitúan el proceso del enunciado respecto a otro proceso del enunciado, son términos anafóricos, que establecen una referencia a un elemento textual. Lozano, Opus cit., p. 99.

3. Recanati. Transparencia y Enunciación, p. 84.

4. Recanati. Opus cit., p. 85.

5. Ricoeur, Paul. El Discurso de la Acción, p. 148.

6. Recanati, Opus cit., p. 173.

7. Recanati, Opus cit., p. 178.

8. Barthes, Roland, Opus cit., p. 205.

9. Bachelard, El Aire y los Sueños, Fondo de Cultura Económica, México, 1958, p. 282.

10. Recanati, Opus cit., p. 136-137.

11. Recanati, Opus cit., p. 114.

12. Hegel, Fenomenología del Espíritu, Fondo de Cultura Económica, México, 1966, p. 158.

13. Paz, Octavio, El Arco y la Lira, F. C. E., México, 1973, p. 167.

14. Para Freud la angustia de muerte no es más que un sucedáneo de la angustia de castración: "En el inconsciente no hay nada que pueda dar un contenido a nuestro concepto de destrucción de la vida (...). Es por eso que me atengo firmemente a la idea de que la angustia de muerte se debe concebir análoga a la angustia de castración". En Freud, "Inhibición, síntoma y angustia", Opus cit., T. III, Cap. VII, p. 2833.

15. Gill y Gave, Curso Superior de Sintaxis Española, Publicaciones y Ediciones Spas, Barcelona, 1955.

16. Alusión Textual: "La alusión basta para introducir en el texto centrador un sentido, una historia, un conjunto ideológico, sin que tengamos necesidad de hablarlo".

Ver: Riffaterre, Ensayos.

17. "(...)el espacio literario se caracteriza por ser espacio de percepción abierto, el cual no está sometido a ninguna restricción espacial o temporal, ni a ninguna presuposición que pueda hacerse sobre el conocimiento que el destinatario tenga de una situación concreta". Qomen, Uraula, Opus cit., p. 146.

18. La concepción de la literatura como sueño es continuadora en este texto de la tradición romántica (Novalis, Hoffmann, Poe). Los poetas románticos son considerados los primeros hombres modernos, pues al tratar como tema de sus escritos lo psíquico, anticipan los conocimientos teóricos de Freud. El descubrimiento del inconsciente acontece en la literatura fantástica romántica, casi cien años antes de que aparezca su primera definición teórica.

19. Eco, La Definición del Arte, Editado por Martínez de Roca, Barcelona, 1970, p. 263.

Capítulo II:

1. Recordemos que el sueño es la expresión de un deseo en la teoría freudiana: nos está permitido así deslizarnos del mundo poético al mundo onírico.

2. Van Dijk, Opus cit., p. 34.

3. Freud, Opus cit., p. 1285.

4. Blanchot, Maurice. El espacio literario, p. 37.

5. Barthes, El discurso amoroso, p. 47- 48.

6. Es, en el sentido propio, la enajenación, el sentimiento difícil de expresar de su extraño a uno mismo, ausente de sí, de estar en cierto modo "alienado" (según Lacan).

La enajenación se define por un doble movimiento: la "alienación" del cuerpo y el sentimiento de irrealidad.

La irrealidad, en el texto en cuestión se puede definir mediante el motivo del doble: fantasma de sí mismo. La imagen como prototipo de la "vida sonámbula".

Ver: "El yo y el ello", Freud. Opus cit., p 2701.

7. Ver Yallejo, César. Trilce, Poema VI, Editorial Losada, Buenos Aires, 1982, p. 15.

8. Kierkegaard, La enfermedad mortal o de la desesperación y el pecado, Ed. Guadarrama, Madrid, 1969, p. 23.

9. Barthes. El Discurso Amoroso, p. 48.

10. (...), el poeta ilustra el pensamiento freudiano y elude a ese "principio del cero" del que habla Laplanche.

Cuando Freud intenta dar una definición de la muerte invocando el "proceso vital" apunta a la "igualación de las tensiones", él imagina la existencia de un principio, al que llama "principio de Nirvana. "La convicción que tenemos de que la vida psíquica, tal vez la vida nerviosa en general, está dominada por una tendencia a la invariación, a la disminución, a la supresión de la tensión interna provocada por las excitaciones (por el principio del Nirvana, si nos valemos de la expresión de Bárbara Low), esta convicción, decimos, constituye una de las razones más poderosas que nos hacen creer en la existencia del instinto de muerte.

Ver "Más allá del principio del placer" en J. Laplanche, Vida y Muerte en Psicoanálisis, p. 192.

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
BIBLIOTECA LU ERIO PEREIRA SALAS

CONCLUSIONES

1. E. Lihn, en Conversación inconclusa con Enrique Lihn, Revista Número Quebrado, 21 de junio de 1988, Nº 1, p. 6.
2. Función social de la ficción, Siegfried Schmidt, en Pragmática de la comunicación literaria, Ed. Arco, Biblioteca Philologica, Serie Lecturas, Madrid, 1987, p. 222.
3. Barthes, Lo Verdoso, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1968.
4. Theodor Adorno, "Apuntes sobre Kafka" en Prismas, Edit. Ariel, Barcelona, 1962.

- Colección Letras Mayúsculas, Buenos Aires, 1969.
- CULLER, JONATHAN Poética y Estructuralismo, Alianza Editorial, Madrid, 1976.
- DALLANBACH, LUCIEN Le Récit Spéculaire, Editions du Seuil, París, 1977.
- ECO, UMBERTO Lector in Fábula, Lumen, Barcelona, 1981.
- ECO, UMBERTO La Definición del Arte, Editado por Martínez de Roca, Barcelona, 1970.
- ECO, UMBERTO La Estructura Ausente, Lumen, Barcelona, 1986.
- FOXLEY, CARMEN Estilo, Texto y Escritura Editorial Universitaria, Santiago, 1981.
- FREUD, SIGMUND "El yo y el ello", "El delirio y los sueños en la " Gradiva" de W. Jensens", "Más allá del principio del placer", "Los dos

principios del funcionamiento mental",
"Inhibición, síntoma y angustia",
"Análisis profano", en Obras Completas,
Biblioteca Nueva, Madrid, 1974.

GILI Y GAYA

Curso Superior de Sintaxis Española,
Publicaciones y Ediciones Spas,
Barcelona, 1955.

GULLON, RICARDO

Espacio y Novela, Editado por Antonio
Bosch, 1960.

HAHN, OSCAR

La Literatura Fantástica en el Cuento
Hispanoamericano, Premio Editoro,
México, 1978.

HAHN, OSCAR

Mal de Amor, Ediciones Ganymedes
Ltda., Segunda edición, Santiago, 1986.

HEGEL, G. W. F.

Fenomenología del Espíritu, Fondo de
Cultura Económica, México, 1966.

HOZVEN, ROBERTO

El Estructuralismo Literario Francés,
Cátedra, Madrid, 1986.

- JAKOBSON, ROMAN Ensayos de Lingüística General, Seix Barral, Barcelona, 1975.
- JENNY, LAURENT "La estrategia de la forma" en Poétique 27, 1976.
- KALINOWSKA, J. El Concepto de Motivo, Ediciones Universitarias, Valparaíso, 1972.
- KIERKEGAARD, SOREN La Enfermedad Mental o de la Desesperación y el Pecado. Editorial Guadarrama, Madrid, 1969.
- LOZANO, JORGE y otros Análisis del Discurso, Cátedra, Madrid, 1986.
- LEVIN, SAMUEL Estructuras Lingüísticas en la Poesía, Editorial Cátedra, Madrid, 1974.
- LEVIN, SAMUEL Pragmática de la Comunicación Literaria, Editorial Arcos, Madrid, 1987.

- PAZ, OCTAVIO El Arco y la Lira, Fondo de Cultura Económica, México, 1973.
- RECANATI, FRANCOIS Transparencia y Enunciación, Editorial Hachette, Buenos Aires, 1981.
- RICOEUR, PAUL El Discurso de la Acción, Editorial Cátedra, Madrid, 1981.
- RIFFATERRE, MICHAEL Ensayos de Estilística Estructural, Editorial Seix Barral, Barcelona 1976.
- SCHMIDT, SIEGFRIED y otros Pragmática de la Comunicación Literaria, Editorial Arco, Biblioteca Filológica, Serie Lecturas, Madrid, 1987.
- TODOROV, TZVETAN Introducción a la Literatura Fantástica, Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- VASQUEZ Y TORRES Fundamentos de Poética Española, Capítulo: "Poética y Retórica", Ediciones Alfar, Universidad de Sevilla, 1986.

VAN DIJK, TEUN

La Ciencia del Texto, Editorial Paidós,
Comunicación, Buenos Aires,

VAN DIJK, TEUN

Estructuras y Funciones del Discurso,
Editorial Siglo XXI, 1983.

Historia Universal de la Literatura,
Editorial Orbis, Barcelona, 1982.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

- CAMPOS, JAVIER La Joven Poesía Chilena en el Período 1961-1973 (G. Millán, W. Rojas, O. Hahn), Ediciones Lar, Concepción, 1987
- FOXLEY, CARMEN "La imagen del amor en dos poemas de O. Hahn", Revista Chilena de Literatura, Nº 20 (1982), Sección Reseña.
- GIORDANO, JAIME "Integración de las formas escriturales en Revista El Espíritu del Valle , Nº 1, Diciembre, 1985.
- HILL, NICK "Oscar Hahn : el espectro del amor y la poesía fantástica". En Ricardo Yamal, *La poesía chilena actual (1960-1984) y la crítica*. Ediciones Lar, Concepción, 1988.pp. 87-107.

- HILL, NICK "Oscar Hahn o el arte de mirar",
Revista Chilena de Literatura, Nº 20
(Nov. 1982)
- LASTRA, PEDRO "Notas sobre la poesía
hispanoamericana actual", (de
próxima aparición en un Nº especial
de INTI).
- LASTRA, PEDRO Review, 33 (Sept.-Dic., 1984).
- LIHN, ENRIQUE "Arte del *Arte de morir* : Primera
Lectura de un libro de Oscar Hahn",
Texto Crítico, 4 (1976) pp. 47-53.
- ROSADO, GABRIEL "Paradoja del arco : La poesía de
Oscar Hahn", en Revista Hispánica,
Nº 18-19, INTI, 1984.
- VALDES U., CECILIA Entrevista a Oscar Hahn, en El
Mercurio, Domingo 23 de Agosto,
1987.