

LA ESCRITURA DE LA SEMEJANZA EN NICANOR PARRA

por Federico Schopf

ADVERTENCIA

ESTE ESTUDIO constituye parte de un libro sobre Nicanor Parra*. Con el fin de concederle la autonomía suficiente para su publicación separada, se ha refundido en él partes de dos capítulos: uno consagrado al análisis del poema que aquí se considera y otro consagrado a la totalidad de la primera parte de *Poemas y Antipoemas*. Aun a riesgo de incurrir en algunas (o muchas) repeticiones, hemos elegido trabajar de una manera que procura dar cuenta exhaustiva de la obra que consideramos. Ello hacía necesaria una primera sección en que se describiera y analizara el proceso de constitución, a partir del texto, de los diversos estratos de la obra literaria, que, de este modo, es concebida como un *proceso* en que a la linealidad del signo y la constitución de su sentido se superpone la posibilidad de modificación de un momento de la cadena verbal (y correlativamente de lo expuesto al través de ella) por otro momento posterior. Esta concepción de la obra y su tratamiento sólo pretende, por lo demás, adecuarse a la experiencia que de ella se tiene en la lectura.

En una segunda sección, se procura determinar las estructuras de la expresión y lo expresado a que adviene este proceso. Por razones de espacio, hemos suprimido la exposición pormenorizada de los recursos expresivos. Estos son, en todo caso, todos los medios constituyentes de la imagen, esto es, las estructuras fonológicas, sintácticas, métricas, semánticas, referenciales, etc. En el plano de lo expresado o constituido, distinguimos el mundo, el lector estructurado y el hablante (que por razones de comodidad denominamos poeta, distinguiéndole metodológicamente del autor real). Dentro del mundo, resulta conveniente distinguir acontecimientos

*Se analiza aquí "Hay un día feliz", poema incluido en la primera parte de *Poemas y Antipoemas*, Santiago, Ed. Nascimento, 1954, págs. 29-32.

(aproximadamente, lo que se ha llamado motivos), personajes y espacio. El modo de ser de las imágenes propuestas por el texto poético está *suspendido*: ellas son “puestas” sin afirmar su realidad, irrealidad, imaginareidad, etc. Pero esta operación “estética” —a la que es preferible denominar tal vez imaginal— acontece como un momento de la existencia de los lectores reales. De este modo, tanto las imágenes como su estructura y sentido son *proyectados* por el lector sobre su propia vida. En términos forzosamente insuficientes, podemos decir que se produce una plenificación (Erfüllung) existencial. En ella se experimenta que la necesaria independencia o autonomía de la obra poética es un modo de dependencia, cuya perfección adviene en la verdad concreta de las imágenes y estructuras con respecto a una situación humana singular e histórica.

En la tercera sección de este estudio, se intenta señalar algunas de estas relaciones de dependencia.

La descripción, análisis e interpretación de los datos que aquí se propone, se exhibe, por un lado, como uno de los modos posibles de acceso a una comprensión fundada de la antipoesía y, por otro, como la posibilidad de fundamentar las afirmaciones que una bibliografía parcial e introductora no sólo suficiente, sino ya excesiva, ha venido casi siempre repitiendo en torno a la antipoesía y sus problemas. Este (nuevo) intento de hacer “ciencia literaria” tiene, por cierto, su origen en los datos del texto y su lectura, pero ejerce sobre ellos también cierta violencia convenida, cuyo carácter mínimamente escandaloso asegura, en cambio, una mayor coherencia, exhaustividad y sencillez con respecto al tema tratado. Las inevitables imperfecciones de este trabajo se justifican recordando el carácter acumulativo y progresivo a que debe aspirar toda empresa científica.

I. ANÁLISIS LINEAL DEL TEXTO

1. El primer segmento que se puede distinguir en el poema nos expone el *recorrido* que el poeta realiza por su aldea, que, como se aclara más adelante, es la aldea de su “juventud primera”. En este primer momento, que va desde el primer verso hasta el cuarto, el discurso es una narración en primera persona, en la que el narrador es, a la vez, el protagonista exclusivo de la narración. La distancia temporal entre el momento de la narración y el mo-

mento narrado es casi inexistente y se obtiene gracias al uso del pretérito perfecto:

- 1 *A recorrer me dediqué esta tarde*
- 2 *las solitarias calles de mi aldea*
- 3 *acompañado por el buen crepúsculo*
- 4 *que es el único amigo que me queda.*

La ventaja y, desde cierto punto de vista, necesidad expresiva de esta distancia temporal se revela gradualmente en el desarrollo del poema como la posibilitación de un movimiento de pérdida o recuperación de esa distancia temporal, movimiento del cual es sujeto el hablante y que resulta decisivo para la comunicación total de lo que origina el poema. El discurso narrativo se constituye, por otra parte, en el discurso fundante del mundo, en relación al cual otras modalidades de discurso encuentran su referencia y justificación.

El acontecimiento relatado es el recorrido que el poeta efectúa por su aldea. Este acontecimiento, y los siguientes, se desarrollan "esta tarde" y a la ambigua hora del crepúsculo. La tarde, determinada como esta y no otra, es, de este modo, también la tarde de la narración misma. El mostrativo que la ubica determina asimismo al lector estructurado que, así, se acerca no sólo al narrador, sino también a la experiencia relatada y al mundo en que ocurre esta experiencia. La presencia posterior de otros mostrativos en el poema nos permite entender que se quiere hacer de este lector un testigo *imaginariamente* ocular.

El poeta ha realizado el recorrido *solitariamente*. El espacio público de la aldea está despoblado y parece con ello eliminar la posibilidad de un encuentro con otro. Ello parece también indicarnos que *ya* nadie vive en este pueblo. Como se hace claro más adelante, los otros, aun los más próximos, que son los únicos que se nombran, han desaparecido. Pero si bien el poeta atraviesa y observa la aldea en la soledad de lo humano, lo hace

- 3 *acompañado por el buen crepúsculo*
- 4 *que es el único amigo que me queda.*

No hay que entender que aquí la intención sea antropomorfizar un hecho natural, por lo menos en el sentido (por completo

insuficiente) en que de modo habitual es comprendido este proceso en las preceptivas literarias, sino más bien exponer el modo de relación y la cercanía en que el poeta experimenta el crepúsculo al ingresar a la aldea y su mundo.

Esta relación es de *cercanía* y en ella se muestra la bondad del crepúsculo con respecto al poeta solitario. ¿Cómo es posible que la soledad del poeta sea acompañada, es decir, atenuada, en cierto sentido, transformada en comunión por el crepúsculo? ¿Qué es lo que realmente acompaña al poeta solitario, está cerca de él y lo acoge? Al parecer, ni el crepúsculo es símbolo o representante de la totalidad de la naturaleza, ni el poeta pretende ser o aparecer como representante o símbolo de la totalidad del género humano. Sin embargo, esta relación se experimenta como una manera de estar el uno junto al otro del hombre y la naturaleza. Ello ocurre porque la relación de ambos, el poeta y el crepúsculo, *aporta mundo*, es decir, una determinada manera de habitar la tierra (que se reencuentra, según se verá después). Aunque esta relación comporta la totalidad de un mundo, no es, naturalmente, posible sólo a través de ella aprehender cuantitativamente esta totalidad. Es en el desarrollo del poema que se expone esta totalidad y, en un último momento, una perspectiva decisiva con respecto a ella. El mundo está propuesto al través del modo como son invocadas las cosas en el poema y, por lo que ahora toca, por el modo como es invocado el crepúsculo en relación al poeta que regresa. Las cosas y el mundo parecen invocarse hacia *acá*, hacia la cercanía del lector, y ello, de cierta manera, quiere ser así, pero este acá no es nuestro mundo cotidiano, en cualquiera de sus niveles, sino el mundo del poema y, en este sentido, somos nosotros, los lectores de carne y hueso, los que más bien somos llevados hacia allá, hacia la tarde del poema y lo poetizado. Así, nos retiramos hacia el mundo que despliega el poema, nos enajenamos en él. Pero nuestro mundo, el mundo real e histórico de nuestra existencia, no ha sido anulado ni es indiferente para la experiencia del poema: él está, de momento, "entre paréntesis", puesto como si no nos correspondiera, aun cuando *es* el horizonte que envuelve, presiona y sostiene al lector y su experiencia del poema, aun cuando es el mundo en que éste constantemente se repone para experimentar, en definitiva, el grado de *verdad* del poema. (Por otra parte, el mundo del poema tampoco se hace del todo inmediatamente el mundo del lector estructurado, ya que el poeta in-

tenta *convencerlo* de la verdad de sus afirmaciones, de la validez de su reconocimiento. Las implicaciones de este hecho se harán claras más adelante).

El hablar ha puesto aquí al crepúsculo en lo que *es* en el mundo del poema. Asimismo nos ha dado indicaciones sobre lo que es el hombre en este mundo: En este punto se hace necesario reiterar las preguntas: ¿Cómo es posible que la soledad del poeta sea acompañada, es decir, transformada en comunión por la presencia del crepúsculo? ¿Qué es lo que realmente en el crepúsculo acompaña al poeta solitario, está cerca de él y lo acoge? El crepúsculo acontece en un espacio, que es el espacio de la aldea recorrido por el poeta. La mención del crepúsculo y el modo como el poeta experimenta este crepúsculo al recorrer la aldea de su juventud primera aportan un mundo. ¿Qué mundo? ¿No será que la cercanía y el carácter acogedor e incluso bondadoso del crepúsculo le viene *del* mundo a que pertenece como lo que envuelve este mundo? Pero, ¿puede un fenómeno natural pertenecer a un mundo? De momento, parecemos movernos en la relación de mundo y naturaleza.

La expresión. Ya el discurso mismo nos indica que estamos frente a una relación del protagonista con el crepúsculo que es lo suficientemente diversa de la relación habitual como para que pueda ser expresada por la dicción normal. Un análisis de la expresión nos mostrará cómo está significado este mundo y en qué medida esta significación se aparta del modo normal de intentar este fenómeno.

El participio "acompañado" está, en efecto, usado de modo metafórico. En virtud de este uso se señalaría que la acción de recorrer el pueblo se efectúa paralelamente al momento en que acontece el crepúsculo. Dentro de esta situación, el aspecto común del acto de ir junto a una persona e ir en el momento en que el crepúsculo acontece es que en ambos casos se desarrolla simultáneamente un movimiento paralelo a otro. La mención del curso paralelo de la caída del sol al recorrido del poeta como una compañía atrae al crepúsculo a una relación de cercanía con respecto al protagonista. Ello se debe, como todos sabemos, a que "acompañado" se dice de una persona que va junto a otra persona, es decir, que el significado de "acompañado" supone que la compañía es de alguien que pertenece a la clase humana o a su ámbito

inmediato y no a ninguna otra. El caso que aquí comentamos constituye, pues, una clara alteración de las relaciones normales de “acompañar”, “acompañado” con otros términos¹. La determinación de compañía afecta al significado de crepúsculo originándose una metáfora en virtud de la cual *se aproxima* el crepúsculo al protagonista y al espacio que éste atraviesa. El adjetivo “buen” —con que se determina al sustantivo “crepúsculo”— contribuye también a este movimiento de aproximación. Por medio de él, se indica el carácter bondadoso de la relación de cercanía del crepúsculo con respecto al protagonista. Como es sabido, “buen” se relaciona normalmente en este sentido con términos de otra clase: la de los seres animados. Es, pues, una nueva alteración de las relaciones normales de términos y significaciones. Por último, la mención del crepúsculo como “único amigo” que restaría al poeta, subraya su soledad en este recorrido y expresa, en un doble sentido, tanto el modo correcto en que, a partir del mundo que comporta, ha de entenderse la relación con el crepúsculo, cuanto un exceso de antropomorfización que veladamente ironiza o relativiza la creencia en el mundo propuesto. Estas alteraciones de la norma lingüística quizás nos denuncien que el protagonista no sólo realiza una traslación espacial dentro de un mismo mundo, sino que, tal vez, ingresa a otro mundo que el mundo contenido en las relaciones *normales* de los términos y sus significaciones.

2. En un segundo momento del poema (v. 5-8) se nos hace evidente que el recorrido es un *regreso*. El regreso se convierte, así, en el acontecimiento (motivo) fundante del poema. Ya él (y lo que en él se invoca) aporta mundo. Que el recorrido de la aldea sea un regreso se manifiesta al través del *reconocimiento* que exponen los versos siguientes:

- 5 *Todo está como entonces, el otoño*
 6 *y su difusa lámpara de niebla,*
 7 *sólo que el tiempo lo ha invadido todo*
 8 *con su pálido manto de tristeza.*

¹Sobre la metáfora, cf. E. Coseriu, “Lexicalische Solidaritäten”, *Poetica*, I, N.º 3 (1967), págs. 293-303; R. Jakobson, “Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos”, *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, Ciencia Nueva, s. f., págs. 71-102; F. Schopf, “La esencia de la metáfora”, *Anales de la Universidad de Chile*, N.º 134 (1965), págs. 125-147.

Formalmente el regreso supone un volver desde un lugar que es otro que aquel al que se regresa. A primera vista el regreso del poeta a la aldea es un mero desplazamiento en un espacio único y uniforme —por lo que garantiza la posibilidad de su tránsito— el cual, además, según muestra el acontecimiento mismo que se poetiza, se repartirá en varios lugares. En el regreso se constata que en este lugar, el de la aldea, “todo está como entonces”, incluido el otoño y su luz ambigua. En el regreso, pues, el poeta reconoce que este lugar y las cosas que lo ocupan está idéntico a antes, no ha cambiado, permanece como él mismo. El reconocimiento de la identidad del lugar y las cosas con respecto al lugar y las cosas de antes no significa, por cierto, que sea el mismo, pero luego de su cambio o alteración en el tiempo. Al contrario, ellos son los *mismos* de antes porque están incambiados, permanecen tal como antes. No se reconoce una igualdad, sino una identidad, en la cual el tiempo ha tenido sólo un efecto externo de recubrimiento². Entre lo reconocido como idéntico a antes se encuentra el otoño. El modo de invocar el otoño nos indica que también en (la imagen de) el tiempo pasado es la estación circundante (presente). El otoño se muestra aquí como la estación que, cuando el regreso envuelve el lugar en “una difusa lámpara de niebla”. Esta luz ambigua concede a la mirada no sólo una visión imprecisa, incierta, sino también ciertos límites ambiguos y, ante todo, indeterminados³. De momento, podemos suponer que este otoño y su niebla constituyen los límites de lo visto, es decir, de lo reconocido: el lugar de la aldea. El efecto de la luz otoñal se intensifica al ocurrir simultáneamente con la iluminación, también imprecisa, del crepúsculo. Las cosas y acontecimientos que luego se reconocerán como los mismos aparecerán en esta luz. En este momento, resulta significativo para la constitución de este mundo y su modo de ser, el hecho de que el poeta *destaque* de la totalidad que se reconoce como idéntica a antes precisamente al otoño, es decir, un fenómeno natural y de él, a su vez, se invoque su luz, rechazándose o por lo menos apartándose de la vista una dimensión de este

²Sobre identidad y diferencia, cf. M. Heidegger, “Der Satz der Identität”, en *Identität und Differenz*, Pfullingen, Neske, 1957, págs. 11-34.

³Cf., para los efectos verticales de esta “imprecisión” en otros planos de lo comunicado, Roland Posner, “Strukturalismus in der Gedichtinterpretation”, *Sprache in technischen Zeitalter*, 29 (1969), págs. 27-59, esp. parte iv.

fenómeno que es decisiva en la representación normal, a saber, su mostración de la temporalidad cósmica⁴.

El otoño se invoca como totalidad y como totalidad que es la misma de antes. Su presencia está contenida en el lugar, pero, a la vez, lo contiene como lo abarcante con respecto a él. Traspasa todo (y en este sentido está contenido), pero no está expuesto ni experimentado como transcurso ni como transitividad desde algo otro, sino como estado. La abstracción de las dimensiones temporales que, por lo demás, hasta este momento del poema no se niegan, sino simplemente no se mencionan, propone a aquello que determina la naturaleza del lugar como una inmovilidad, dentro de la cual las cosas reposan en lo que *son*, que es lo que precisamente se reconoce como idéntico a antes⁵. En el reconocimiento de que "todo está como entonces" se denuncia, sin embargo, lo inesperado de este descubrimiento. La disposición del poeta al reingresar al lugar de su infancia y juventud primera parece haber sido otra. Esa disposición (*Stimmung*) parecía corresponder al presentimiento, certeza o saber de que la temporalidad traspasa y cambia todos los aspectos de la realidad, incluso la física. Pero esta disposición se revela en el reconocimiento inverso de la identidad sólo como una suposición prejuiciosa: "todo está como entonces", es decir, el lugar no ha sido afectado por el tiempo. Los versos finales de este fragmento se encargan de exponer el verdadero efecto del tiempo: sólo recubre las cosas y el lugar, que tras este recubrimiento, que es un accidente, permanecen en lo que eran: las mismas de hoy. La posición del poeta ahora es otra: su retorno se transforma en un reingreso no sólo a un lugar, sino a un mundo⁶. Este último, sin embargo, aún no se

⁴Las representaciones normales corresponden a las *certezas* del juicio común histórico de que habla Vico en su *Scienza nuova*, a la ideología o concepción del mundo en que "se vive". Desde el punto de vista lingüístico están parcialmente contenidas en lo que Eugenio Coseriu denomina plano de la norma, el cual contiene, tanto en el nivel fonológico, morfosintáctico, semántico, etc., los rasgos tradicionales comunes a los diversos discursos, sin hacer distinción de los rasgos lingüísticos funcionales y los que no lo son, cf. E. Coseriu, *Sistema, norma y habla*, Montevideo, 1952, ahora incluido en E. Coseriu, *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Madrid, Gredos, 1963, págs. 11-113.

⁵Naturaleza (tierra) puede ser entendido aquí no sólo como la totalidad física de la naturaleza, sino como el *lugar* en que está instalado el hombre y que le está dado de *antemano*, dentro del cual incluso él mismo se encuentra contenido como ya siendo, como incluido en la naturaleza, de la cual proviene. Cf. M. Heidegger, *Die Ursprung des Kunstwerkes*, ed. revisada, Stuttgart, Reclam, 1960.

⁶Mundo significa aquí lo que el hombre hace de sí mismo y construye sobre la tierra. Debemos, en todo caso, distinguir varias acepciones del tér-

muestra explícitamente, aunque si nuestros esfuerzos son justos y no constituyen una anticipación, se prepara y, a pesar de la manera velada en que se prepara, se prevee en las señas indirectas que nos han dado hasta aquí los versos.

Aquello que se reconoce es experimentado a través de cierta luz. Esta es reconocida también como la misma de antes y otorga la iluminación del espacio en que están la aldea y las restantes cosas. El modo como esta luz es mencionada la mundaniza ya de cierta manera. En efecto, el hecho de que el término "difusa" determine a una palabra como "lámpara" conlleva manifiestamente una alteración de sus afinidades lexicales, lo cual contribuye, además, a rectificar la referencia y significado del término mismo determinado, esto es, "lámpara". Desde el punto de vista de la representación normal, el término lámpara parece estar *en lugar* de luz. De este modo, la sustitución estaría fundada en relaciones metonímicas: una parte, el productor, estaría por lo producido, la luz. La manera "difusa" de aparecer la luz a través de la niebla sería semejante a la manera cómo la luz surge de determinadas lámparas, de sus pantallas. Así, la metonimia reiteraría, por una parte, el significado del determinativo "difusa", que ha contribuido asimismo a la orientación significativa de lámpara. Pero no sólo esta función parece cumplir la metonimia (o la sustitución): ella también recoge (o intimiza) el espacio natural y el espacio público de la aldea al iluminarlo y retenerlo en una luz experimentada y recibida *como* la de una lámpara en un cuarto —*la naturaleza como el aposento del hombre*— o aun en la soledad del campo. En este mundo la luz del otoño y el lugar mismo son habitados en este sentido. Desde el punto de vista de la conciencia normal, la luz de la lámpara y la luz otoñal que se filtra al través de la niebla son dos hechos asimétricamente equivalentes: la última es de origen cósmico-natural y está dada de antemano. La otra resulta de una intervención del hombre

mino mundo: a) aquélla en que corresponde al "contenido" de una frase u obra literaria (cf. H. Weinrich, *Estructura y función de los tiempos en el lenguaje*, Madrid, Gredos, 1966, pág. 67); b) la acepción en que nosotros lo utilizamos (cf. Heidegger, *Die Ursprung, des Kunstwerkes*) y, finalmente, c) aquélla en que menciona el "mundo" de la obra literaria, es decir, algo así como el ámbito que el discurso inaugura y en el cual se contiene tanto el mundo como la naturaleza en el sentido b) W. Kayser en su manual *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1954, se refiere a esta noción de mundo y distingue en él tres elementos: personajes, acontecimientos y espacio.

y su lugar es más bien una habitación. Las connotaciones de la expresión (y el vocabulario) otorgan, pues, ya algunas señas de la intimización del lugar y la naturaleza. El complemento "de niebla" indicaría *de dónde* viene la luz e ilumina el paisaje para quien reingresa a éste y es retenido en él. La invocación de la naturaleza (al través de la luz otoñal y el otoño) se efectúa como su introducción en la intimidad en la cual alumbra y envuelve todo y la naturaleza es experimentada como una fuerza protectora⁷. El afuera de este mundo es, en cierto sentido, *un adentro* para quien reingresa desde el desamparo del otro afuera, aquél en que ocurre *nuestra vida*.

En este adentro, que es el *lugar* de la protección, la identidad reconocida en el todo y las cosas parece alterada sólo por la acción del tiempo. En efecto, el tipo de oración concesiva en que se nos comunica la relación del tiempo con las cosas nos sugiere, a primera vista, una buena resta en la identidad poco antes reconocida. Pero, y ello aun al margen de que poco más adelante se nos insista en que nada ha cambiado, lo que se nos propone

⁷Para una comprensión de la niebla en una escritora de la misma generación de Nicanor Parra, cf. el comentario de C. Goić a *La última niebla* de M. Luisa Bombal en C. Goić, *La novela chilena. Los mitos degradados*, Santiago, Ed. Universitaria, 1968, págs. 144-162. Según Goić, "si bien puede concebirse que la función de la niebla es la de ser el elemento formal del ensueño, como hace Amado Alonso, es en verdad mucho más que eso" (Goić, *op. cit.*, pág. 156). La función predominante de la niebla sería, para Goić, manifestar "las potencias hostiles del mundo" (pág. 157). En la novela, la niebla aparece también asociada al silencio, pero en ella el silencio tiene también el sentido negativo de algo que no deja conocerse, que no se abre al hombre en lo que es. Frente a la abundante presencia de ejemplos que atestiguan la interpretación de Goić, hay otros en que aparentemente no ocurre lo mismo. Así en la siguiente cita: "la neblina, esfumando los ángulos, tamizando los ruidos, ha comunicado a la ciudad la tibia intimidad de un cuarto cerrado" (*La última niebla*, Santiago, Nascimento, 1941 (2ª ed., pág. 46). Aquí el adjetivo tibia parecería comunicar carácter acogedor al espacio. No obstante, el contexto general dificulta esta comprensión al hacer evidente que *afuera*, en el ámbito encerrado por la niebla, el espacio es tan angustiante como *adentro*, en el cuarto: "Me ahogo. Respiro con la sensación de que me falta siempre un poco de aire para cada soplo. Salto del lecho, abro la ventana. Me inclino hacia afuera y es como si no cambiara de atmósfera..." (id., pág. 46). Se refuerza así el carácter acosante de la niebla, que señala Goić (que no comenta el sentido del adjetivo "tibia"). La niebla tiene el sentido de un límite intraspasable, que estrecha cada vez más un espacio hostil en que la protagonista *pierde* su vida. La niebla señala aquí también un límite, pero ella no forma una cercanía protectora, legible y bondadosa, sino, al revés enemiga y maléfica. Por último, también en la obra de M. L. Bombal "la niebla presta a las cosas un carácter de inmovilidad definitiva" (M. L. Bombal, *op. cit.*, pág. 85); aunque el sentido de esta inmovilidad sea también contrario al propuesto en el poema que comentamos.

es efectivamente que la acción del tiempo tiene sólo efectos exteriores para la totalidad de este espacio:

7 sólo que el tiempo lo ha invadido todo

8 con su pálido manto de tristeza.

El cambio experimentado parece ahora consistir en el hecho de que en el regreso las cosas aparecen cubiertas por el tiempo. Tras este recubrimiento, que no las oculta, sino que las deja ver al través de la luz cernida por la niebla, es decir, tras este “pálido manto de tristeza”, están las cosas mismas aportando mundo y el mundo comportando las cosas, idénticos a lo que eran en el pasado. La acción del tiempo en este mundo está expuesta como una invasión, es decir, como la ocupación violenta de un espacio que le es ajeno, extraño⁸. Como invadir se dice normalmente de otros sujetos, es decir, se encuentra en relación con otros términos en el discurso normal, su presencia en este texto subraya aun más el modo como se propone el tiempo en este mundo, constituyendo, además, una metáfora. En virtud de ella, la presencia del tiempo se muestra como una violencia contra la (recién descubierta) persistencia natural de las cosas en lo que son: las mismas, idénticas consigo mismas en dos momentos temporales. El tiempo es, pues, un accidente externo de las cosas, no altera su sustancia y ello en un doble sentido: porque viene de afuera, invade, y porque cubre las cosas, pero de un modo que las deja ver, con “su pálido manto de tristeza”.

La modificación de sentido que “pálido” introduce en el significado de “manto” resulta decisiva para la constitución del hecho que la expresión menciona: la presencia casi invisible del efecto del tiempo, no obstante, cubre las cosas y sólo a su través las deja ver, iluminadas por la decaída luz otoñal⁹. El complemento que

⁸Cf. J. Corominas, *Dicc. Etim.*, s. v.: “de invadere”, “penetrar violentamente (en alguna parte)”, “invadir”, derivado de vadere, “ir”. Vid. tb. *Diccionario de Autoridades*, s. v.: “Acometer o entrar por fuerza en algún territorio ó fortaleza, o apoderarse de ello”.

⁹“Pálido” se utiliza normalmente en frases como “pálida estudiante”, “rostro pálido”, “color pálido”. El *Diccionario de Autoridades* define el término como “amarillo, macilento o decaído de su color natural” (s. v.). Hoy su significado menciona lo descolorido (esta acepción ya se constata en el *Diccionario italo-castellano* de C. de las Casas, 1570), el color falto de intensidad para ser en plenitud. En nuestros días, “pálido” se dice normalmente del rostro de un ser humano o de un color. Cuando el término determina a términos que se refieren a otras cosas, se produce una alteración de sus relaciones normales (cf. E. Coseriu, “Lexicalische Solidaritäten”, cit. en N^o 1).

señala la materia de que está hecho el manto, la tristeza, agrega carácter inmaterial al "manto" y prepara, definitivamente, la comprensión de la frase entera como la proposición de una metáfora. En virtud de ella, el tiempo cubre todo como algo no visible ni corpóreo que, sin embargo, está presente entre las cosas y la mirada, en el lugar y desde fuera del lugar. Según se muestra, el efecto del tiempo en este mundo no consiste en una alteración de las cosas mismas, no consiste ni en una corrosión ni en una merma o cambio del ser actual de las cosas. Su efecto es meramente externo, él es un *accidente* de este mundo, a cuya *sustancia* no afecta. (Accidente y sustancia no son categorías del análisis, sino de la mirada que pone el mundo en el poema, son estructuras de ese mundo). De este modo, naturalmente, el manto no es un manto (pálido, descolorido), sino algo interpuesto y "cubriente", como un manto, hecho de tristeza, que no es algo opaco, sino algo que deja ver al través de su presencia.

La presencia del efecto cubriente del tiempo no es, sin embargo, algo que se experimente por primera vez en el regreso. Otros momentos del recorrido nos muestran más bien lo contrario, a saber, que desde siempre ha estado en este mundo el tiempo cubriendo las cosas, *acumulándose* sobre ellas:

13 *Nada ha cambiado, ni sus casas blancas*

14 *ni sus viejos portones de madera.*

Aquí el reconocimiento comprende la antigüedad de los portones. Escasos versos más adelante se reitera:

25 *Estos fueron los hechos memorables*

26 *que presencié mi juventud primera:*

27 *El correo en la esquina de la plaza*

28 *y la humedad en las murallas viejas.*

En este sentido, la novedad experimentada en el reconocimiento con respecto al tiempo es la de una mayor acumulación de éste sobre las cosas, la de un volumen mayor de su interposición entre el hombre y las cosas. Pero, entonces, ¿por qué en el reconocimiento se concede una alteración, a saber, "sólo que el tiempo lo ha invadido todo con su pálido manto de tristeza"? ¿Por qué lo accidental varía, cambia, en este caso el tiempo, en un sentido cuantitativo, como algo que se acumula sobre las cosas y como lo

que se interpone entre el hombre, correlativamente, el poeta que regresa, y las cosas y el lugar mismo? ¿No será que la ausencia y el reingreso hacen ver, de golpe, una acumulación progresiva para la cual es insensible quien vive en el ámbito de este mundo? Por último, ¿no hay aquí ya ciertas señas de una resignación y una melancolía ante algo que no es lo que dice y busca reconocer el poeta en su reconocimiento?

3. Los versos siguientes nos dicen que en el retorno (y reconocimiento) se ha hecho incomprensible para el poeta el haberse alejado alguna vez de la aldea. El lugar tiene un umbral que atraviesa, una vez más, en el regreso, desde afuera hacia adentro. Esto no estaba programado en la existencia del poeta y por ello el retorno le resulta inesperado a él mismo. Es lo que *confiesa* dirigiéndose explícitamente al lector en busca de su *convencimiento*:

- 9 *Nunca pensé, crédmelo, un instante*
 10 *volver a ver esta querida tierra,*
 11 *pero ahora que he vuelto no comprendo*
 12 *cómo pude alejarme de su puerta.*

El carácter no programado del retorno, el hecho de que no se haya tenido en cuenta en la existencia anterior del poeta, parece sugerirnos que éste ha vivido antes en el *olvido* de sus orígenes (del lugar de su origen) y en el presupuesto de la imposibilidad del retorno a este lugar. La verificación del retorno y la experiencia inesperada que (parece que) conlleva, le hace evidente que su presuposición era un prejuicio equivocado. Pero nos revela, además, y ello es decisivo, que el retorno a la aldea ahora es experimentado no sólo como un desplazamiento dentro de un espacio continuo, en que las distancias son meramente geográficas o de acumulación de hábito u olvido, sino como una superación de cierta concepción del tiempo que se destruye ante el progresivo reconocimiento del reingreso a *lo mismo* de antes.

En el regreso y a la vista de lo que *es* el lugar, se hace incomprensible para el poeta su anterior alejamiento. Ciertamente, él ha reconocido lo inesperado, a saber, que el lugar permanece como el mismo, incambiado, pero él, ¿es el mismo de antes, el mismo que otrora se alejó de los límites de este mundo? ¿Ha obrado también en él el tiempo como un accidente exterior y no como la tem-

poralidad que traspasa su ser y en la cual éste se constituye?. Lo que ahora ve, ¿es lo que veía antes o es una posibilidad dada por el tiempo transcurrido? El *ve* ahora y quiere hacernos ver que su tránsito ha sido "el paso inadvertido del retorno" desde el *afuera* al *adentro* del mundo de su juventud primera, desde la apariencia de un devenir temporal sustancial a la presencia verdadera de la persistencia de las cosas en su ser y al tiempo como accidente externo que, invadiendo desde fuera, cubre las cosas de este mundo.

El poeta ha cruzado el umbral de la puerta en el retorno, en el reingreso, por segunda e inesperada vez. Ello es un acontecimiento a partir del cual se (nos) ha revelado un mundo y la posición del tiempo en ese mundo. A su vez, el tiempo también se introduce desde fuera, pero no en un regreso y por segunda vez, sino desde *entonces* y desde siempre y, sobre todo, invadiendo, es decir, como violencia. El reingreso a lo mismo de antes, ¿no será, en el sentido inverso, el cual recogería a su vez la efectiva posición del tiempo, también una violencia? ¿Por qué, entonces, se acerca al lector a la tarde misma del regreso y se quiere hacer de él un testigo casi ocular, al cual se busca convencer de la verdad del reconocimiento y, con ello, recibir su ayuda? La apelación al lector en este momento busca efectivamente, primero convencerlo y hacerlo cómplice de la inocencia del poeta en el sentido de que éste no ha planificado la posibilidad de un retorno, y, aun más, dados los supuestos que ha tenido su existencia y que la han sustentado *afuera*, al desarrollarse en otro contexto y otra ideología, en el sentido de que no la ha tenido siquiera en vista, lo cual otorga al reconocimiento el carácter de un cambio de posición con respecto a sí mismo y la concesión de la posibilidad de reingresar al lugar de origen, al *lugar de la sustancia*. Por otra parte, esta apelación al lector se conecta con la apelación continuada que se hace a él como un testigo a quien, al concedérsele narrativamente la participación en el regreso, se le solicita la aquiescencia con respecto al reconocimiento intentado. Las relaciones que el poeta establece con el lector estructurado son, pues, más complejas que lo que a primera vista parece. El reconocimiento busca apoyarse en la aquiescencia del lector. Ello, por cierto, puede dar indicios de un entusiasmo por la verdad que quiere ser comunicado y compartido, pero, dado que el poeta no asume una actitud de entusiasmo, puede ser también una velada señal de debilidad.

Los esfuerzos de este análisis y esta exégesis crítica nos harán ver claro que toda poesía auténtica *abre* mundo más acá de lo que directamente se expone. ¿En qué sentido esta poesía, toda ella *artificialmente* construida, es auténtica? ¿Qué “abre”?

4. El reconocimiento que instala el tiempo en la anterioridad de este lugar y que quiere hacer coincidir la mirada del poeta y la del lector, nos muestra en seguida que

13 *Nada ha cambiado, ni sus casas blancas*

14 *ni sus viejos portones de madera.*

La vejez de los portones parece cobrar el valor de una sinécdoque en que la vejez de una parte menciona la vejez exterior de todo. El carácter acumulativo e interpuesto del tiempo (y la tristeza) corresponden al orden de este mundo. La vida no se constituiría temporalmente, sino que sería una esencia extraviada bajo el tiempo que ha usurpado el lugar de su ser y recubre a éste con la apariencia de la temporalidad. Pero en el retorno, el tiempo se muestra en lo que es, inesperadamente, a saber, un accidente de las cosas y el hombre.

5. El reconocimiento de la persistencia de las cosas en lo mismo bajo la temporalidad interpuesta, pero que deja ver, en la aldea natal, aquello que permanece (y permanece idéntico), se prolonga como un reconocimiento del lugar que ocupa cada cosa en este espacio y este mundo:

15 *Todo está en su lugar, las golondrinas*

16 *en la torre más alta de la iglesia,*

17 *el caracol en el jardín, y el musgo*

18 *en las húmedas manos de las piedras.*

La golondrina no es invocada como el pájaro que surca los aires, sino como el ave —migratoria en la representación normal romántica— que ha convertido la torre del culto sagrado en su lugar de reposo y recogimiento. El caracol aparece, por su parte, como morador de la tierra ya cultivada. Además, es dentro de su caparazón (dentro de su casa), que el caracol se cobija, resguarda. Las piedras están cubiertas por el musgo y muestran humedad, que parece ser una de las características de este mundo, presente

tanto en lo natural (las piedras) como en lo cultural (28 “y la humedad en las murallas”). La mención metafórica de la superficie de las piedras aproxima su apariencia visual a un contacto casi táctil, que denuncia la recuperación de la larga residencia de quien mira en este mundo (por otra parte, ellas también exhiben el efecto del tiempo). Las cosas y seres invocados en su lugar manifiestan la existencia de por lo menos dos espacios en este mundo: aquel que es el lugar de los pájaros y lo sagrado (según esquemas que aquí manifiestan su influencia) y aquel que es el lugar de lo terreno. En ambos, lo natural, la golondrina y el caracol, están puestos en lo cultivado (la torre y el jardín) y hacen allí el lugar de su habitación y su morada. Lo natural se introduce, así, en el mundo y se contiene dentro de él (cf. más adelante v. 39-42, 44, 57-58, 65 a 68). Sólo el tiempo y la humedad parecen ser efectos no pertenecientes a este mundo, pero que lo cubren y saturan.

6. La totalidad del mundo y el espacio superior aparecen envueltos por el crepúsculo otoñal y su luz cernida por la niebla. Sin embargo, inesperadamente el poeta parece contradecir este cielo y esta luz:

19 *No se puede dudar, éste es el reino*
 20 *del cielo azul y de las hojas secas*
 21 *en donde todo y cada cosa tiene*
 22 *su singular y plácida leyenda.*

Por cierto, no es claro si su afirmación surge en el momento del recorrido y ahora sólo se expone o si surge en el momento del poetizar mismo¹⁰. Cualquiera que sea el caso, y aún manteniéndose en lo indeciso de la ambigüedad, la afirmación del carácter indudable del mundo a que reingresa y reconoce, está dirigida por el poeta no sólo a sí mismo, sino también hacia el lector, del cual, como en otras ocasiones, se busca su aquiescencia. La segunda mitad del primer verso y la primera mitad del segundo se refieren a una *di-mensión* envolvente del lugar y del mundo. Así, este mundo está puesto en el espacio del cielo azul, que es el afuera a que pertenece el mundo. De este modo, el mundo es cerrado y abierto, tiene un afuera y un adentro, límites e infinitud. Pero a

¹⁰Sobre la función de los tiempos verbales y, sobre todo, del pretérito perfecto con que se inicia el poema (“me dediqué”), cf. más adelante III, 20. 3.

este afuera no se ingresa saliendo de los límites de este lugar, es decir, cruzando la puerta mencionada poco antes. Al revés, así no sólo se pierde, sino que la única manera, de ingresar a este afuera es introduciéndose más aún en este mundo, es decir, invocándolo y penetrando en lo invocado. El poeta está ahora, de cierta manera, instalado en este mundo. Su instalación no es segura y por ello procura convencerse a sí mismo y al lector. El invoca el reconocimiento acaecido a su regreso y *desde él*, en acuerdo con él, ya sea en el momento del reconocimiento mismo o en el momento del relato, afirma ahora lo que *es* este mundo. Al hacerlo menciona su sustancia última, esto es, el reino *del* cielo azul y de las hojas secas, en donde todo tiene adscrita una leyenda propia, su escritura, que dice el sentido de la cosa en este mundo.

No hay contradicción entre el cielo azul y el cielo otoñal. El uno es abarcante y sustantivo con respecto al otro. Esto hay que pensarlo no sólo en un sentido espacial, sino en el modo de la prioridad de una fundamentación. La invocación del cielo azul atrae un espacio en el cual la vista no choca con ningún obstáculo en la persecución de un límite que se aleja conforme al poder de la mirada. Así, los límites de la contemplación son puestos por el alcance mismo de la vista, es decir, por la contemplación y no por lo contemplado. Esta contemplación es ejercida desde la seguridad y protección del adentro del mundo invocado. La experiencia del cielo azul reúne la máxima cercanía —está aquí, sobre nosotros, comienza donde nuestro mundo concluye— y a la vez, la máxima lejanía, la infinitud. Por ello abre una dimensión: la del adentro y la del afuera de este mundo. En su superposición —que es también una contraposición— el cielo de la tarde otoñal y el cielo azul se reenvían a lo que son: el límite que protege la interioridad de un adentro, de un lugar que es totalmente habitación, es decir, mundo y el afuera abarcante e infinito al comienzo del cual está puesto el mundo y el cual se experimenta, desde éste, como el espacio ilimitado e ilegible de los orígenes y lo inalcanzable (v. 44-48).

Abajo, sobre la tierra —y bajo la probable dimensión dada por ambos cielos— están las hojas secas que el otoño ha acumulado sobre las cosas. Para la representación normal y tópica, las hojas caídas son signos y resultado de la acción del tiempo. En el

lugar que invoca el poeta este tránsito del verdor a la caducidad es sólo un accidente bajo el cual o en el cual están las hojas en lo que son. Una experiencia impresionista de su presencia acumulada nos las exhibiría como la apariencia decaída, final del paisaje, correlativamente, como un momento entre otros en la fugacidad de la naturaleza (y como una manifestación más de la duplicidad de apariencia y realidad en el mundo). Pero en el caso de este mundo, el lugar parece reposar, *llegar a ser* en esta estación y en su luz, en su cielo y en la acumulación de sus hojas secas que, en este sentido, conllevan la totalidad del mundo que se expone. La supuesta nada actual y real de este mundo es justamente lo que se niega, en el reingreso a la aldea, al través del reconocimiento de su permanencia incambiada como el mismo de antes. El paso de un mundo —el mundo cotidiano o real— a otro conserva el devenir, el tiempo, que proviene justamente desde el exterior, pero lo superpone como un plano accidental —y aparentemente fundante, aunque necesario porque existe— al plano de lo permanente. El movimiento hacia este mundo (rural) lleva una dirección en cierto sentido contraria, pero no inversa, al movimiento en el mundo cotidiano. Un movimiento rigurosamente inverso (lineal) nos conduciría al recuerdo y el recuerdo es la imaginación de algo real, pero pasado. La posición desde la que se intenta el mundo rural es otra. Además, correspondientemente al mundo que surge y se experimenta, debe anular la afirmación del carácter pasando de este mundo que, al revés, aparece como el mismo de antes.

Dentro del mundo (rural) cada cosa “tiene su singular y plácida leyenda”, es decir, una narración que les concede singularidad y familiaridad para quien vive, cabe ellas, las conoce y diariamente se mueve en lo que su leyenda dice. Rainer Marie Rilke ha escrito alguna vez que “todavía para nuestros abuelos —la carta está fechada en 1929— una “casa” era una “fuente”, una torre algo íntimo, aun su propia ropa, su abrigo, eran ilimitadamente más, ilimitadamente más íntimos. Casi cada cosa era un arca a la que algo humano ocupaba y en la que algo humano encontraban, en la que algo humano acumulaban... Somos quizás los últimos que han conocido tales cosas. Sobre nosotros yace la responsabilidad no sólo de mantener su recuerdo (sería poco, sino su valor

humano y láríco"¹¹. El mundo a que Rilke alude es, sin embargo, más amplio y más complejo que el mundo de la protección y placidez. En el fondo del mundo láríco, en el cual lo humano ocupa parte de la naturaleza, surge la diferencia entre el mundo y la tierra y, con ello, la extrañeza ante la tierra y el origen instalada aun en el corazón del hombre mismo como la verdad de su origen y su encontrarse siendo de ante-mano. Justamente a esta extrañeza es ajena la experiencia (y el modo de ser) del mundo rural al que reingresa el poeta y al que reconoce como el mismo de antes. Por ello, las leyendas que ocupan las cosas son sólo "plácidas", es decir, protectoras, cercanas y tratadas en vez de las cosas, pero no íntimas ni a la tierra ni al mundo láríco.

Pero si el mundo rural invocado no es láríco, ¿qué es? Lo poetizado, ¿corresponde: 1) a una afirmación hecha en el momento del regreso, o 2) en el momento en que se nos comunica el regreso, en busca de nuestra aquiescencia? Es decir, ¿se pone este mundo como un mundo anhelado y anhelado desde cierta actitud o como un momento del regreso? ¿De qué es lo que "no se puede dudar"? El texto es en este punto ambiguo. El poeta emplea el presente y, sin embargo, parece hablar de un hecho pasado, bien que hace muy poco. Hay en todo caso dos posibilidades: o bien se ha trasladado hasta el lugar y tiempo invocado y, en este traslado, ha envuelto al lector, o bien desde su posición presente de narrador puede afirmar lo que el mundo experimentado hace poco *es*. La disposición del poeta, su *decisión*, en cierto sentido, es mantener el texto en la ambigüedad, es decir, en una comunicación que da simultáneamente señas de afirmación e (in) seguridad. No se trata de lo indeciso de una tensión sino de la ambivalencia de exponer el mundo instalado en dos dimensiones antagónicas del aparecer. Esta ambivalencia es, a la vez, confirmación de lo que el mundo al que se regresa es (auto) engaño. Se nos solicita clarividencia y comprensión. Pero el texto mismo nos concede la posibilidad de decir lo que ya se vislumbra al través de varias señas: que el poeta (se) habla desde la melancolía y desesperanza de una

¹¹Sobre el sentido de lo láríco, cf. R. M. Rilke, *Briefe an Witold Hulewicz*, en *Briefe*, Insel Verlag, Wiesbaden, 1960, II, págs. 483-484. Sobre la poesía láríca en Chile, cf. Jorge Teillier, "Los poetas de los lares", *Boletín de la Universidad de Chile*, N° 56 (1965), págs. 48-54 y "Sobre el mundo donde verdaderamente habito o la experiencia poética", *Trilce*, 14 (1969), págs. 13-17.

posición irónica, que no destruye directamente lo invocado, sino que lo erige desde la nada real a partir del anhelo¹².

7. La afirmación de la indudabilidad de que el mundo es el mismo se continúa en la prueba máxima que se ofrece a los ojos:

23 *Hasta en la propia sombra reconozco*

24 *la mirada celeste de mi abuela.*

La imagen parece inconstituible en un sentido visual, ya que se propone a partir de una ausencia (la abuela). Es, por lo demás, lo que nos han advertido ya los versos iniciales: "a recorrer me dediqué las solitarias calles de mi aldea". El mundo y su espacio es el mismo, aunque ahora está desocupado. Más adelante, se mencionará la ausencia del padre, de la madre, de las hermanas menores (y la presencia en otra parte, irreal, de los hermanos). Los habitantes del mundo más cercano al poeta han, pues, desaparecido, pero no su mundo. Este retiene incluso la mirada protectora (y celeste) de la abuela. Que ella sea celeste la relaciona, siquiera en el sentido de una equivalencia, con el espacio ilimitado, ilimitadamente azul, de este mundo. La profundidad de él se proyecta, así, en dos dimensiones, una interior a sus habitantes, ausentes de tiniebla. Así, la abuela ha dejado en la sombra misma su mirada azul, es decir, al través de la acumulación de "algo humano" en las cosas, en el espacio opaco, ha abierto espacio. Esta presencia de la mirada es difícilmente visible —y por ello no puede constituirse su imagen óptica independiente—, pero está depositada sobre lo visible y lo *sostiene en su sentido*. Su permanencia se reconoce en el regreso. Hasta en la sombra misma, esto es, en su aparente contrario, hay la luz y lo interminablemente abierto de este mundo. Pero existen ya también las señas de la inseguridad de esta posición. El mundo está ciertamente expuesto, pero no

¹²El procedimiento expresivo que utiliza aquí el poeta corresponde, en términos generales, a la figura que en retórica se denomina litotes: "Figura que consiste en no expresar todo lo que se quiere dar a entender, sin que por esto deje de ser bien comprendido la intención del que habla. Cométese generalmente negando lo contrario de aquello que se quiere afirmar... Se denomina también atenuación" (*Diccionario de la Real Academia Española*, s. v.). La relativización de la realidad de verdad de lo (ex) puesto se manifiesta ya en las señas de inseguridad del discurso, atravesado, por otra parte, de melancolía, resignación y desesperanza. Ironía, por otro lado, viene del lat. *ironia* = gr. εἰρωνεία interrogación fingiendo ignorancia, disimulo, deriv. de εἰεσθα pregunta (vid. J. Corominas, *Diccionario Etim.*, s. v.).

sabemos ya con seguridad el modo (real, irreal, de ensueño, etc.), en que está puesto.

8. Los versos siguientes nos atraen hacia una mostración ad oculos, hacia una experiencia perceptiva de lo que está *frente a nosotros* y frente al poeta que regresa y que él constata como *lo mismo* de antes:

- 25 *Estos fueron los hechos memorables*
- 26 *que presencié mi juventud primera:*
- 27 *el correo en la esquina de la plaza*
- 28 *y la humedad en las murallas viejas.*

El correo y la plaza son, en el mundo real de la aldea, los lugares públicos de la comunidad. El uno está contenido en el otro, que es el centro *público* de la aldea. El correo y la plaza están transidos de hábito, de mundanidad acumulada. El correo es, por otra parte, el lugar en que se vincula la lejanía con la inmediatez protectora de este mundo.

La humedad estaba ya en las piedras y se reconoce ahora en las murallas recubiertas por los efectos del tiempo. El correo en la plaza y la humedad en las murallas tienen relación con lo que viene de afuera, pero es experimentado *adentro*, en el resguardo de este mundo. En el correo se recibe las comunicaciones *legibles* acerca de lo que no es presente e inmediatamente real. En el contenido de estas cartas se imagina al afuera, lo que hay más allá de la puerta de la aldea.

Esta lejanía tiene grados y contiene incluso espacios que están allende los límites de este mundo. En la humedad se experimenta algo dado de antemano, pero de modo diverso, cuyos efectos, según se verá, son *curados* por la madre con el mismo medio (las violetas) con que ella cura el efecto del tiempo: la tristeza. Que el correo y la humedad en sus respectivos lugares sean reconocidos como *hechos* (y no como cosas) nos indica que se los experimenta como *acontecimientos* habitualmente vividos en el pasado y, ahora, en virtud de su mismidad, susceptibles de ser revividos como tales, pese a la ausencia de la comunidad que en ellos ha dejado su huella y su sentido. Con respecto a la humedad es, pues, una mundanización de la naturaleza.

9. Ahora, en el reingreso se hace evidente al poeta que su anterior éxodo en busca de la felicidad era, en realidad, un movimiento que lo alejaba de ella:

29 Buena cosa, Dios mio, nunca sabe
 30 uno apreciar la dicha verdadera,
 31 cuando la imaginamos más lejana
 32 es justamente cuando esta más cerca.

La exclamación brota de la evidencia dada por la experiencia; y lo afirmado se introduce por una *frase hecha*, que pertenece al hablar cotidiano, y se continúa en la utilización parcial de otro modo expresivo que acumula la certeza del hablar común: uno nunca sabe apreciar la dicha verdadera. La afirmación contenida en estos versos nos hace claro que se reingresa al mundo supuestamente perdido desde un afuera en que sólo se ha tenido infelicidad. Ahora, a la vista del mundo de la juventud primera y en el reconocimiento de su permanencia se revela que allí, *en ese tiempo*, se vivía feliz. El lugar de la felicidad es el mundo rural donde se vivió. La afirmación establece una inadecuación entre felicidad y conciencia de ella, introduce entre ambos momentos una fuerte distancia temporal, un tránsito y la interposición de un mundo exterior al mundo en que la felicidad es posible. En la salida en busca de la felicidad ha habido un engaño, un destierro inútil. El retorno se transforma en el paso de la ignorancia al conocimiento. No es sólo ya, pues, un desplazamiento espacial ni el tránsito de un mundo a otro: es ingreso a la verdad por vez primera. Pero la afirmación parece establecer también el carácter esencial y permanente de la inadecuación temporal entre felicidad y conciencia de ella, que, así, no sólo se vuelve contra la posibilidad de acceder ahora, en el reingreso, a su coincidencia, sino que amenaza arrojar al hombre a un desajuste permanente, en caso de que la vuelta al origen, que aquí se intenta, no conduzca al reposo real en la verdad. ¿Puede pues, ser anulada esta *distancia temporal* desde *el ahora* en que, por primera vez, se alcanza la verdad del *entonces*, que era el de una vida inconcientemente feliz en busca de la felicidad, precisamente en el *reingreso*? El que regresa *no* es otro que él que salió, pese al tiempo transcurrido, ya que el tiempo sería sólo un accidente acumulado sobre la identidad fundamental de cada ser y cada cosa. El mundo, a su vez, es también el mismo y, aunque sus habitantes han desapare-

cido, están retenidas sus huellas y su presencia. La posibilidad del reingreso a esta existencia ha de fundarse, ante todo, en la realidad de este reconocimiento, que es ahora el paso desde el error a la verdad. El carácter tardío del reconocimiento de la felicidad de un modo de vida no parece tener necesariamente que prolongarse hasta la muerte como estructura esencial de la vida humana, estructura en virtud de la cual la felicidad es puesta siempre más adelante, en lo por-venir. Ahora parece acontecer precisamente en el re-venir.

10.

No obstante:

- 33 *Ay de mí, ay de mí, algo me dice*
 34 *que la vida no es más que una quimera,*
 35 *una ilusión, un sueño sin orillas,*
 36 *una pequeña nube pasajera.*

“Algo” menciona, en los diversos niveles en que puede ser empleado, aquello que no tiene aún nombre propio, que no puede ser reconocido como esto u lo otro. “Algo” le dice al poeta desde su experiencia misma, desde su posición con respecto a sí mismo, a los otros y al mundo, que la vida es una resta de lo que de ella se ha supuesto. La vida “no es más” que lo que *ahora* se experimenta y se dice. La suposición, ¿es aquella que se trae desde afuera con respecto al tiempo y a la existencia o es aquella a que se adviene en el reconocimiento del reingreso? En primer lugar, la vida es sólo una quimera, es decir, un sueño o una mentira que no puede realizarse:

*metido en confusión me vi al momento
 de la imaginación que me guiaba
 de mil quimeras lleno el pensamiento
 con que el sentido común se ofuscaba (Espinoza, Rim,
 Folio 33. Cit. en D. R. A. E.).*

Por cierto, los sentidos en que dentro de este contexto puede entenderse el término “quimera” son varios. Todos ellos, sin embargo, apuntan a la imposibilidad de realizarla y es esta negación de su posibilidad de ser real la que ha de ser retenida. Y, ¿qué quiere decir que la vida “no sea más” que una quimera? ¿Acaso que es una utopía, un proyecto imaginario irrealizable? ¿Es una quimera porque aparece como lo que no es (una mentira), esto

es, conduce en última instancia a un desengaño, o porque su intento de perfección —en el acceso a la verdad de sí misma— no puede realizarse? La indecisión del poeta con respecto a lo invocado y expuesto es mantenida y aún más intensificada. ¿La vida es una quimera porque *aparece como lo que no es*, a saber, perfección en la coincidencia final de felicidad y conciencia de felicidad o porque esa perfección (coincidencia) *no se alcanza jamás dada la esencial inadecuación temporal de ambos aspectos?*

El motivo que dio origen al poema pareció ser lo inesperado de la permanencia de un mundo en lo mismo que era. Desde el punto de vista del poeta, este motivo constituyó el paso de cierta ignorancia a cierto (re)conocimiento, es decir, a la destrucción por los hechos mismos de ciertos supuestos acerca de la vida y el tiempo. En la experiencia del reconocimiento, el poeta solicita la aquiescencia del lector. No obstante, la seguridad del reconocimiento, para la cual se solicitaba el testimonio del lector y la cual, a primera vista, se le ofrecía a éste como la verdad de la vida y la posibilidad de su planificación —especialmente en los ya ambiguos versos: “Buena cosa, Dios mío”— comenzó a dar señas de una sintomática inseguridad con respecto a lo expuesto, esto es, el reconocimiento mismo. Así, lo que *narrativamente* era *expuesto*, aparecía más bien al través de lo que el discurso o texto le agregaba. El hecho de si este agregado estaba antepuesto o traspuesto a la exposición del reconocimiento ha de quedar, por el momento, irresuelto. Incluso cabe la posibilidad de que su movimiento sea desde atrás hacia adelante, es decir, de que en su progresiva acumulación se cruce con lo directamente narrado y, finalmente, advenga al primer plano de lo explícitamente reconocido mismo. La decisiva ambigüedad en que se mueven algunos versos, especialmente los tres últimos citados (29-36), conduce al conflicto de las dos dimensiones que parece proponer el discurso y contener la posición del poeta. Ahora, no sabemos cuál de estas dos dimensiones es anulada por los versos en que se nos dice que la vida “no es más que una quimera” y los siguientes. Pero el poeta ha elegido esta ambivalencia y no sólo nos introduce en ella, sino acaso, en cierto sentido, correspondiente a una de nuestras actitudes ante la existencia, nos quiere retratar en ella. De este modo, no sólo parece, en un primer plano, querer liberarnos *para* la posibilidad que nos abre su reconocimiento de la permanencia del mundo de la juventud primera, sino que tras ello, tras

su probable (auto) engaño, no sólo nos pide compasión o consuelo, sino que nos hace cómplices de un mismo anhelo y se expone a hablar por nosotros, eso sí, de un modo que le previene de aparecer totalmente enajenado en su posición.

Que la vida no sea más que "una ilusión" nos mantiene aún en lo indeciso de la ambivalencia. ¿Es ilusión porque su curso nos saca del lugar de la felicidad, a saber, el mundo rural, para ir en busca de ella en el porvenir? ¿O porque éste, mi proyecto de planificación, que coincide con el ser feliz, es irrealizable? ¿O no mencionará, acaso, que la vida es algo no asentado en la realidad de su ser? Por lo menos, estos dos últimos sentidos eliminarían la realidad de verdad del reconocimiento y, por lo tanto, de la destrucción de los supuestos con que se reingresa a este mundo.

Pero la afirmación decisiva es la siguiente:

33 *Ay de mí, ay de mí, algo me dice*

34 *que la vida no es más que...*

35 *...un sueño sin orillas.*

Según la representación habitual, el sueño (en cualquiera de los dos sentidos que tiene en español) ocurre entre dos viglias. Es a partir de la vigilia, esto es, de la posición del mundo como real, que se establece el carácter irreal de lo soñado. La posibilidad de una confusión entre lo soñado y lo experimentado en la vigilia existe gracias a la claridad con que la conciencia natural hace la distinción previa. Pero precisamente esto es lo anulado en el poema al través de un *oxímoron*: al sueño (que para ser reconocido como tal, debe estar contenido en la vigilia) se le niega esta contención *de por vida* y, aún más, la vida misma no resulta otra cosa que "un sueño sin orillas"¹³.

¹³A pesar de la evidente cercanía del vocabulario, no estamos por cierto, ante la renovación del sentido de *La Vida es Sueño*, de Calderón, en la cual la vida es un sueño porque no es realidad lo que cada hombre cree ser. La interpretación de la afirmación de Calderón es especialmente complicada, ya que no se trata tampoco de la afirmación de una supuesta irresponsabilidad del hombre que ejecutaría sus actos, como en un sueño, al margen de su voluntad, sino todo lo contrario, al hombre le es exigida plena responsabilidad, porque, si bien hay destino, éste se encuentra supeditado al libre albedrío que el ser humano posee en virtud del auxilio que recibe de la Divina Providencia. Que la vida sea un sueño parece referirse más bien a su carácter transitorio, que se desarrolla entre el nacimiento y la muerte, siendo la muerte el ingreso a la realidad de verdad, el despertar a los que las cosas realmente *son*. La presencia de la obra de Calderón en el poema de Parra es, en todo caso, innegable y se hace evidente ya en el vocabulario. En efecto, en su famoso Monólogo dice Segismundo:

La afirmación de que la vida es un sueño ilimitado está hecha desde la instalación en una apariencia de realidad que se niega. Esta negación parece tener su origen en el reconocimiento tardío de la felicidad de la vida en el mundo rural, la cual precisamente se abandona en busca de esta felicidad. Este reconocimiento tardío envuelve, por una parte, la afirmación ambivalente de la inadecuación entre modo de existencia (entre otros, el feliz) y conciencia de ese modo de existencia y, por otra, la posibilidad de un acceso a la coincidencia y, por tanto, al reposo de una vida que se ha concedido como porvenir de plenitud y ahora se muestra, en el reingreso, como plenitud presente. Pero los versos últimamente citados, entre otras cosas, al afirmar, dentro de su radical ambivalencia, el carácter quimérico e ilusorio de la vida como búsqueda de plenitud y verdad en el porvenir, aunque también y a la vez el carácter quimérico e ilusorio de la vida misma en

¿Qué es la vida? Un frenesí.
 ¿Qué es la vida? Una ilusión,
 una sombra, una ficción,
 y el mayor bien es pequeño,
 que toda la vida es sueño
 y los sueños, sueños son.

(Jornada II, Esc. XIX, v. 931-936).

Cf. más adelante, en *Poemas y Antipoemas*: "Fui lo que fui: una mezcla / de vinagre y aceite de comer / un embutido de ángel y bestia" ("Epitafio") con el verso de *La Vida es Sueño* en que se califica a Segismundo de "un compuesto de hombre y fiera" (v. 1547).

E. M. Wilson, "La vida es sueño", *RUBA*, Tercera Epoca, I (1946), págs. 61-78, da una interpretación de esta obra de Calderón según la cual Segismundo despierta (en el acto II) del sueño en que vive actuado por sus pasiones a la realidad en que se guía por la razón y la grandeza de ánimo (magnanimidad citada como propia de príncipes y grandes varones por Clotaldo en el acto I, esc. III, v. 181-184). Que no se trata sólo de una concepción barroca de la magnanimidad, lo atestigua la presencia de este esquema de conducta, por ejemplo, en Juan Ruiz y en Hernando del Pulgar. Este último, en *Claros varones de España*, se refiere a don Fadrique, almirante de Castilla, diciendo que "ninguna fuerza de la fortuna abaxó la fuerza de su corazón". Para su descripción en el barroco, vid. W. Kayser, *Entstehung und Krise der modernen Roman*, Stuttgart, 1954 y del mismo "Zur Struktur des 'Standhaften Prinzen' von Calderón", en *Die Vortragsreise*, Bern, 1958, págs. 232-257. Según E. M. Wilson, Segismundo pasa del desorden al orden, del engaño de las pasiones (sueño) al desengaño (realidad). Más adelante, señala que, en la obra, es sueño pretender tener poder sobre las cosas con respecto a las cuales no se puede tener ni tampoco decidir. Por ello, es sueño la confianza exagerada en los propios poderes, lo que le ocurre a Basilio y a Segismundo mismo. Notemos, de paso, que en el estudio de Wilson el significado de la palabra "sueño" se ha desplazado desde la mención de una actividad en que se es actuado a la calificación de una ilusión. Así, para Wilson la vida es sueño en tanto se vive preso en estas creencias. Pero quizás la afirmación de Calderón quiera ser válida para la vida humana en general y no sólo para los momentos de la vida de Segismundo (y otros personajes) anteriores a la anagnórisis.

general, anulan la posibilidad del reposo y plenitud final en el mundo rural del origen. Y ello en dos sentidos: a) por la negación de la realidad de verdad de su existencia presente —lo cual contradice el reconocimiento desarrollado en el poema—, y b) por la negación de la posibilidad de coincidencia entre felicidad real y conciencia de ella (plenitud y reposo). Así, *se vive sin conciencia de lo que realmente se vive* —sin poder tenerla estructuralmente— y se adviene *tardíamente* a la conciencia (verdadera) de lo realmente vivido en el pasado, en la sucesividad de dos círculos que jamás coinciden, aunque se encuentren en la relación temporal del presente real y el pasado (imaginariamente puesto como lo real de antes), o si se quiere en un espiral en que la verdad lo es siempre del pasado, quedando por principio el último momento, círculo o anillo, es decir, la última conciencia tardía, excluida por la muerte. La vida es, de este modo, el anhelo de un porvenir pleno que jamás adviene de un modo real y presente. Pero, ¿y el reingreso que se nos ha comunicado? El último verso de este grupo dice:

36 *Una pequeña nube pasajera*

¿Invoca el verso a la totalidad transitoria de una vida que en la inmensidad del espacio —o del tiempo— aparece y desaparece, o a la ilusión de realidad del *reconocimiento* del mundo de la juventud primera, ocurrido en el regreso, ilusión de realidad que con la misma rapidez se constituye y se deshace? ¿O a ambas a la vez?

11. De momento, en relación a lo que sigue —esto es, no a la totalidad de lo comunicado por el poema— parece válida la primera lectura. El poeta, en efecto, retorna a la necesidad de desplegar, paso a paso, su experiencia¹⁴. El se ha enajenado de la comunicación del regreso en un conjunto de proposiciones sobre la vida. El poeta duda de lo que al respecto ha dicho, porque ahora supone que ha sido poseído por la emoción. En cierto sentido, se retracta de la comprensión de la vida que ha expuesto. Pero ésta se ha originado, al menos en parte, en la experiencia del regreso *vista desde aquí y ahora*, es decir, desde el momento en que nos comu-

¹⁴El control metódico del discurso es una característica presente en toda la (anti) poesía de Parra.

nica, en el texto, lo que en el regreso ha ocurrido. La falta de seguridad se refiere, en este momento, no al modo de ser del mundo experimentado en el regreso, sino a lo dicho acerca de la vida, al modo como la vida aparece en los versos recién escuchados. En ellos, según nos atestigua el poeta, la emoción ha obnubilado la claridad y objetividad de su experiencia del regreso recién experimentada:

- 37 *Vamos por parte, no sé bien qué digo*
 38 *la emoción se me sube a la cabeza.*
 39 *Como ya era la hora del silencio*
 40 *cuando emprendí mi singular empresa*
 41 *una tras otra, en oleaje mudo,*
 42 *al establo volvían las ovejas.*

12. No sólo los lugares, sino también los momentos internos de este mundo están *ocupados* desde antes, desde siempre, por determinados acontecimientos que ahora se reconocen, de nuevo, como los mismos. El discurso expone el regreso (cotidiano) de las ovejas como una consecuencia deducible del momento: puesto que es tal hora deben venir y, en efecto, vienen. El modo como ellas vienen es "en oleaje mudo", es decir, *acorde* con la hora del silencio. La metáfora hace aparecer el carácter uniforme del movimiento de las ovejas, que se aproximan de modo regular, "una tras otra", pero también lenta e irrevocablemente, con algo de destino, de necesidad y de proceso cósmicamente sincronizado. Este movimiento concluye en el corral o en el establo, es decir, en un lugar reducido, que se encuentra en una relación de equivalencia asimétrica con respecto al lugar donde acaban las olas del mar: la inmensidad de la playa. Así se destaca lo pequeño, aunque seguro, del resguardo ante la inmensidad del espacio nocturno indiferenciado por las tinieblas. El movimiento de las ovejas es de afuera hacia adentro. Ellas vienen desde la naturaleza del mundo rural hacia el resguardo que, dentro de este mundo, el hombre les ha construido para que pasen la noche. Así ellas reposan y afrontan la seguridad de su máxima cercanía al hombre, en el momento en que el mundo desaparece transitoriamente en lo indiferenciado.

El movimiento de las ovejas es "en oleaje mudo". El *oxímoron* elimina el ruido poderoso y omnipresente que acompaña al oleaje marítimo. Sin embargo, poco más adelante, este ruido, aunque

escuchado desde la lejanía, es evocado por “la inefable música secreta” de una arboleda. Pero ahora todo transcurre en silencio. La contemplación parece conservar el carácter visual (de un ensueño) que hasta el momento ha tenido durante todo el recorrido. La hora de silencio en que las ovejas retornan es la hora del crepúsculo. ¿Por qué el crepúsculo es la hora del silencio de este mundo? Hemos de advertir nuevamente contra los excesos de un sustancialismo que no toma en cuenta los contextos de mundo y significaciones históricas en que aparecen los acontecimientos. Con respecto a la existencia rural a que el poema hace referencia, la caída del sol puede ser vista como el momento en que una gran parte de los seres naturales (precisamente los seleccionados e invocados en el poema explícita o implícitamente) *retornan* a sus lugares de reposo y resguardo, es decir, cesan en su actividad y sonoridad diurnas. Por otra parte, es la hora en que los habitantes del mundo rural (en el poema, desaparecidos) dejan de trabajar, y retornan a sus hogares. En cierto sentido, es el paso desde la enajenación en el trabajo hacia la reintegración en una totalidad que se les entrega preñada de sentido, indecible, pero presente, en su devenir hacia el regreso, el resguardo y el reposo. Pero aún no hemos logrado describir (descifrar) el sentido total del silencio crepuscular en este mundo. La lectura nos hace sentir mucho más. El propio poeta quiere dejar aparecer intencionalmente este regreso: establecer una correspondencia entre el silencio cósmico y el silencio de las actividades que se desarrollan en este momento del mundo rural así expuesto.

No obstante, su aparente entrega o concordancia total con el momento que evoca, ella parece quebrarse por el modo como el poeta menciona a este instante del regreso que se ha transformado en reconocimiento. Este es, en efecto, una “singular empresa”. El matiz irónico se percibe aquí de inmediato. Se trata de un uso estilístico propio de las novelas de caballerías —y su contrafigura, el Quijote— para referirse a las hazañas extraordinarias de los caballeros andantes —el último de los cuales, don Quijote, encontró un contramundo, la realidad moderna. Ciertamente en el poema se trata también de algo extraordinario, inesperado, pero no de ese modo. La presencia de una ironización del hecho —como la efectúa el narrador de El Quijote— es evidente. Ella, sin embargo, rescata una dimensión del acto: la que corresponde a la desdoblada subjetividad del agente: él resulta y permanece autén-

tico en su intento. Es heroico a su manera cuando, a *contratiempo*, como veremos, ejecuta su empresa de reconocimiento y nos la comunica en busca de aquiescencia y comunidad de posición. La ironía apunta sutil, pero claramente, a la falta de adecuación total entre el sujeto que reconoce —y en ello atribuye a las cosas ciertos predicados y aun visiones— y la realidad, es decir, entre lo que ve y quiere ver y lo que es (y sabe que es) en realidad.

13. Esta ironía se continúa al comienzo de los versos siguientes:

- 43 *Las saludé personalmente a todas*
 44 *y cuando estuve frente a la arboleda*
 45 *que alimenta el oído del viajero*
 46 *con su inefable música secreta*
 47 *recordé el mar y enumeré las hojas*
 48 *en homenaje a mis hermanas muertas.*

El primer verso modifica levemente una frase hecha que se utiliza en sentido propio para destacar también un hecho singular: haber saludado personalmente a un personaje importante, por ejemplo. La ambigüedad de la frase en el poema no logra ocultar su carácter irónico y, al revés, lo adelanta al primer plano: ciertamente las ovejas son seres esenciales para ese mundo y esa hora y ciertamente *también* el poeta las ha contemplado en una (como) experiencia transida de recogimiento. Pero *ahora*, en el momento de la narración, o tal vez antes, ha introducido la distancia de una relación irónica, aunque plenamente simpática, que destruye en nosotros la concordancia absoluta esperada. La posibilidad irónica ante el reconocimiento que se (nos) comunica con el fervor de una esperanza para (nuestras) vidas presas en la temporalidad irreversible, se hace aquí explícita y se interpone aunque sea en el rayo de un segundo entre nosotros y el mundo reconocido, parte a parte, ocularmente, en alarde de objetivismo, como el mismo de antes.

La arboleda frente a la cual el poeta recuerda —y cuyo reconocimiento como la misma de antes se manifiesta al través del artículo determinativo con que se menciona— está traída y retenida en el ámbito humano del mundo rural. Ella *no es más* el bosque o el árbol que resta solitario en la llanura y que está dado de antemano al hombre que de tránsito por la tierra, se encuentra con ellos. La arboleda, por el contrario, es un conjunto de árboles

cultivados. Ahora bien, en el poema no se menciona su *diferencia* con lo humano. No obstante, ella retiene una “inefable música secreta”. La traducción del ruido de las hojas y la arboladura se muestra ya en su mención como música, es decir, como producción y ordenación humana —en este caso, *como* humana— del sonido. Así se puede experimentar como mensaje, aunque inefable, no imperceptible sino hermético, ilegible (en los términos del *código* que corresponde a este mundo, aunque pertenece a la zona lejana e ilegible de éste).

La manera cómo la arboleda produce esta “inefable música secreta” es invocada como una alimentación (del oído del viajero). El modo de exponer esta entrega es *metafórico* y en virtud de ello la música es un *don* del árbol al viajero. Nos equivocariáramos, por cierto, si nos explicásemos ¡de nuevo! todo como una mera antropomorfización y nos contentáramos con ello. El modo de invocación conduce al establecimiento de una relación en la cual el árbol es el productor y el viajero, el hombre de tránsito por su aldea natal, el destinatario. Sólo a partir de esta estructura es posible entender el modo de invocación que, a la vez, la constituye y la reproduce.

Que el destinatario de la música inefable y secreta sea un ser de paso, el viajero, introduce por primera vez la posibilidad de un tránsito habitual en este mundo. Este resulta recorrido y atravesado normalmente, pues el ruido de la arboleda está dispuesto y alcanza su perfección precisamente cuando un viajero lo escucha, cuando éste se “nutre” de su música, que lo pone en relación a algo con lo cual el viajero se siente religado. ¿Por qué precisamente el viajero? El viene desde afuera, desde la lejanía, pero, ¿desde qué lejanía? ¿La que este mundo pone más allá de sus límites o la que el viajero ha experimentado radicalmente más allá, en otro mundo, respecto al cual no hay en el ámbito rural representación de acuerdo a lo que es? De paso, no perdamos de vista que el poeta es también un viajero que retorna al país de su juventud primera y que, en su reconocimiento, escucha el ruido de la arboleda, que él experimenta e invoca como “inefable música secreta”. El mensaje de la arboladura y sus hojas arroja hacia una distancia incomprensible, pero experimentada como verdadera. La arboleda está contenida en el mundo rural, en el cual cada cosa es legible (v. 21-22), pero el ruido de las hojas es irreducible a una lectura, permanece como el testimonio de una dife-

rencia sobre cuyo origen, dentro de este mundo, nadie parece preocuparse o inquietarse *originalmente*. Al revés, la actitud del poeta en su reingreso, que parece coincidir con la actitud normal de los habitantes (desaparecidos) de este mundo, es de melancolía y resignación ante el orden natural de las cosas.

El hecho de que aquello que propone la música esté en la lejanía, se manifiesta en que su experiencia atrae el recuerdo del mar lejano e induce a enumerar "las hojas" en homenaje a las hermanas muertas, es decir, también distantes y para siempre (esta vez temporalmente).

La lejanía del mar en relación al mundo rural —geográficamente susceptible de ser ubicado con mucha precisión— y las lejanías con que comunica se exponen en otros poemas, por ejemplo, en "Se canta al mar":

*Siempre había vivido mi familia
en el valle central o en la montaña
de manera que nunca, ni por pienso,
se conversó del mar en nuestra casa.
Sobre este punto yo sabía apenas
lo que en la escuela pública enseñaban
y algunas que otra cuestión de contrabando
de las cartas de amor de mis hermanas.*

Poco más adelante se nos dice que

*... la blanca
libre y eterna espuma... a lo lejos
hacia un país sin nombre navegaba.*

Este contacto con el mar y "...la verdad sin fin de la distancia" fue tenido por el poeta en su infancia, mucho antes de su alejamiento aparentemente definitivo de este mundo. El era ya, como habitante de este mundo, alguien con experiencia de sus límites y las lejanías innominables que, simultáneamente, se ponían como el lugar de la felicidad y lo inaccesible.

Las hermanas muertas, esto es, puestas también en una lejanía inalcanzable, pero que no está por venir, sino ida, soñaban en el pasado también con un encuentro de la felicidad más allá de los límites del mundo en que vivían (y en el cual la felicidad se realizaba en sus propias vidas). En sus cartas de amor, esto es,

de pretensión de una vida plena y feliz, mencionaban el mar, espacio del viaje y de la fuga hacia "un país sin nombre", poblado de novedad y posible vida feliz. Ahora, ya muertas y ausentes de un mundo desocupado que se ha ido reconociendo como el mismo de antes, el poeta les rinde "homenaje" intentando lo imposible: numerar lo innumerable. Pero del acto no se destaca su absurdo o sinsentido, sino todo lo contrario, su plenitud en la imperfección. El homenaje es, así, una actividad objetivamente inconclusa o infinita, un cálculo en lo incalculable, que es lo que, según parece, puede hacer un hombre melancólicamente resignado al orden de este mundo. Con respecto a las hojas no se (nos) indica si ya están caídas o aún tiemblan en los árboles otoñales, acaso perennes. Nuevamente se (nos) propone una imagen en una dimensión que es preciso aceptar: por una parte, las hojas de la arboleda nos muestran su permanencia oscura frente a las hermanas muertas; por otra, las innumerables hojas caídas, como las hermanas (numerables), retornan al lugar, presente y ausente, lejano por ilegible, incomprensible, de la germinación y la caída (pobredumbre). Aun en el mundo rural se establece una lejanía inconcebible e ilegible, que es aceptada con resignación y tristeza.

En otros poemas de esta primera parte del libro, las hojas *hablan* de la temporalidad irreversible, la pérdida sucesiva de las cosas:

*Lo que se vio una vez ya no se vuelve
a ver igual, dicen las hojas secas.*

Y aún en "es olvido":

*... vale más una hoja enmohecida,
nada es verdad aquí, nada perdura
ni el color del cristal con que se mira.*

En "Se canta al mar", fuera de hacerse claro que el mar está lejano e (in)comunica con otras lejanías, se lo expone como una "misteriosa lámpara", es decir, algo que *deja ver*. Aquello que deja ver "en la verdad sin fin de la distancia", es extremadamente complejo. Ahora sólo conviene retener que su experiencia pone en contacto con lo insondable del origen, con la pertenencia a un origen que está más allá del ámbito inmediato del espacio rural. Por otra parte, en el mismo poema ("Se canta al mar") se

le revela al poeta"... que en verdad desde que existe el mundo / la voz del mar en mi persona estaba". Además, de este modo, el poeta habla *de acuerdo* a las cosas, en concordancia con la creación y no, como en otro poema dice, "...por simple capricho de poeta".

Pero esta relectura de los versos de "Hay un día feliz" es posible sólo a partir de la anteposición de una estructura y un contexto que exceden los contenidos del poema mismo, aunque en otro sentido, estos contribuyen también a la formación de este contexto y estructura mayores. En efecto, en estos versos, en su contexto más inmediato, a saber, lo desplegado en el poema, en la invocación que corresponde a la posición (explícita e implícita) del poeta, lo invocado ha de aparecer acomodado al lugar que se extrae. El carácter transitorio e inseguro de esta manera de aparecer las cosas y acontecimientos —ahora, el mar, las hojas, las hermanas—, se manifiesta posteriormente en el cambio que acaece al final del poema y que se encuentra preparado por las numerosas señas que da la posición del poeta y su discurso:

49 *Perfectamente bien. Seguí mi viaje*

50 *como quien de la vida nada espera.*

14. La adecuación del discurso a los hechos es aquí constatada. La primera frase —frase hecha del discurso normal— nos significa la doble aceptación de los hechos y el discurso. El mundo está, pero no sus habitantes. El estado de ánimo en que se continúa el recorrido, luego de la detención ante la arboleda que ha puesto en contacto con lo lejano (en un doble sentido), es de desesperanza en medio del lugar de la felicidad y plenitud.

El mundo que el reconocimiento nos prometía ha sufrido una (primera) resta, anunciada ya por algunas señas anteriores. La actitud de quien nada espera es, a la vez, abierta a lo que la realidad sea —a saber, desde ahora, la continuación del reconocimiento, pero también de lo equívoco— y resignada a una adecuación del sujeto a las circunstancias, sean éstas las que sean. Esta actitud reúne las garantías de la máxima objetividad posible y la conformidad. El discurso que de ella proviene, por tanto, quiere hacernos partícipes de la verdad de esta experiencia, en la medida que ello es posible, desde luego.

Por primera vez, el reconocimiento se ha trasladado desde la esfera óptica a la auditiva al exponernos la audición del ruido,

la música, de la arboleda. Este ruido es el mismo de antes, pero nos ha arrojado la presencia *ausente* de la lejanía. Una modificación en la mismidad del mundo que él atrae se ha introducido: las hermanas ya no están sino muertas, es decir, desaparecidas. La audición ha introducido en la constitución del mundo y en la apariencia absoluta y centrada en sí misma, un primer contraste, una primera diferencia o, si se quiere, una primera contradicción, al impulsar desde adentro hacia un afuera para el que la mirada era aún ciega, a pesar de la interposición del tiempo, experimentado desde adentro y desde el reconocimineto como un accidente.

15. Poco más adelante, el poeta constata que “el olor del café siempre es el mismo”. La esfera de la experiencia se ha extendido al campo de lo olfativo. Allí no hay duda: estamos frente a lo mismo, el mundo permanece:

51 *Pase frente a la rueda del molino,*
 52 *me detuve delante de una tienda:*
 53 *el olor del café siempre es el mismo,*
 54 *siempre la misma luna en mi cabeza,*
 55 *entre el río de entonces y el de ahora*
 56 *no distingo ninguna diferencia.*

Será precisamente otro olor —el de las violetas— lo que más tarde nos remitirá a una ausencia. El aroma del café le hace ahora reconocer sólo su presencia material en el mundo de la aldea. La rueda del molino está también en su lugar. Ella complica la sensación de cotidianidad, pero también la de un movimiento permanente —de ascenso y descenso repetidos— en torno a un centro perceptiblemente inmóvil¹⁵. Este centro inmóvil *puede* ser concebido *como* el *lugar* de la aldea (una sinécdoque), en torno del cual sus habitantes se desplazan. Naturalmente la analogía no es material, sino relacional. En este sentido, puede ser continuada de la manera siguiente: tal como la rueda gira sobre sí misma, sobre su centro (aparentemente) inmóvil, así giran y se mueven los seres *autóctonos* de esta aldea en torno al lugar de origen: están atados a él¹⁶. De él reciben, además, su fuerza, el impulso (ocultamiento de lo que es el lugar de la felicidad)

¹⁵Es, además, una nueva introducción de lo natural (el agua) en lo cultural.

¹⁶Cf. más adelante, III, 20.1.2., la atracción de la *aemulatio*.

para alejarse y, de cierta manera, debilitarse, perderse para sí mismo en una vida equivocada, ilusoria, en que se pierde de vista el lugar simultáneo del origen y la plenitud posible. Pero también de él reciben las señas y la energía para el (inesperado) retorno. La salida, el alejamiento es un desorden motivado por las apariencias de la vida y el mundo —apariencias en que pueden vivir presos también otros habitantes de la aldea, incluso si no pueden salir—. Este su verdadero carácter, se constata en el inesperado regreso, por ejemplo (las partes poseen las cualidades del todo) ante la rueda en su *lugar* y en su movimiento regular y habitual en torno a su centro inmóvil. Este movimiento, que retorna cada vez que realiza el mismo círculo, propone en la *perfección* y conclusión de su proceso todavía algo más: la circularidad de la vida que se cree temporalmente irreversible. Esta circularidad parece contraponerse a la estructura espiral o de cadena que se le atribuía a la vida versos más arriba (29-32), donde el poeta nos comunicaba su comprensión de la vida desde su ambigua posición temporal. En el regreso (inesperado) parecen coincidir los círculos de esta espiral, replegarse hasta su unión en la perfección y plenitud. El mundo de la aldea envuelto en el crepúsculo y el otoño, que poseen también un transcurso circular (puesto que, como fenómenos naturales, retornan), ocupa el centro del cosmos y de la existencia individual —naturalmente, en la experiencia de la vida contenida en esta posición del mundo. (El salirse de la vida comunal de la aldea hacia el individualismo, hacia el ser existencial, por ejemplo, o hacia la pura naturaleza, son errores, desde este punto de vista, que separan del todo legible, seguro y humano). En el molino, tal como en otras cosas y acontecimientos de este lugar, “se ha acumulado algo humano” que *habla* mudamente a los que, desde siempre, pertenecen a este mundo, son autóctonos de él. El modo como lo (dis)puesto en el molino *habla*, puede ser el recién sugerido. Desde luego, en el discurso del poeta hay una contradicción, pero ella se refiere y se retiene en la doble dimensión simultáneamente presente en la equívoca e insegura posición en que se nos aparece y se nos propone el poeta mismo. El nos comunica un hecho, el reconocimiento de un mundo como el mismo de antes, como la inesperada permanencia del lugar del origen y de la felicidad primera y compromete con ella la necesaria rectificación de nuestra experiencia y proyecto de vida, pero el desarrollo de su exposición se nos muestra equívoco. La luna

es también la misma. Ella arroja su luz sobre la cabeza del poeta que, en su exposición y no en el regreso poco antes, ha sido poseído por la emoción. El poeta sólo la nombra. Nada más nos dice de ella. Nosotros, al parecer, no podemos agregar nada. Más adelante, sin embargo, en la segunda parte de este trabajo podremos proponer algo más acerca de su probable sentido.

Identificando, por último, su posición actual con la del momento del regreso, es decir, confirmando en esta duplicidad la seguridad que, en un sentido, posee con respecto a la identidad del mundo que reconoce, el poeta nos afirma, además, desde una perspectiva absolutamente empírica, que el río es también el mismo, incambiado. Desde luego, la selección de algunos de los elementos con que se nos comprueba la permanencia de este mundo en lo mismo tiende ab initio a asegurarla. Las aguas como tales no manifiestan ninguna alteración. Ellas al margen del peso contrario que les confiere cierta tradición convienen a este reconocimiento¹⁷.

16. Un mostrativo nos reitera la identidad ante el árbol que se ve y el que antes plantó el padre frente a la puerta:

57 *Lo reconozco bien, este es el árbol*
 58 *que mi padre plantó frente a la puerta*
 59 *(ilustre padre que en sus buenos tiempos*
 60 *fuera mejor que una ventana abierta).*
 61 *Yo me atrevo a afirmar que su conducta*
 62 *era un trasunto fiel de la Edad Media*
 63 *cuando el perro dormía dulcemente*
 64 *bajo el ángulo recto de una estrella.*

¹⁷Constatamos aquí, una vez más, el error de una crítica sustancialista —a lo Bachelard o O. F. Bollnow— que, por un lado, identifica en un acto previo a la experiencia la materia y un sentido determinado y, por otro, anula los contextos históricos en que surgen las imágenes. Ciertamente, la imagen del río que va a dar a la mar, etc., es una imagen que destaca la mortalidad del hombre en una fuerte tradición poética de occidente, ciertamente la afirmación de que nadie puede bañarse dos veces en el mismo río destaca algo semejante, pero no puede ser esta la única atribución posible de sentido a las aguas. Justamente, en *Residencia en la Tierra*, de Neruda, poesía vigente en la época en que Parra escribía sus poemas, parece proponer otro sentido de las aguas, otro modo de experimentar su presencia. Por último no estaría excluida la posibilidad de que en el poema que comentamos se introduzca un lejano contraste entre lo propuesto en el poema y la presencia del tópico expuesto por Jorge Manrique, etc., lo que haría resaltar aún más el carácter equívoco del texto parriano.

La función aproximativa del pronombre es, además notoria. Las cosas han de surgir así ante nuestros ojos. El cultivo del árbol lo ha sustraído a la naturaleza y lo ha incorporado a la seguridad legible del mundo: él es aquél que fue plantado por el padre: él es el que está frente a la puerta de la casa familiar. Dos veces ha sido nombrada una puerta en el poema. La primera vez (v. 12) mencionaba el límite y el umbral de un mundo que es experimentado como el lugar del resguardo y el origen. Ahora (v. 58) nos muestra el límite, el umbral del acceso y la salida de lo aún más resguardante en este mundo: la casa paterna. Su calificación de ilustre menciona una relación de respeto y su posición de autoridad en esta sociedad rural. La comparación siguiente con la ventana abierta tiene un carácter superlativo para el padre. Una ventana es construida para ver y el hecho de que esté abierta nos permite el máximo de visibilidad, es decir, que al través de su apertura la ventana da o concede todo lo que puede. Así se afirma la generosidad extrema del padre, pero también y a la vez la seguridad y el mundo que concede su presencia y su ejemplo. Desde la ventana, en efecto, se ve desde la seguridad el exterior, porque quien mira permanece adentro, en resguardo, y lo que se le muestra es un mundo.

Un nuevo tiempo es introducido en la afirmación siguiente. Pero es puesto como tiempo de un pasado anterior al de su "juventud primera", en el que acontecía una conducta con respecto a la cual la del padre era un trasunto. En esa época el perro dormía con dulzura bajo el ángulo recto de una estrella. Según la leyenda blanca, en efecto, la vida medieval ocurre en el reposo de las cosas en lo que son: ellas están determinadas por una esencia anterior a su existencia. Esta ha de adecuarse a aquella y, así, plenificarse. El reposo del perro acontece bajo la luz ordenada y precisa (ángulo recto que circunscribe un campo) de una estrella. Según una representación del universo medieval, expuesta en la propia Edad Media, la vida de los hombres está regida por el destino y la divina providencia. El primero determina un curso de vida. En virtud de estas dos fuerzas él puede seguir —al través del auxilio divino, siempre dispuesto para un alma creyente y piadosa— el camino de la perfección de su esencia prescrita (en los textos sagrados, en la naturaleza) o perderse¹⁸. En el texto, sin

¹⁸Esta comprensión de la existencia es expuesta profusamente en la Edad Media. Así, por ejemplo, en Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor*, "Aquí habla

embargo, un perro parece ocupar el lugar de un hombre. Puede leerse aquí una mención irónica, relativizante de la creencia en lo

de la constelación e de la planeta en que los omnes nacen...”, cit. de la ed. de J. Corominas, Madrid, Gredos, 1967, págs. 117-129. He aquí una selección de versos (los números se refieren a las estrofas):

- 148 *Bien assi Nuestro Señor, quando el cielo crio,
puso en él los sus signos, e planetas ordenó,
los sus poderes ciertos e juizios otorgó,
pero en sí mayor poder retuvo que non les dio;*
- 149 *assi que por el ayuno, e limosna e oración
e pora servir a Dios con mucha contrición,
non ha mal signo poder nin su constelación:
el poderío de Dios tuelle la tribulación,*
- 150 *non so por todo aquesto los estrelleros mintrosos:
que júdgen según natura...
ellos e la su ciencia son ciertos, e non dudosos;
mas non pueden contra
Dios ir, nin son poderosos.*

Cf. tb. del mismo poema estr. 123, 124, 125, 127, 135, 136, 140, en que se dice que cada hombre tiene un “fado e su don” de él “ascendente e la constelación”, pero Dios que creó “natura e accidente” tiene poder sobre ellos.

Una estructura semejante de la existencia es constatable, según W. Kayser, en la novela bizantino-barroca. Cf. de Kayser, *Entstehung und Krise des modernen Romans*, Stuttgart, 1954, pág. 9: “Die Menschengestaltung mit der Augenblicktigkeit der Gemütsvorgänge und der Konstanz der Grossmütigkeit entspricht genau der Ordnung des Seins mit ihrer Schichtung in der Wechselfälle der launischen Fortuna und die endgültige Beglückung durch die stets wachsame Vorsehung”. El poder de Fortuna es aquí vencido por la magnanimidad (*magnus animus*, *Grossmütigkeit*) de los héroes, auxiliados por la vigilante Divina Providencia. Sobre lo mismo, vid. del mismo Ksyer, “Zur Struktur des ‘Standhaftes Prinzen’”, en *Die Vortragsreise*, Bern, 1958, págs. 232-256, esp. págs. 238, 240-241, 252. A una estructura como ésta corresponde también la conducta de Segismundo en *La Vida es Sueño*, obra que, como se ha visto, se encuentra relacionada en diversos momentos con la poesía de Parra (fuera del poema que comentamos, vid. “Epitafio” en *Poemas y Antipoemas* o la primera estrofa de “Discurso fúnebre” en *Versos de Salón*, Santiago, 1962). Sobre la presencia de esta comprensión de la vida en *La vida es Sueño* —cuyo asunto es, por lo demás, medieval—, véase esp. Jornada I, esc. VI, v. 593-596, Jornada II, esc. I, v. 60-68, esc. III, v. 184-187, Jornada III, esc. XIV, v. 684-685. Por ejemplo, Jornada I, esc. VI:

- 594 *...porque el hado más esquivo,
la inclinación más violenta, el planeta más impío,
sólo el albedrío inclinan, no fuerzan el albedrío.*

Más adelante, Basilio explica a la corte que quiere poner a prueba la conducta de Segismundo: “Si magnánimo la vence (a la fortuna), reinará”. Lo mismo le dice Astolfo a Segismundo en la Jornada II, esc. III:

- 184 *Mas fiando a tu atención
que vencerás
las estrellas,
porque es posible vencellas
un magnánimo varón.*

El propio Segismundo concluye, luego de su cambio:

propuesto, a saber, la relación del hombre con el destino y la divina providencia, pero que, a la vez, afirma o intensifica el carácter ingenuamente apacible y estático que se le atribuye a esta época. La introducción del tiempo y del mundo medieval —mundo sin historia en el sentido moderno, ya que cada vida es sólo una variante particular e irrelevante del esquema eterno e inalterable— nos ha permitido completar la figura del padre ausente. El padre ha cumplido, resignado, su vida preestablecida. El ha proseguido el cultivo de la naturaleza que, desde siempre, se hace en este mundo rural: él ha dado todo por los suyos (que pertenecen al más estricto círculo de la familia: no en balde se mencionan en el poema sólo parientes próximos): él, desde su autoridad, ha cuidado de la mantención y prosecución de este mundo y sus formas (inmóviles) de vida. No cabe duda de que el tiempo medieval y el mundo puesto ingenuamente en él por el poeta, están más cerca del mundo rural que el mundo desde el cual, ingenuamente, el poeta regresa al lugar de origen.

684 ...y así, quien vencer aguarda
a su fortuna, ha de ser con cordura y con templanza.

(Jornada III, esc. XIV).

Naturalmente, no nos podemos hacer cargo aquí de la diversidad de la concepción calderiana con respecto a la de Juan Ruiz. Sobre las fuentes medievales de *La Vida es Sueño*, cf. L. P. Thomas (que es una síntesis del estado de la investigación hasta su tiempo), "La Génese de la Philosophie et le Symbolisme dans "La vie est un Sogne" de Calderón", en *Melanges* a M. M. Wilmotte, París, 1910, págs. 751-783. Se cita allí, entre otras fuentes, una leyenda del Duque de Borgoña, mencionada en una carta de J. L. Vives al Duque de Béjar. Esta leyenda, según el mismo Thomas es una versión de la historia del Califa de Bagdad ("El durmiente despierto") contenida en *Las mil y una noches*. Cf. ad. Menéndez y Pelayo, *Orígenes de la novela*, Madrid, 1905, pág. xxxiii y J. P. Olmedo, *Las Fuentes de La Vida es Sueño*, Madrid, 1928. Un reciente estudio de conjunto sobre esta obra de Calderón en J. Casaldueiro, *Estudios sobre el teatro español*, Madrid, Gredos, 1962, esp., págs. 164, 173 y 181: a) "El oxímoron en el arte de esta época no es una de las tantas figuras retóricas: expresa la unidad de los opuestos, la síntesis" (*op. cit.*, pág. 164); más adelante, págs. 173 y ss. señala que en la segunda jornada hay una gran desproporción entre la acción que se desarrolla en el palacio y en el monte, entre lo "difuso" y lo "conciso", entre el "análisis" y la "síntesis", oposición (?) que él considera típica del barroco en cualquier nivel de la obra literaria, ya sea estilístico, métrico, en la acción, etc. Por último, págs. 181 y ss., Segismundo, cuya peripecia es radicalmente diversa de la del poeta de "Hay un día feliz", descubre "la nada de la vida" y la acepta, según Casaldueiro en un típico acto barroco de "desengaño de la vida". Desde luego, no postulamos que en el poema de Parra se manifieste la misma experiencia de la vida ni las mismas estructuras de acontecimiento, ideología, expresión, etc., que en la obra de Calderón, sino sólo mostrar que no puede negarse su carácter de fuente y su fuerte influencia en varios planos, todo ello, por cierto, en el supuesto de la radical diversidad de ambas y sus respectivos contextos.

17. Precisamente a estas alturas de su retorno y su narración, el poeta es envuelto por otro olor, que permanece, y a la vez, evoca otra ausencia, la de la madre. Ella ha cultivado violetas para curar la tos y la tristeza, es decir, los efectos de la humedad y el tiempo. Ambos están presentes en el mundo de la aldea: la humedad en las piedras, en las murallas, en general, en la totalidad de este espacio; el tiempo, interpuesto y acumulado entre los hombres y las cosas, parece extender también sus efectos a los habitantes de este mundo. Pero el tiempo y la humedad eran accidentes y, más aún, de las cosas. Ahora el tiempo parece tener doblemente existencia: como estado de ánimo, provocado por el tiempo, en los habitantes y como algo acumulado en las cosas. La humedad, por su parte, presente, acumulada en las cosas —“en las húmedas manos de las piedras”— provoca una enfermedad en los hombres. Es decir, tiempo y humedad, tristeza y tos, tienen una presencia constante y acumulativa en cuanto accidentes y violentación de lo que las cosas son:

65 *A estas alturas siento que me envuelve*
 66 *el delicado olor de las violetas*
 67 *que mi amorosa madre cultivaba*
 68 *para curar la tos y la tristeza.*

Notemos, por último, que todas las personas mencionadas: a) están ausentes y son, además, b) parientes próximos, seres queridos que han desaparecido de un mundo que, sin embargo, inesperadamente permanece¹⁹. ¿Permanece? Ha habido, por cierto, muchos indicios que nos hacían dudar de su permanencia, pero también una dimensión decisiva de la exposición en que se nos afirmaba su presencia. ¿Permanece? ¿Es el tiempo realmente un accidente que no afecta ni a la substancia del mundo y de este mundo, que es el más verdadero, ni a la existencia del poeta?

18. Los pocos versos que siguen nos dicen, también inesperadamente:

69 *Cuánto tiempo ha pasado desde entonces*
 70 *no podría decirlo con certeza:*
 71 *todo está igual, seguramente,*

¹⁹Los parientes están mencionados en una serie en que cada vez son más cercanos al poeta.

- 72 *el vino y el ruiseñor encima de la mesa,*
 73 *mis hermanos menores a esta hora*
 74 *deben venir de vuelta de la escuela.*
 75 *¡Sólo que el tiempo lo ha borrado todo*
 76 *como una blanca tempestad de arena!*

La contraposición del pasado y del presente parece referirse, en primera instancia, a la presencia o ausencia de la madre y, en general de la familia, que son los habitantes reconocidos de este mundo. Entonces la madre cultivaba violetas, de las cuales aún ahora se percibe su olor. La cantidad de tiempo acumulado, es decir, transcurrido e interpuesto entre las cosas y los hombres, es imprecisable. Al comienzo del poema, en el verso quinto, el poeta nos comunicaba que en la aldea "todo estaba como entonces". Luego, en el desarrollo del poema, nos fue exponiendo su reconocimiento del lugar y el mundo como el mismo de antes, incambiado. Los presupuestos con que había ingresado a la aldea iban siendo destruidos por lo que se exponía ante sus ojos. Justamente esta experiencia del reconocimiento inesperado de la permanencia de un mundo es lo que nos quiere comunicar y aquello para lo cual solicitaba nuestra aquiescencia. Por cierto, este intento de comunicación y persuasión se funda en la presuposición de una coincidencia fundamental de supuestos y prejuicios acerca de la existencia y el mundo entre el poeta y los lectores (estructurados). Así, el regreso se transforma en una empresa de reconocimiento y en una apertura de la esperanza en un ser aquejado por la conciencia de la temporalidad y la imperfección. Simultáneamente con el reconocimiento ad oculos propuesto aparecían, por momentos, señas de inseguridad y relativización de la adecuación de esta exposición a lo realmente visto. De este modo, la posición o actitud del poeta se nos mostraba en la ambigüedad de una afirmación y una relativización progresiva y simultánea de esa afirmación. El reconocimiento de la permanencia, no obstante, continuaba aunque los diversos planos y ámbitos sobre los que se ejercía, introdujeron aspectos que lograron reducir notablemente el ámbito y grado de validez del reconocimiento. Con todo, aún podía sostener que el mundo desabitado era aún el mismo de antes, incambiado. Ahora, en cambio,

- 71 *todo está igual, seguramente.*

¿Dónde? No aquí, en el lugar real a cuya máxima cercanía se nos ha traído, sino allá donde el mundo reconocido como el mismo se ha puesto ahora. Allá también, a esta hora, los hermanos menores "deben venir de vuelta de la escuela". La certeza de lo visto se ha transformado en la afirmación de lo que, tomando en cuenta la hora y los hábitos que imperan en este mundo, debe con toda probabilidad ocurrir. La hora de este acontecimiento no es más el atardecer del regreso, sino el mediodía en que el vino y el ruiseñor aguardan en la mesa. Por otra parte, ahora que el mundo se nos pone en el lugar y tiempo del regreso, vuelve a ser habitado: está la mesa preparada y los hermanos probablemente retornan de la escuela. Desde un aquí que no parece ser más el de la permanencia del mundo de entonces, sino el de su desaparecimiento, se intenta un allá que parece ser imaginación del recuerdo y del anhelo.

Por último, los versos finales nos hacen claro que la temporalidad no es un accidente del mundo y las cosas, sino, al contrario su ser más íntimo. El tiempo no está interpuesto entre sustancias que permanecen siempre como las mismas, inafectadas por el tiempo, sino que el ser mismo de estas sustancias es temporal. En vez de la identidad propuesta ingenua del reconocimiento, se experimenta la diferencia. Sólo una conciencia deliberadamente entregada a la ingenuidad ha permitido el reconocimiento de una permanencia del mundo rural como el mismo de antes. Pero la posición del poeta no ha sido sólo ingenua. El se nos ha propuesto en esta actitud, pero se nos ha mostrado también en una relación de ironía con respecto al mundo puesto y reconocido. Desde el punto de vista de la retórica escolar se podría decir que la totalidad del poema, excluyendo el grupo de versos finales (68-76), desarrolla una atenuación, figura que, según el *Diccionario Manual* de la Academia Española de la Lengua "consiste en no expresar todo lo que se quiere dar a entender, sin que por esto deje de ser comprendida la intención del que habla". Desde la ingenuidad construida de la conciencia se nos expone un mundo en que nuestra existencia puede plenificarse en la simple perfección de un modelo de vida claramente legible y que, como se nos muestra, corresponde a la verdad de la existencia. El regreso del poeta a su aldea ha sido, pues, el abandono de una existencia fundamentalmente expuesta, tal como se da en el mundo histó-

rico en el cual el poema fue escrito. El retorno del poeta ha sido no tanto el tránsito de un mundo histórico a otro, el mundo rural y láríco, sino más originalmente el paso desde la conciencia natural y poética de un mundo histórico a la conciencia ingenua que intenta este mundo de la justicia y plenitud que se identifica con el mundo rural del origen, ingenuamente expuesto²⁰. Pero, como ahora resulta claro esta conciencia, o disposición ingenua está de algún modo *construida*, puesta ante nosotros desde una conciencia que sabe de la irrealidad de este reconocimiento ab initio. En este sentido lo que en última instancia solicita el poeta del lector es comprensión para ambos, partícipes de una condición común, contenida en un mundo también común.

La experiencia del tiempo como accidente fue sólo posible en un mundo rural expuesto desde una conciencia ingenua. Al través de esta exposición el mundo rural es también esencialmente transformado en sus contenidos, ante todo, en el sentido de su probable larismo. En el trasfondo de éste, en efecto, no se ha experimentado la temporalidad de lo humano acumulado y se ha perdido de vista su diferencia con lo que no es humano, la tierra. Así el mundo rural, ingenuamente puesto, es invocado únicamente como el lugar del resguardo y la protección contra la temporalidad y la agresión de la sociedad en que realmente se vive. La evasión efectuada en el poeta hacia la conciencia ingenua de un mundo mejor, en el cual se satisfagan los anhelos de una justicia ingenua tiene su origen en dos fuentes: la experiencia insoportable de la temporalidad de la existencia y la experiencia de una sociedad represiva que deforma y obstaculiza las posibilidades reales de la plenitud del hombre. La enajenación absoluta de sí y el mundo histórico que entraña este desplazamiento hacia la ingenuidad y sus anhelos está, sin embargo, fuertemente neutralizada por la doble dimensión de la actitud del poeta, que sabe de la irrealidad de su proyecto y, no obstante, lo propone como un ambiguo mensaje de la injusta situación del hombre que, por una parte, sólo tiene la posibilidad de anhelar un sentido de su perfección, a saber, la superación de su temporalidad y, por otra, ante la dureza y agresividad de la sociedad histórica en que vive, se ve arrojado al

²⁰Cf. A. Jolles, "Märchen", en *Einfache Formen*, Tübingen, 1968 (1ª ed., 1930), págs. 218-246. En este capítulo se intenta una descripción de la conciencia ingenua y sus formas de expresión. Para el fundamento ideológico de Jolles (altamente criticable), cf. la introducción, págs. 1-22.

ensueño de un mundo imposible de realizar por la ingenua irrealidad de sus estructuras y contenidos esenciales. No se trata, por cierto, de una poesía de denuncia, sino al revés, de melancólica resignación ante los hechos. Pero estos se encuentran expuestos o insinuados. ¿Cuál es, pues el día feliz? ¿Acaso el tiempo y mundo del pasado, al que aquí ingenuamente se retorna y reconoce como de antes? Pero, ¿fue realmente así este tiempo y mundo en la época de la juventud primera o su exposición en el poema es el producto o selección del recuerdo ingenuo? Una segunda posibilidad es que el día feliz sea el de la enajenación actual en el aparente retorno a lo mismo de antes. Sin embargo, resulta decisivo que el poeta no aparezca totalmente identificado con este intento. Así el día feliz sea acaso el que corresponda al momento de la compleja actitud del poeta frente al mundo que él propone y niega sincrónicamente en su realidad, pero en relación al cual su ingenua creencia y su escéptico saber se tiñen, si así puede hablarse, de melancolía ante la realización imposible de una vida que no sólo ingenuamente se anhela. Aunque no sólo el mundo es otro que el que se ha intentado: también el poeta, al través de la complejidad de su posición, se nos muestra como otro que el de antes, es decir, el mismo, pero ya en su mundo histórico.

II. ESTRUCTURAS EXPRESIVAS

19.1. *Plano Fónico:*

a) *La rima.*

Una primera observación se refiere a la rima²¹. Esta es, en efecto, asonante y corresponde al modo como tradicionalmente se riman los endecasílabos de este tipo de romance, que se denomina "heroico" en los tratados de métrica. No obstante, en algunos momentos del poema es posible sorprender rimas consonantes. Desde ya, ellas interrumpen la regularidad del discurso, frustran la espera de la continuación de la asonancia.

La primera de estas rimas la encontramos en los siguientes cuatro versos:

²¹Sobre el verso y la rima, vid. R. Jakobson, "Linguistique et poétique", en *Essais de linguistique générale*, París, De Minuit, 1963, págs. 209-248, esp., págs. 230, 233, 234, y Jean Cohen, *Structure du langage poétique*, París, Flammarion, 1966, esp. cap. II y VII.

- 33 *Ay de mí, ay de mí algo me dice*
 34 *que la vida no es más que una quimera;*
 35 *una ilusión, un sueño sin orillas,*
 36 *una pequeña nube pasajera.*

De varias maneras y a diversos niveles está destacada la unidad de esta cuasiestrofa dentro de los contextos mayores en que se incluye. Desde luego, forma una clara unidad sintáctica. Pero también corresponde a un momento del discurso que no se refiere directamente a la existencia del regreso que motiva el poema, sino a la vida en general y a un modo de comprensión de ella. Este momento del discurso es, sin embargo, todavía más extenso: abarca también los cuatro versos anteriores y —desde el punto de vista de una consideración más abstracta— se continúa en una referencia al propio discurso, supuestamente perturbado por la emoción, dos versos más adelante. Estos tres segmentos pueden separarse en atención a su referencia, primero, en dos partes: aquella que se refiere a la vida y aquella que se refiere al discurso; luego la parte que se refiere a la vida muestra a su vez una división interior entre los versos en que se habla de la inadecuación temporal de felicidad y conciencia de ella y aquellos en que se habla del modo de ser de la vida misma. Este último momento está expresado de un modo sintáctico autónomo y, en el plano fónico, por medio de la primera aparición de una rima consonante. Sin mucha dificultad, se puede convenir que “quimera” contiene el carácter “pasajero” de su presencia y su capacidad de cautivar. Precisamente es este rasgo de su presencia el que se explicita en la rima consonante (que así parece tener un carácter claramente *analítico*) de “quimera” y “pasajera”. Pero no sólo esto: también resulta reiterada la emoción que la presencia fugaz de la ilusión provoca, esto es, una resignada tristeza ante la fugacidad e imperfección de la vida. De este modo, se logra la *extensión* de un sentimiento atenuado de melancólica resignación, de tristeza que, además, parece corresponderse en la empresa de reconocimiento con la tristeza que cubre las cosas y los seres del mundo (la cual, no obstante, debe producir alegría porque cubre una permanencia fundamental).

La siguiente rima consonante se establece entre “puerta” y “abierta”:

- 57 *Lo reconozco bien, este es el árbol*
 58 *que mi padre plantó frente a la puerta*
 59 *(ilustre padre que en sus buenos tiempos*
 60 *fuera mejor que una ventana abierta).*

A estas alturas del texto, los términos aparecen “cargados” del sentido que han adquirido antes en la cadena verbal, el cual puede continuarse o bien entrar en conflicto con los contenidos dados más adelante. Como “puerta” ha sido propuesto al comienzo el límite y umbral de tránsito del mundo rural. Ahora el término aparece en un verso (y una frase) que menciona el hecho de que el padre plantó en el pasado un árbol frente a la puerta de su casa. En este caso, la puerta puede ser considerada el límite y umbral de tránsito entre el lugar de máximo resguardo en el espacio rural y el exterior legible. Así, ella comunica dos grados del mismo espacio. Distinta es la comunicación que establece la puerta del límite del mundo rural. Allí ella es el umbral de tránsito que, hasta el momento del regreso, se suponía atravesable sólo en un sentido (hacia afuera). Pero el regreso inesperado ha expuesto que también está abierta hacia adentro, es decir, en el sentido inverso del paso normal del tiempo. Ya sabemos que con ello se nos ha querido comunicar la existencia de la posibilidad real del retorno, en cierto modo, de la realidad del recuerdo. “Puerta” contiene en este punto, pues, toda la duplicidad de sus connotaciones normales de “lugar de salida e ingreso” trasladadas a la esfera temporal, pero de modo que el tiempo ya no es más irreversible, es decir, definitivo. Que en los versos que ahora consideramos el término rima con “abierta” no hace, a nuestro juicio, sino confirmar que desde ella se brinda el ingreso al lugar de máximo resguardo de este mundo y, secundariamente, el espectáculo del mundo desde la seguridad de su adentro.

La última rima consonante complica tres versos terminados en

- 68 *tristeza*
 70 *certeza*
 72 *mesa*

Los contextos de estos términos son ya conocidos. El primero contribuye a expresar que la madre, cuando existía, cultivaba violetas para curar los efectos provocados por la humedad y el tiempo, esto es, la tos y la tristeza. La tristeza, así, no sólo está en las cosas sino también en los habitantes de este mundo. Es la enfer-

medad provocada “accidentalmente” por el tiempo acumulado sobre las sustancias. “Certeza”, por su parte, aparece en un grupo de versos en el cual el poeta declara su incapacidad de determinar con exactitud el tiempo transcurrido entre la juventud primera y la época del retorno. Quizás no sea arbitrario suponer que la asociación que la rima produce, por sobre las significaciones y a partir de ellas, nos muestre la tristeza que provoca la certidumbre del paso del tiempo y, con él, la transitoriedad de las cosas, pese a que se quiere concebir en la primera parte al tiempo como un accidente. Notemos que esta rima se constituye en el lugar de articulación de los dos momentos básicos que hemos distinguido en el poema y que “certeza” aparece como un gozne que une, desde el punto de vista de la rima, los dos momentos que significativamente se distinguen. La función de la rima entre “tristeza” y “certeza” —que es la primera rima distinguible en la cadena verbal— parece, pues, primero, *ligar* aquello que semánticamente está distinguido y, segundo, afirmar la tristeza cierta ante el paso del tiempo, es decir, incluso el probable origen de la tristeza en el propio mundo lárlico. Con respecto a la primera parte del poema, la rima, pues, niega la actitud explícita del poeta, con lo que se transforma en manifestación de la actitud básica encubierta, que es la que comienza a desplegarse explícitamente a continuación.

El término siguiente de esta rima triple establece con el segundo una rima interior al segundo momento del poema, aunque se relaciona también con el primero:

tristeza certeza mesa

En la relación entre “certeza” y “mesa” parece que nos encontramos ante una comunicación contraria a la que conceden las significaciones. En efecto, los versos (y frases) de este segundo momento del poema nos proponen la inexistencia real de la permanencia antes afirmada y su posición como objeto anhelado. Por otra parte, certeza viene “cargada” con los contenidos negativos de su asociación con el paso del tiempo. Pero la comunicación predominante parece ser aquélla en virtud de la cual, contra la actitud explícita del poeta, se afirma la *presencia imaginal* y vivida de la mesa familiar. Los términos, pues, de lo explícito y lo encubierto se han trastocado con respecto a la primera parte. La mesa ciertamente no existe en realidad y los hermanos realmente no vienen, pero la rima reafirma su intensa presencia anterior al modo

como es puesta en el mundo y sus categorías. Las consecuencias de esta compleja comunicación en relación a la verdad que se experimenta, se harán claras más adelante.

b) *Repeticiones de palabras*. Hay en el poema, además, otros versos que poseen igualdad de sonidos finales porque repiten en su final las mismas palabras. Ellas, por tanto, no constituyen rima, si aceptamos que las rimas son homofonías que no conllevan homologías. Estas palabras establecen, además, relaciones a distancia. Su doble aparición divide el discurso en segmentos aparentemente asimétricos. No sólo la reiteración de su presencia física o de su significación autoriza para entender que proyectan o proponen (a partir de una convención que no es significativa) una estructuración del mundo —precisamente la misma que el proceso del poema y sus significaciones despliegan—, sino también el hecho de que se encuentran en posición final de verso, es decir, destacadas por su puesto y, todavía más, porque son parte sobresaliente del *verso*, estructura homométrica que, frente a la linealidad que él mismo posee, afirma, sin embargo, su capacidad de significante único que reenvía a un sentido único por sus características permanentes de ritmo (impreciso) y duración (sólo alterada en los versos 71 y 72)²².

Los tres términos que se repiten son “tristeza” (v. 8 y 68), “puerta” (v. 12 y 58) y “cabeza” (v. 38 y 54).

El análisis de la función expresiva de “tristeza” es especialmente complicado porque ha de consultarse que su segunda aparición establece una rima consonante con “certeza” y con “mesa”, cuya complejidad ya hemos examinado. La primera relación se constituye en estas reiteraciones entre el modo de presencia del tiempo (“manto de tristeza”) y su carácter de enfermedad curable o al menos tratable por medio de la actividad de la madre, lectora de la naturaleza y curadora del prójimo. El contacto de la madre y de los habitantes de la aldea con el tiempo es un contacto de lo autóctono con lo extraño e invasor, de lo natural con lo deformante y, en términos muy generales, de lo envuelto (la aldea) con lo envolvente. La presencia de esta reiteración como una reitera-

²²Para la distinción entre medios expresivos convencionales y no convencionales, cf. W. Gorny, “La estructura del texto y la estructura de la lengua”, en *Estructuralismo y Literatura*, B. Aires, ed. Nueva Visión, 1970, págs. 127-145. Allí, por ej. se lee: “La estructura del texto puede ser una base para la proyección de las conexiones del texto sobre las conexiones del mundo real” (pág. 141). Sobre linealidad y reversión, cf. Jean Cohen, *op cit.*, cap. II y R. Jakobson, “En busca de la esencia del lenguaje” *Diógenes*, XIII, Nº 51 (1965), págs. 21-35.

ción que contiene las reiteraciones siguientes —puerta y cabeza— no hace sino subrayar esta relación interna al mundo entre lo envuelto y lo envolvente. Luego, a partir del v. 69, esta relación del tiempo con la aldea cambia, pero son justamente los versos de la segunda parte los dejados fuera de esta amplia envoltura.

Precisamente la reiteración siguiente nombra el límite entre lo autóctono y lo extraño, entre lo interior y lo exterior, lo propio y lo ajeno al mundo rural. La puerta es, en efecto, como se ha visto, el umbral de tránsito hacia el mundo láríco y, en el interior de este mundo, el lugar de ingreso hacia su intimidad y resguardo mayores. Ambas referencias retienen la distinción entre un afuera y un adentro, aunque en un caso, el primero, se trata de una oposición basada en la presencia o ausencia de un rasgo (el resguardo) y en el otro de la posesión del mismo rasgo, pero en grados diversos. Por otra parte, la experiencia (inesperada) del regreso permite afirmar que en ambos casos el movimiento es reversible, es decir, contradice “empíricamente” la supuesta irreversibilidad del tiempo, la temporalidad esencial del hombre.

Las dos repeticiones recién mencionadas se encuentran sumidas en un mismo tipo de discurso: aquel que narra la experiencia del regreso. La tercera repetición, por el contrario, se establece entre términos que corresponden a discursos diversos. En efecto, “cabeza” en el verso 38 está incluido en un discurso que se refiere al propio discurso poético, al texto inmediatamente anterior y no a la experiencia del retorno misma. Se trata, pues, de una palabra usada en un discurso metalingüístico en que el poeta duda de la validez y, sobre todo, del orden de un discurso demasiado sometido al influjo emocional:

37 *Vamos por partes, no sé bien qué digo*

38 *la emoción se me sube a la cabeza.*

De todos modos, es evidente que el término funciona aquí metonímicamente, significando la capacidad intelectual, el “espíritu”, la conciencia o el “alma”, confundida por la emoción. La dimensión física mencionada por el término se pierde o bien se conserva en una débil connotación de la tradicional creencia de que los procesos de la conciencia tienen lugar en el interior de la cabeza.

La mención siguiente de la cabeza se refiere, en cambio, en

primer término a su presencia física: ella es la que está iluminada por la luna:

- 52 *Me detuve delante de una tienda:*
53 *el olor del café siempre es el mismo,*
54 *siempre la misma luna en mi cabeza...*

La luz de la luna no produce extrañeza, como ocurre en la poesía inmediatamente vigente por los días en que fue escrito este poema, por ejemplo, en la poesía de Neruda. Al revés, ella se inscribe en el campo de lo familiar y parece iluminar las cosas y los hombres (la cabeza) de algo propio y seguro. En este sentido, el poeta que regresa experimenta su propia figura, su propia cabeza bañada, como antes, en la luz familiar y antaño habitada de la luna. La imagen física connota, pues, o atrae en su presencia la totalidad del mundo que se ha expuesto explícitamente en el poema hasta este momento. La cabeza que parece haber perdido el recto curso de su reconocimiento, debido a la confusión que provoca en ella el reencuentro inesperado del mundo perdido, se encuentra de nuevo contenida en éste e iluminada por la tenue luz familiar de la luna, que no la arroja en lo extraño, sino, al revés, la hace más íntima a este mundo.

Ahora bien, si se consideran las tres repeticiones mencionadas en su orden de aparición y a un nivel suficiente de abstracción, es posible afirmar la presencia de una estructura que —naturalmente, a partir de las significaciones que proponen el mundo rural— contribuye a la expresión y afirmación de cierto orden inteligible de este mundo. Esta estructura expresiva se constituye desde el conflicto entre la linealidad del discurso y el carácter recursivo del verso métrico, que es un significante siempre parcialmente idéntico. La repetición más envolvente es la que corresponde al término “tristeza”, la menos envolvente es la que corresponde al término “puerta” y, finalmente, la envuelta es la que se constituye con el término “cabeza”. Sin mucha dificultad podemos admitir que “cabeza” funciona sinecdóquicamente para expresar la existencia de alguien que rehabita un mundo con respecto al cual la “puerta” es el límite y el lugar de salida e ingreso a su intimidad resguardante. “Tristeza” menciona tanto los efectos del tiempo cuanto a éste por sus efectos (funcionando como metonimia):

tristeza	→	tiempo
puerta	→	límite
cabeza	→	habitante
		existencia

Digamos, por último, que este esquema del mundo es válido sólo para la primera parte del poema y está contenido en ésta.

19.2. *Plano morfosintáctico.*

En la primera parte del poema existe un abrumador predominio de formas de modo indicativo, esto es, del modo en que se pone la acción como real en el pasado, presente o futuro. Existe sólo un uso subjuntivo, en el v. 60, pero su presencia está determinada por las relaciones sintácticas de la frase en que se incluye. La posición real del mundo —concretamente de la permanencia del espacio rural— es reforzada por la utilización reiterada de mostrativos, los cuales no sólo quieren acercar el mundo al lector, sino más todavía, trasladar a éste al ámbito de la presencia del mundo.

Por el contrario, en la segunda parte predominan formas verbales que no proponen los acontecimientos como reales, sino de manera irreal como correlatos de un anhelo o deseo. Estas formas verbales no siempre pertenecen explícitamente a las formas paradigmáticas correspondientes a los modos que en español significan una acción como posible o deseada, esto es, según la Real Academia de la Lengua, el subjuntivo y el potencial. En los versos 69-70 se comunica la imposibilidad de determinar el tiempo transcurrido (“no podría decirlo”). En los versos 72-74 se utiliza la forma “deben venir”, en que el verbo *deben* expresa presunción, pero, a la vez, desde las condiciones, obligación de volver en ese momento, sólo que en el mundo láríco, esto es, en un mundo que ya no es el de la aldea actual y que está puesto por el hablante en otro lugar que aquél en el cual se encuentra actualmente él. Esta simultánea significación de la obligatoriedad de un acontecimiento, dada por la forma verbal utilizada y su presumibilidad, dada por el contexto que niega la existencia real y presente del mundo en que esa acción debe ocurrir, cumple la función de expresar la di-mensión (ahora invertida) de la actitud del hablante, el cual en esta segunda parte admite explícitamente el cambio,

pero afirma implícitamente la presencia irreal, aunque vivida, del mundo de la juventud primera²³.

Por otra parte, dos versos más adelante, una forma verbal del indicativo presente alcanza al través del adverbio que la determina un valor potencial: “todo está igual, seguramente”, no aquí y ahora, en el mundo real, sino allá, en la irrealidad en que el anhelo del poeta pone y retiene (mantiene) la permanencia de este mundo. Las otras dos formas verbales utilizadas —dos pretéritos perfectos de indicativos— serán consideradas más adelante. Lo decisivo ahora es constatar la ausencia de formas verbales que funcionen como presente o pretérito indefinido e imperfecto de indicativo, predominantes abrumadoramente en la primera parte. El regreso (el acto inesperado de regresar) está expresado en el poema por formas verbales del pretérito indefinido de indicativo. “A recorrer *me dediqué* las solitarias calles de mi aldea... nunca *pensé*... volver a ver esta querida tierra... cuando *emprendí* mi singular empresa... las *saludé* personalmente a todas... y cuando *estuve* frente a la arboleda... *recordé* el mar y *enumeré* las hojas... *seguí* mi viaje...”. Si aceptamos que este tipo de pretérito “significa la anterioridad del atributo al acto de la palabra” (Bello, *Gramática*, 624), entendemos que en este poema está usado para distinguir cuidadosamente dos momentos diversos dentro de una gran cercanía temporal (“A recorrer *me dediqué esta tarde*”, la del relato mismo o, “las solitarias calles de mi aldea”). En la economía expresiva del poema, sabemos que la institución de esta distancia entre el regreso y el momento del relato permite un juego entre la actitud construida del poeta, que, en la primera parte del poema, quiere exhibirse como de pasiva adecuación de los hechos, y la actitud básica que existe desde el primer verso, aunque en la primera parte está encubierta.

Lo visto y recorrido en la empresa de reconocimiento está men-

²³Para la Real Academia Española este verbo cumple una función auxiliar cuando va seguido de preposición “de”, significando en este caso “duda”, presunción o sospecha” (RAE, *Gramática de la Lengua Española*, § 91). Para S. Gili-Gaya, *Curso Superior de Sintaxis Española*, Barcelona, Spes, 1955, § 97, “en la lengua clásica se encuentran ya ejemplos de confusión entre *deber de* y *deber*; y en la actualidad la confusión es frecuentísima, sobre todo en la conversación corriente. En la lengua literaria, la presión de las gramáticas, y sobre todo la de la Academia, mantiene algo más clara la diferencia entre *deber de* (suposición) y *deber* (obligación). *Deben de volver* y *deben volver* significan supongo, creo que vuelven y tienen obligación de volver, respectivamente”. Cf. tb. A. Bello, *Gramática*, § 707. Se cita de la ed. de A. Alonso, Caracas, Ministerio de Educación, 1951.

cionado normalmente con formas del presente de indicativo (cf. v. 5, 15, 19, 21, 23, 56, 57, 65). A veces se utiliza también el pretérito indefinido de indicativo; concretamente en los dos casos siguientes:

- 25 *Estos fueron los hechos memorables*
- 26 *que presencié mi juventud primera:*
- 27 *el correo en la esquina de la plaza*
- 28 *y la humedad en las murallas viejas.*
- 57 *Lo reconozco bien, este es el árbol*
- 58 *que mi padre plantó frente a la puerta...*

En el primer caso está claro que se quiere mostrar la permanencia de las cosas como las mismas, inalteradas, en dos momentos temporales: lo que hay frente a los ojos es lo mismo que antes. Esta es, pues, la función que aquí cumplen las formas del pretérito indefinido. En el segundo caso, la forma verbal parece funcionar de la misma manera.

En esta primera parte son mencionadas también algunas actividades reiteradas de este espacio rural. La expresión de su reiterabilidad está asegurada frente al acto único e inesperado del regreso por el uso del pretérito imperfecto y, en otro caso, uno solo, por el contexto. En los versos 39-42 se menciona el acontecimiento repetido (y esperado) del crepúsculo y el recogimiento de las ovejas:

- 39 *Como ya era hora del silencio*
- 40 *cuando emprendí mi singular empresa*
- 41 *una tras otra en oleaje mudo*
- 42 *al establo volvían las ovejas*

Más adelante —en los versos 61-64— se menciona la conducta del padre en su duración total y no en algún momento privilegiado: la tipicidad, esencialidad y permanencia de su bondad aparecen, plenamente significadas por la forma del pretérito imperfecto de indicativo. En el segmento en que su forma de vida se equipara a las formas de vida medievales también el perro *dormía* habitualmente bajo la luz de las estrellas.

La actividad que en el pasado ejerciera la madre y de la cual en el momento del regreso quedan sólo sus productos, está también significada en su reiterabilidad y cotidianidad por un pretérito imperfecto. Esta forma verbal subraya el carácter permanente no sólo de la actividad de la madre (que cultiva la naturaleza para

curar a los hombres), sino también el carácter permanente de la enfermedad, que se muestra así como un estado o posibilidad cotidiana de los habitantes de este mundo²⁴.

Pocos versos antes (44-48) se ha aludido también a una acción reiterada utilizando un verbo en forma presente de indicativo: el mensaje que la arboleda entrega permanentemente a los viajeros. Este mensaje persiste aun en el momento del regreso y es escuchado por el poeta que asume su carácter de destinatario, es decir, de viajero.

El hecho de que sólo en la segunda mitad de la segunda parte —es decir, desde el verso 39 adelante— comience a utilizarse esta forma verbal nos indica un movimiento en el poema hacia la mostración de lo reiterado. Pero mientras las dos primeras menciones (las del v. 39-42 y 44-48) muestran un acontecimiento que se reitera aun en el presente del regreso, las dos últimas (v. 59-64 y 65-68) nos muestran sólo la permanencia de un mundo y, dentro de él, las huellas de una acción reiterada que ahora sólo se recuerda junto a sus agentes. Esta acumulación de formas imperfectas, sobre todo en los versos finales de la primera parte, se ve brutalmente interrumpida por la presencia de formas verbales de pretérito perfecto, que significan los efectos y el transcurso del tiempo desde el entonces de esos actos y personas y por la presencia de formas verbales que ponen el mundo lárlico no como rural.

Tanto en la primera parte cuanto en la segunda, la acción y efectos del tiempo están significados por el pretérito perfecto de indicativo. Sólo en una ocasión está utilizado para referirse a otra cosa que al tiempo o sus efectos: cuando el poeta habla de su vuelta:

- 9 *Nunca pensé creedmelo, un instante*
 10 *volver a ver esta querida tierra,*
 11 *pero ahora que he vuelto no comprendo*
 12 *cómo pude alejarme de su puerta.*

El pretérito perfecto, según Gili-Gaya “significaba en su origen el resultado de una acción pasada” (*op. cit.*, p. 123), pero “en español moderno significa la acción pasada y perfecta que guarda relación con el momento presente” (*id.*). Dos pretéritos perfectos se encuentran en la primera parte; en ambos casos, uno de los

²⁴Cf. “Es olvido”, *Poemas y Antipoemas*, Santiago, Ed. Nascimento, 1954, págs. 35-37.

miembros de la pareja se encuentra muy cerca del otro, exactamente a una distancia de seis versos; los dos miembros anteriores de cada pareja están, por otra parte, distanciados por 56 versos. Los dos primeros señalan la presencia acumulada del tiempo y su falta de efectos sobre el mundo (cf. v. 7 y 13). Los dos primeros están en los versos 7 y 13; los dos últimos en los versos 69 y 75, es decir, en ambos extremos de poema y repartiéndose de a dos en cada una de las dos partes que hemos distinguido en el poema. Las dos primeras formas señalan la presencia acumulada del tiempo y su falta de efectos sobre las cosas y el mundo; las dos últimas, la inconmensurabilidad de su transcurso y sus efectos esenciales sobre las cosas y el mundo, hasta el punto de haberlo hecho desaparecer completamente. Según Bello, estas formas verbales tienen "relación con algo que todavía existe" (*Gramática*, § 639). En este sentido, decir que el tiempo lo "ha borrado todo" es mostrar sus efectos en la plenitud de sus huellas, su presencia en la ausencia de un mundo. El uso y distribución de las formas de pretérito perfecto de indicativo tiene, pues, un notable poder expresivo y estructurante en el discurso del texto. Otro tanto ocurre con el uso del indicativo en la primera parte del poema y las formas potenciales y subjuntivas que predominan en las frases que constituyen la segunda parte. Desde el punto de vista verbal se manifiesta, pues, una clara separación de dos partes en el poema: la primera desde el primer verso al N.º 68, la segunda desde el v. 69 hasta el 76.

19.3. *Plano de las significaciones.*

a) *Las significaciones.*

Desde el punto de vista de las significaciones, el poema se articula en dos momentos claramente discernibles según el modo en que es puesta la aldea como el espacio de la permanencia o el cambio. Ello se hace especialmente notorio en la confrontación de los siguientes versos de la primera parte del poema:

- 5 *Todo está como entonces*
- 13 *Nada ha cambiado...*
- 15 *Todo está en su lugar...*
- 39 *Como ya era la hora del silencio...*
- 40 *una tras otra en oleaje mudo*
- 41 *al establo volvían las ovejas.*
- 53 *El olor del café siempre es el mismo,*

con el siguiente verso de la segunda parte

72 *Todo está igual, seguramente...*

Además, el tiempo es al comienzo accidental a las cosas y el mundo y sólo se acumula sobre ellas sin alterarlas:

5 *Todo está como entonces, el otoño*
 6 *y su difusa lámpara de niebla*
 7 *sólo que el tiempo lo ha cubierto todo*
 8 *con su pálido manto de tristeza.*

En la segunda parte, en cambio,

75 *¡Sólo que el tiempo lo ha borrado todo*
 76 *como una blanca tempestad de arena!*²⁵.

b) *Figuras de significación.*

Las figuras de significación han sido analizadas pormenorizadamente en la primera sección de este estudio. La consideración de ellas en su conjunto, revela que poseen por lo menos dos característica en común: a) su topicidad, esto es, su pertenencia intencional a un sistema de lugares comunes, y b) el vínculo que todas establecen entre la naturaleza y el hombre.

Todas las figuras de significación —menos una— son metáforas. La única excepción es una metonimia (v. 5-6) en que el producto, la luz, está mencionado por el productor, la lámpara. En todo caso, esta metonimia tiene como efecto inmediato el intimizar el espacio exterior y transformar su extrañeza en algo familiar. Las metáforas, por su parte, nos refieren que el sol “acompaña” al poeta en su recorrido de la aldea, que las piedras “resguardan” la humedad, que la arboleda “alimenta” el oído del viajero. El tiempo, por otro lado, “invade” y “cubre” las cosas de este mundo o bien, al final, “ha borrado” el mundo de la juventud primera. Todas estas metáforas tienen en común que mencionan los acontecimientos naturales con términos correspondientes a actos humanos. Pero en tanto algunas de estas metáforas (por ejemplo, la contenida en los versos 1-4) mencionan sólo la cercanía y familiaridad de la naturaleza con respecto al hombre, otras exhiben en su signatura la intimidad del hombre al ser natural. En efecto, los versos en que se habla del lugar de las cosas:

²⁵La estructura que proponen las significaciones del poema está presente en algunos modelos reconocibles del poema, por ejemplo, en el *Beatus Ille* (Epodos II), de Horacio, en que el negociante Alfio elogia la paz y perfección de la vida rural, pero en los cuatro versos finales hace sorpresivamente clara su voluntad de permanecer en su vida de usurero.

15 *Todo está en su lugar...*

17 *... y el musgo*

18 *en las húmedas manos de las piedras.*

nos muestran el modelo natural de resguardo que el hombre ha de construir a los seres naturales. De esta manera, en la naturaleza está escrita la conducta del hombre. Precisamente en los versos 44-46 se nos hace clara la existencia de una intencionalidad en la naturaleza, cuyas manifestaciones son mensajes para el hombre:

44 *Y cuando estuve frente a la arboleda*

45 *que alimenta el oído del viajero*

46 *con su inefable música secreta...*

La relación de la conducta del hombre con el movimiento natural de la totalidad del cosmos está también presente en la metáfora siguiente:

39 *Como ya era la hora del silencio*

40 *cuando emprendí mi singular empresa*

41 *una tras otra, en oleaje mudo,*

42 *al establo volvían las ovejas.*

Aquí la metáfora exhibe: a) el sentido cósmico del retorno de las ovejas al resguardo nocturno (construido por el hombre), y b) la *necesidad* de este movimiento natural (el de las ovejas) está significado por otro movimiento natural (el de las olas), lo cual distingue a esta metáfora de las otras, pero no debemos olvidar otro rasgo del movimiento de las ovejas: él está dirigido por el hombre (el pastor guía a las ovejas y su meta es el resguardo que ha construido éste, siguiendo las indicaciones de la naturaleza cifrada (cf. ad. v. 17-18). De este modo, subsiste, pues, la relación de lo natural y lo humano, sólo que inversamente, ya que esta vez lo humanamente dirigido está mencionado por el movimiento regular de las olas, proponiéndose así la experiencia del orden prescrito y necesario de la totalidad de este mundo. La concentración del movimiento del crepúsculo, de las ovejas hacia el establo y de las olas, junto a la previsión del poeta, otorgan a esta imagen la capacidad de invocar la totalidad de un mundo y sus leyes.

Queda, finalmente, otra metáfora en que la palabra "puerta" (cf. v. 9-12) menciona los límites del mundo rural y, simultáneamente, su carácter de umbral de tránsito. La intimización es

evidente. Se trata, por lo demás, de una metáfora tópica abundantemente usada en la poesía.

Las dos metáforas que se refieren al tiempo y sus efectos también poseen términos para significar propiamente acciones del hombre: invadir y borrar (cf. v. 7-8 y 75-76). En ambos casos la acción del tiempo es negativa (o negativamente experimentada), pero los grados y alcances de esta negatividad son radicalmente diversos. En la primera metáfora, la "invasión" del tiempo, esto es, penetración violenta en un lugar que no le corresponde, tiene como efecto cubrir de tristeza todo, enfermedad para curar la cual cultiva la madre el remedio: violetas (cf. v. 65-68). En la segunda metáfora, el espacio se exhibe cubierto por el paso del tiempo hasta el punto de que el mundo rural está definitivamente sepultado y, por consiguiente, desaparecido:

75 *¡Sólo que el tiempo lo ha borrado todo*
76 *como una blanca tempestad de arena!*

Las dos metáforas que se refieren al tiempo están ubicadas al comienzo y al final del poema, es decir, respectivamente, en la primera y segunda parte que hemos distinguido, exhibiendo, así, ad oculos, en el primer caso los efectos que desde la actitud construida el poeta ha querido comunicar del tiempo y, en el segundo caso, lo que una efectiva adecuación a la verdad de la experiencia le muestra. Si recordamos que las metáforas son experimentadas como la experiencia imaginal de una verdad —la operación ante los ojos de la verdad de la atribución imaginal de algo a algo—, comprenderemos la relevancia que adquiere la mostración metafórica del tiempo al comienzo —es decir, cuando se inaugura el reconocimiento de la permanencia de un mundo— y al final del poema —cuando el tiempo se exhibe en su real operación^{25a}. El carácter poco extraordinario de las metáforas y los términos que atrae, contribuye a la comunicación de este poema como un poema que no inaugura una visión de las cosas, sino que la legítima.

Digamos, por último, que la mención de los acontecimientos al través de términos pertenecientes a la esfera de lo humano,

^{25a}Cf. F. Schopf. *op. cit.*, en N^o 1.

contribuye lógicamente a la constitución y experiencia de un espacio en que la naturaleza es inteligible por su signatura.

19.4. *Plano de los relata.*

La manera como se distribuyen los diversos elementos y zonas referidas por el discurso constituye también una estructura del poema. En efecto, el primer objeto referido es la aldea rural. Ella cubre el poema desde el verso 1 hasta el 28. En ella, según sabemos, la aldea es referida como el espacio de la identidad de las cosas y el mundo en dos momentos temporales. A partir del verso 29, y hasta el verso 37, lo referido ya no es la aldea, sino la vida en general. Este nuevo referente es, por una parte, más abstracto que el anterior, pero, por otra, lo contiene en el sentido de que la vida de la aldea no es sino una manifestación de la vida en general, acerca de la cual se habla en estos versos. Ahora bien, la vida es referida en estos versos como la imposibilidad de la felicidad. En este sentido, esta afirmación acerca de lo abarcante entra en conflicto con el modo de vida abarcado y recién expuesto, en el que la felicidad negada en los versos 29-32 es precisamente posible. El modo en que se entrelazan las dos referencias conduce inevitablemente a una relativización de la creencia en la empresa de reconocimiento. A continuación, la referencia vuelve a ser, hasta el final, la aldea de la juventud primera. Pero, como sabemos, desde el v. 69 ella es referida no más como el espacio real de la felicidad.

III. ESTRUCTURAS DE LO COMUNICADO

20.1.1. *Mundo: Acontecimientos.*

El motivo que da origen al poema es el regreso. Este regreso parecía imposible y su realización es completamente inesperada para el poeta. La posibilidad de este regreso estaba negada por los presupuestos acerca de la existencia en que vivía el poeta. Uno de ellos, el fundamental, era la evidencia de la temporalidad de la existencia y de las cosas naturales.

Pero estos presupuestos (prejuicios) se van destruyendo a medida que se desarrolla el reconocimiento de la permanencia del mundo de la juventud primera, es decir, su identidad en dos momentos temporales.

Este reconocimiento se ejercita al través de una progresiva am-

plificación del campo sensible: en efecto, comienza como una evidencia cuyo correlato sensible es perceptible por la vista. Luego, se ofrecen datos al oído y al olfato. Es de advertir que esta amplificación es sincrónica con una disminución del carácter efectivamente probatorio de los datos con respecto al reconocimiento. En el campo de lo visual, el reconocimiento de la permanencia se traslada desde objetos como casas, etc., al río, es decir, también a objetos que normalmente no manifiestan el paso del tiempo.

La empresa de reconocimiento no sólo reencuentra las mismas cosas, sino también la permanencia de su distribución en el espacio. Cada cosa ocupa su lugar "propio" y el espacio aparece dividido en una zona superior —atmosférica, cuyos límites son la niebla y la luz otoñal— y una zona inferior, la tierra. Más adelante se propone la existencia de otra zona, el espacio celeste, que circunscribe tanto al espacio atmosférico cuanto al espacio terrestre (cf. v. 19-22).

El reconocimiento manifiesta indirectamente, pues un orden del mundo y, dentro de éste, el carácter diversamente resguardante de los perspectivas ámbitos contenidos y continentes. La primera mención de la relación entre los seres y su lugar de resguardo es estático y muestra la protección de lo natural en ámbitos culturales:

- 15 *Todo está en su lugar; las golondrinas*
 16 *en la torre más alta de la iglesia;*
 17 *el caracol en el jardín; y el musgo*
 18 *en las húmedas manos de las piedras.*

Por otra parte, "la humedad / está / en las murallas viejas" (v. 28).

El carácter cultural del lugar de resguardo se mantiene en las menciones posteriores, aunque no la exposición estática de la relación de resguardo. La exposición adquiere un carácter dinámico, los seres se representan ahora en su movimiento hacia su lugar de reposo y resguardo. Un ejemplo:

- 39 *Como ya era la hora del silencio*
 40 *cuando emprendí mi singular empresa*
 41 *una tras otra, en oleaje mudo,*
 42 *al establo volvían las ovejas.*

Este movimiento de regreso al lugar de resguardo repite en el interior del mundo rural el regreso que, inesperadamente, efectúa

el poeta desde la intemperie y exposición de su ser en el espacio existencial exterior (y posterior desde un punto de vista que acepta la temporalidad como dimensión constitutiva de la existencia) hacia el resguardo de su vida en el espacio rural, que es, además, el lugar de su origen.

Este movimiento, sin embargo, parece contradecirse con el impulso aparentemente centrífugo del mensaje de la arboleda:

- 44 *Y cuando estuve frente a la arboleda*
 45 *que alimenta el oído del viajero*
 46 *con su inefable música secreta*
 47 *recordé el mar y enumeré las hojas*
 48 *en homenaje a mis hermanas muertas.*

Pero, aunque esta "música secreta" saca efectivamente del ámbito inmediato rural, en verdad reenvía al lugar de origen, que no es el espacio existencial externo, sino una lejanía instalada en el mismo espacio rural. Tanto lo inmediato cuanto lo lejano de este espacio están escritos y, por tanto, propuestos a su lectura:

- 19 *No se puede dudar, éste es el reino*
 20 *del cielo azul y de las hojas secas*
 21 *en donde todo y cada cosa tiene*
 22 *su singular y plácida leyenda.*

Al contrario, pues, de lo que parece, la "música secreta" pone en contacto con lo más íntimo de este mundo, el origen de su escritura y la del poeta. La experiencia del origen en su mensaje —y no en su extrañeza— es la experiencia de máximo resguardo y reposo de las cosas en su ser.

La estructuración interior del mundo rural exhibe también la presencia en él de lugares de intemperie y lugares de resguardo.

En general, la naturaleza está cultivada, es decir, introducida en el ámbito de lo legible (cf. v. 15-18, 39-42-44-48, 51, 57-58, 65-68). Dentro de este espacio, los seres naturales encuentran su resguardo en las construcciones humanas, pero el lugar de máximo resguardo y apertura del mundo es la *casa paterna*. Ella concede el mundo desde la seguridad de su interior; ella ofrece el umbral de tránsito entre un afuera y un adentro (desde el afuera del árbol plantado y plantado "...frente a la puerta"²⁶); desde ella,

²⁶Cf. Anna Klapheck, "De la significación de la puerta", *Humboldt*, III, N.º 10 (1962), págs. 17-23. Sobre el significado de umbral, vid. M. Heidegger, "Die Sprache", en *Unterwegs zur Sprache*, Pfullingen, Neske, 1959, págs. 9-33.

puede contemplarse el interior del aposento humano, pero es a la vez perspectiva hacia afuera, absorción del exterior, es decir, del espectáculo del mundo rural.

El motivo del regreso supone dos direcciones y el (motivo del) reconocimiento de la permanencia sustancial del mundo rural en lo mismo conduce a una experiencia de la accidentalidad del tiempo con respecto a la existencia y a las cosas. Sin embargo, desde el v. 69 se hace claro, por una parte, el reconocimiento del cambio y, con ello, el reconocimiento del carácter esencial de la temporalidad y, por otra, la evidencia, fundada en lo anterior, de la imposibilidad del regreso.

La relación de estos cuatro motivos —en que cada pareja funda uno de sus miembros en el otro, pero de manera inversa— constituye la figuración de un quiasmo:

regreso-identidad: cambio-regreso imposible.

Desde un punto de vista que establezca una relación opositiva de estos dos momentos del poema que se suceden, habría que señalar que el miembro marcado es el primero (posibilidad del regreso) y el término no marcado el segundo. Esta oposición, sin embargo, es válida sólo en relación a los motivos que se suceden en el interior del poema, ya que en último término lo que ocurre es precisamente la eliminación de la oposición misma por la inexistencia del rasgo distintivo en el término marcado y su sustitución por otra oposición en que el miembro marcado es precisamente el que posee el rasgo distintivo de la realidad (espacio de la temporalidad) frente al miembro que carece de este rasgo (espacio del anhelo):

69 *Cuánto tiempo ha pasado desde entonces*
 70 *no podría decirlo con certeza;*
 71 *todo está igual, seguramente,*
 72 *el vino y el rruiseñor encima de la mesa.*
 73 *Mis hermanos menores a esta hora*
 74 *deben venir de vuelta de la escuela:*
 75 *¡Sólo que el tiempo lo ha borrado todo*
 76 *como una blanca tempestad de arena!*

20.1.2. *Mundo: Personajes.*

Los personajes mencionados en el poema pertenecen todos al ámbito familiar. Todos ellos están ausentes del mundo que en el

desarrollo del poema se reconoce como el mismo de antes. Adelantan, sin embargo, su presencia ausente al través de su incorporación al mundo, sus huellas o el producto de sus actividades.

a) *La abuela*. La mirada celeste de la abuela es experimentada como una presencia por el poeta en su regreso. Ella manifiesta la incorporación, según decía Rilke, de “algo humano, a lo que algo humano acumulan”²⁷, es decir, el recontacto del poeta con una habitación de las cosas, con una instalación de la naturaleza y las actividades humanas, la tierra y el mundo. La mirada puesta en las cosas y reencontrada luego inesperadamente por el poeta es celeste y celeste es el color del espacio ambiguo que contiene el mundo escrito y en el que, por fin, parecen coincidir ensueño y realidad: el ensueño de una vida en el ser y en la pacificación. La mirada celeste de la abuela ilumina, es decir, muestra el sentido incluso de la sombra. La luz está instalada tanto en el centro de la oscuridad terrena cuanto en la inmensidad de los espacios, tanto en la cercanía cuanto en las lejanías de este mundo. La imagen del cielo azul (v. 20) reúne, además, la cercanía y la lejanía: el espacio celeste comienza donde terminan los ojos y se hunde su ausencia de límites en lo infinito²⁸. Notemos, por último, que la abuela es el más lejano pariente mencionado —el que más se pierde en los orígenes arcanos del mundo lárlico— y, no obstante, es la primera persona recordada (por sus huellas) en el reencuentro de este mundo. También ella (y su mirada celeste) reúne cercanía y lejanía.

b) *Hermanas*. Las hermanas son el segundo grupo de personas mencionadas. También ellas se encuentran en relación con la lejanía: están ya muertas, y en su homenaje —provocado junto al recuerdo del mar por el mensaje de la arboleda— el poeta enumera las hojas. En otro poema —“Se canta al mar”— el mar es el espacio de lo lejano y legendario y el medio que vincula con lejanías más remotas aun. Allí el mar es una “misteriosa lámpara” (cf. “música secreta”), es decir, una luz que hace ver (cf. el “cielo azul” que hace ver nada y la “difusa lámpara de niebla” que hace ver

²⁷Cf. Rilke, *op cit.*, pág. 484.

²⁸Sobre la imagen del cielo azul, cf. G. Bachelard, *L'air et les Songes*, París, Corti, 1950, págs. 186-201.

las cosas del mundo rural), su inmensidad conecta con lugares lejanísimos (su espuma “a lo lejos / hacia un país sin nombre navegaba”), manifiesta la verdad cerrada del origen (en él aparece” la verdad sin fin de la distancia”) y es referido en las cartas de amor de las hermanas (“Sobre este punto yo sabía apenas / lo que en la escuela pública enseñaban / y una que otra cuestión de contrabando / de las cartas de amor de mis hermanas”). Por otra parte, el mar es el lugar en que privilegiadamente se manifiesta para el hombre la creación y la energía creadora:

55 *Sólo debo agregar que en aquél día*
 56 *nació en mi mente la inquietud y el ansia*
 57 *de hacer en verso lo que en ola y ola*
 58 *Dios a mi vista sin cesar creaba.*

Por ello, continúa el poeta, que se siente parte y participante de la energía cósmica creadora, escrita y escribiente

61 *... desde que existe el mundo*
la voz del mar en mi persona estaba.

Para lo que aquí nos preocupa, la proyección hacia la lejanía y el origen que realiza, la “inefable música secreta” de la arboleda parece vincular doblemente el mar a las hermanas. Por una parte, implícitamente —si aceptamos considerar el contexto que ofrecen los otros poemas— con el lugar en que las hermanas colocan la felicidad amorosa: aquende la aldea, afuera de ella (cf. sin embargo, la advertencia de los v. 29-33), y, por otra, explícitamente, por la connotación común de lejanía temporal que poseen los muertos y el origen. El homenaje consiste en enumerar lo innumerable, es decir, una cantidad infinita y repetida —como las olas— de hojas que, simplemente son, están caídas o irán a caer. Las hojas constituyen incluso un tópico para simbolizar la fugacidad de la vida. Sin embargo, aquí son utilizadas en una empresa de reconocimiento de la permanencia de las cosas en su ser idéntico. Las consecuencias de esta contradicción están examinadas ya. La presencia de la ausencia de las hermanas atrae otro elemento de la permanencia de este mundo: la resignación ante el misterio de la germinación y la muerte. La vida de ellas ha sido siempre, en cierto sentido, una residencia en lo lejano; antes, una enajenación

en el lugar lejano en que representaban la felicidad, la plenitud de sus vidas; ahora, una pertenencia a lo lejano del origen.

c) *El padre*. Como hemos dicho, las sucesivas menciones de personajes van atrayendo seres cada vez más cercanos en el círculo familiar. El padre aparece como una figura protectora y ordenadora del mundo. El dispone los lugares de resguardo. Su vida ejemplar es la realización de un arquetipo:

61 *Yo me atrevo a afirmar que su conducta*
 62 *era un transunto fiel de la Edad Media*
 63 *cuando el perro dormía dulcemente*
 64 *bajo el ángulo recto de una estrella.*

La actividad del padre introduce la naturaleza en la cultura (v. 57), constituye la consagración de su vida a la familia (v. 59-60), lo erige en autoridad del lugar de máximo resguardo y ejemplifica una conducta regida por el destino y, sobre éste, la soberana libertad de quien cumple la norma de su ser prescrito.

d) *La madre*. El recuerdo de la madre es atraído por el olor de las violetas que ella cultivaba para curar los males que afectaban al mundo rural. La tos es evidentemente provocada por la humedad de que está impregnado el total —natural y cultural: piedras y murallas— de este mundo. La tristeza, a su vez, está provocada por el tiempo, cuya presencia se acumula sobre las cosas como “un pálido manto de tristeza”. Sin dificultad, podemos entender —sobre todo, si recurrimos a otros textos de la primera parte del libro en que aparece incluido este poema— que la tristeza también es acumulada por el tiempo en los seres humanos. La madre aparece, entonces, como la curadora de este mundo enfermo tanto en su apariencia externa cuanto en sus modos de vida. La relación entre las violetas y estas enfermedades parece ser no inmediatamente legible en el espacio rural; más aún, se encuentran aparentemente separadas y perteneciendo a órdenes distintos. Pero la figura curadora de la madre es capaz de leer en la signatura del mundo —el cual es legible no porque el hombre le haya asignado un texto, sino porque la naturaleza es experimentada y concebida como un tejido de palabras—, es capaz de leer, decimos, la *con-*

veniencia de esta hierba para curar los males que aquejan permanentemente al mundo rural. Como dice Crollius, “las hierbas hablan al médico curioso por medio de su signatura, descubriéndole... sus virtudes interiores, ocultas bajo el velo del silencio de la naturaleza”²⁹. La madre, así, oficia de intermediaria sapiente entre los secretos de la naturaleza y los hombres. Ella *acerca* los elementos de la conveniencia, la enfermedad y su remedio, que están separados y en apariencia no tienen nada que ver el uno con el otro. La figura de la madre, al través de la actividad en que es mencionada, es capaz de atraer la totalidad de una estructura de este mundo, en la cual descubrimos los lugares en que se retiene y acumula los males, el origen de estos males —externo, en el caso del tiempo, ya que éste invade desde fuera (v. 7-8) el espacio rural: “sólo que el tiempo lo ha invadido todo / con su pálido manto de tristeza”—, el remedio para curar los males y la persona que cultiva estos remedios y sabe leer las conveniencias del mundo.

e) *Madre y padre*. La madre y el padre ocupan evidentemente puestos centrales en la operación de este mundo. Uno pone en relación con la cultura y ejerce una función de resguardo, ya sea directamente o al través de su actividad constructora, con respecto a la relativa hostilidad de la naturaleza en este mundo. La madre, por el contrario, pone en relación con la positividad de la naturaleza, con sus secretos que despliegan la *convenientia* natural de todos los elementos de este mundo y la naturaleza. El padre es una figura hacedora de cultura; la madre, una intermediaria entre la naturaleza y la cultura, aparentemente opuestas. Ambos —padre y madre— y las demás figuras recordadas, han sido mencionadas en un orden que repite su cercanía con respecto al poeta. Así, parece reiterarse el movimiento general que anima al poeta hasta ese momento, es decir, la penetración en lo más íntimo y sustancial del mundo rural, el cual pretende exponerse como sustancialmente idéntico en dos momentos temporales y, por tanto, inalterable por el paso del tiempo, que se convierte en una dimensión acci-

²⁹Crollius, *Tractatus de signaturis rerum internis*, 1608. Trad. francesa: *Traité des signatures*, 1624, pág. 6. Cit. de M. Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Ed. Siglo XXI, 1968, pág. 36. Vid. tb. “...las plantas y las hierbas celestes se vuelven hacia el lado de la tierra y miran a las hierbas que han procreado, insuflándoles alguna virtud particular” (Crollius, *op. cit.* Recogido también en Foucault, *op. cit.*, pág. 29).

dental, aunque capaz de afectar permanentemente esta permanencia. En este movimiento, se adviene a la reconciliación de naturaleza y cultura, por medio de la inmersión de la cultura en una naturaleza escrita, que resuelve todas las tensiones. El segundo momento del poema anula esta visión del mundo y la existencia, pero mantiene la validez del modo de ser de este espacio y esta existencia en el plano del anhelo de pacificar la dramaticidad y tensión de la vida arrojada en la temporalidad.

f) *Hermanos menores*. Frente a los personajes del primer momento del poema —amigos, abuela, hermanas muertas, padre, madre— caracterizados todos por su *ausencia* y su recuerdo al través de señas, en la segunda parte del poema, son mencionados los hermanos menores, caracterizados por su presencia efectiva:

73 *Mis hermanos menores a esta hora*

74 *deben venir de vuelta de la escuela.*

Estos hermanos están mencionados en su actividad típica: ser escolares. Pero mientras los parientes anteriormente mencionados eran ausencias *reales*, ellos son ahora presencias *irreales*. Los términos de una probable oposición se han desplazado: en el primer momento el poeta como presencia real (distinta a lo que era en el momento de su abandono de la aldea, pero despojado por las evidencias del reconocimiento de una serie de prejuicios acerca de la vida) se oponía a la ausencia real de los habitantes de la aldea, sus parientes y amigos. Esta oposición cuya base común era la *realidad* (de temporalidad esencial negada) de unos y otros y el rasgo distintivo su presencia o ausencia aquí y ahora, es decir, en el momento de reconocimiento, se ha convertido ahora en una oposición cuya base común es la *presencia* imaginal y el rasgo distintivo su realidad (la del poeta) o irrealidad. De este modo, se reinstala la experiencia cognoscitiva de la temporalidad y la exhibición del modo de ser de un mundo ido, que aparece ahora, no en lo que es, sino rigurosamente en lo que *era*, instalado en la historia de una existencia.

20.1.3. *Mundo: a) Espacio.*

Una primera característica que se destaca del espacio rural, es la proximidad amable de la naturaleza. La relación del poeta con el

acontecer cósmico del crepúsculo no es, en efecto, una relación de extrañeza, sino de intimidad (v. 4) y, más tarde, de progresiva compenetración en su proceso, hasta el punto de participar en la experiencia del ser en reposo y la marcha hacia el resguardo que exhibe la naturaleza en este momento del día. Como hemos visto, esta compenetración lleva al poeta incluso a una previsión de los acontecimientos:

- 39 *Como ya era la hora del silencio*
40 *cuando emprendí mi singular empresa*
41 *una tras otra, en oleaje mudo,*
42 *al establo volvían las ovejas.*

En este espacio las cosas ocupan un lugar en el mundo. Este lugar es en general resultado de la actividad del hombre, ha sido preparado por éste como resguardo. Así, la golondrina está en la torre de la iglesia, el caracol en el jardín, la humedad en las piedras. En este último caso, lo natural parece ser el lugar de lo natural. Sin embargo, la piedra está representada como un lugar que recoge la *humedad* de modo semejante al humano: ella tiene algo *como* manos. Su representación está, pues, de algún modo humanizada, aun cuando esta humanización cumple aparentemente sólo la función de destacar el hecho de que sobre las piedras se deposita, se instala la humedad. Pero, lo que es más decisivo, la contradicción (oposición) entre naturaleza y cultura está resuelta por el modo de ser de este mundo. La escritura, en efecto, dice la conveniencia de unas cosas con otras y, así la naturaleza puede adelantar algunas figuras del mundo, que el hombre está destinado a completar con su arte, a partir de la recta e infinita comprensión de la signatura del mundo.

La relación entre las cosas y su lugar está al comienzo del poema expuesta *estáticamente*. Más adelante —y aun en la primera parte del poema— se expone *dinámicamente* al retorno de las ovejas a su lugar de resguardo (v. 39-44). Los versos finales —en la segunda parte del poema— mencionan, por su parte, un movimiento en que los hermanos menores se trasladan de un lugar cultural a otro: ellos vuelven a casa desde la escuela. Pero este retorno está expuesto ya en el mundo irreal del anhelo. En el momento del reconocimiento se menciona un lugar más de resguardo, la casa paterna —en que está incorporada la naturaleza al través del *cultivo* de un árbol. La casa paterna tiene un interior y un ex-

terior diversamente resguardantes. El interior es, por cierto, el lugar de máximo resguardo y está destinado a la familia. El exterior es el lugar del perro, que, sin embargo, aparece puesto no en el espacio rural, sino en el mundo medieval, con cuya forma de vida es comparada la que tuvo el padre en el mundo rural. La casa está mencionada al través de una sinécdoque por la puerta, que es el umbral de tránsito entre el interior y el exterior de este mundo. Recordemos que los límites de la aldea, que vinculaban su espacio con otro exterior, esto es, que conectaban el espacio del resguardo con el espacio del desamparo, están significados igualmente como una puerta. La repetición lejana de este término en posición final de verso lograba, a nuestro juicio, constituir una estructura expresiva en el discurso del poema. Tanto la mención de la casa como la descripción de un modo de vida imperante en ella están realizadas de manera indirecta: por una sinécdoque y por una comparación en que aparece un perro irreal.

El origen de esta relación de resguardo —en la que se resuelve la oposición entre naturaleza y cultura— se manifiesta por la existencia de una fuerza que unifica el mundo de la semejanza; la *aemulatio*, por medio de la cual se responden las cosas y seres dispersos en el mundo y se reúnen de acuerdo a su mutua y preescrita conveniencia. Es la sintaxis del mundo la que lentamente reordena la vida y las relaciones hasta manifestar pletóricamente un orden del mundo siempre encaminado a su perfección y cuyo modelo no solamente se cierne en las alturas del intelecto, sino que está escrito en la naturaleza dada al hombre de antemano tal como él mismo ha sido dado a sí mismo. Por ello

19 *No se puede dudar, este es el reino*

20 *del cielo azul y de las hojas secas*

21 *en donde todo y cada cosa tiene*

22 *su singular y plácida leyenda.*

Pero no sólo esta relación fundante está presente en el mundo. También la rueda del molino está en el agua, el olor del café —producido en las lejanías— en la tienda y la madre cultiva violetas para curar enfermedades. El hombre también sabe intervenir en la naturaleza para obtener sus frutos y energías. Es un impulso natural el que lo lleva a inscribir toda manifestación de la naturaleza en el campo de lo cultivado: árboles en la arboleda y en el

patio de la casa, el aparentemente desordenado esplendor vegetal en la plaza o el jardín, la energía del agua en el molino, etc. Pero este impulso creador del hombre es natural también y tras su cultivo, es decir, su perfección según su escritura, la naturaleza retiene aún el mensaje indescifrable de su origen.

b) *Naturaleza y cultura*. Uno de los rasgos que naturaleza y cultura tienen en común es que en ambas se acumula tiempo y humedad. Pero poseen otro rasgo en común, la signatura, que cubre la totalidad del espacio —y especialmente el cielo azul—, en el seno de la cual se distinguen por la diversa modalidad con que asumen este rasgo. En efecto, como ya ha de resultar evidente, el espacio es legible no porque el hombre le haya asignado un vocabulario, sino, al contrario, porque la naturaleza es un tejido de palabras, un conjunto coherente de signos. Precisamente los textos del hombre están confeccionados a partir del libro de la naturaleza. En este sentido, la lectura que el hombre inscribe en el campo de la naturaleza, es decir, las diversas manifestaciones culturales, el código de las lenguas, está construida a partir de su semejanza con la naturaleza. Toda cultura es un acto de adecuación a los signos depositados en las cosas. Pero hay una diferencia manifiesta en esta experiencia del mundo rural: mientras los mensajes confeccionados en relación a los códigos humanos son comprendidos, mientras la gran mayoría de los mensajes naturales son comprendidos hasta cierto nivel, no ocurre lo mismo con otros mensajes naturales, por ejemplo, con la “inefable música secreta” de la arboleda. Los mensajes naturales son comprendidos sólo en determinados casos, que son muchos ciertamente —por ejemplo, el desciframiento de las hierbas por la madre—, pero hay un límite de comprensión. El mensaje del origen —manifiesto en la música de la arboleda— es reconocido como una comunicación, pero resulta indescifrable³⁰. Son conocidos los códigos *manufacturados a partir de la semejanza* experimentada, pero no es conocida la totalidad del código dado de *antemano*. Es experimentada la sintaxis del mundo, pero no es aprehendido el total de su significado, que se extiende ad infinitum. Por eso, el lugar del origen es lejano y congrega las postrimerías y el nacimiento, la muerte y la creación.

³⁰Se inscribe aquí con toda propiedad una teoría de los grados del conocimiento, tal como la que, por ejemplo, expuso G. W. Leibniz en “Del conocimiento de la verdad y de las ideas”, en *Monadología*, Madrid, Biblioteca Económica-Filosófica, 1882, págs. 103-116. Trad. de A. Zozaya.

c) *Estructuración del espacio*. El espacio en que se despliega la escritura aparece estructurado interiormente en un ámbito cercano y otro lejano, tanto desde un punto de vista vertical como desde un punto de vista horizontal, que se resuelven finalmente en una esfera infinita. Horizontalmente, la máxima cercanía está dada en la casa paterna y, en general, en la construcción del hombre, que es vista como lugar de resguardo frente al espacio exterior de la intemperie de este mundo —que es interior en su relación con el espacio existencial. El correo es el lugar cercano que conecta con la lejanía. Verticalmente, es distinguido un ámbito cercano, cuyo límite es la atmósfera —o la “difusa lámpara de niebla” y el crepúsculo— y un ámbito lejano constituido por la infinitud del cielo azul. En el ámbito cercano, es posible distinguir, a su vez, la tierra y la atmósfera. La luz que *deja ver* ambos sectores y hace aparecer las cosas es la luz otoñal. Ella desdibuja las cosas y las exhibe con una marcada imprecisión. Su mención (metafórica) como “lámpara de niebla” intimiza y humaniza el espacio natural, que, a su vez, resuelve finalmente la cultura en su cifra original. En el espacio superior atmosférico se yergue la torre de la iglesia, esto es, el punto más alto del recinto sagrado. Abajo, el caracol en el jardín —la naturaleza en la cultura— reproduce en su concha el carácter resguardante y abovedado de este mundo. Las hojas secas (v. 20) que, como la humedad y el tiempo, se acumulan sobre el espacio, manifiestan su carácter otoñal y decaído. En el espacio superior impera el azul del cielo que, frente a la luz otoñal que deja ver cosas, exhibe lo desocupado e infinito de su espacio. Esta infinitud se prolonga también en la tierra, cuya sombra participa de la iluminación azul al través de la mirada de la abuela. El “reino del cielo azul” es, al parecer, el ámbito en que coinciden ensueño y realización del ensueño. Las connotaciones de esta estructuración del espacio se enriquecen con el análisis de los restantes poemas de esta parte del libro.

d) *Mundo rural y mundo externo*. La totalidad de este espacio, con las notas determinantes de su modo de ser, se opone, por cierto, al espacio exterior desde el cual ha reingresado el poeta y desde el cual llega el tiempo como un invasor que acumula sus efectos sobre las cosas.

La experiencia del regreso contrapone la presencia de la escri-

tura del mundo rural a su ausencia en el espacio exterior, desde el que se accede, contra todo prejuicio, al mundo rural. En el mundo escrito y unificado por la semejanza, los seres se ajustan unos a otros en una coherencia original, ya naturalmente bosquejada, en trance de desciframiento y perfección. La figura de la *convenientia* acerca de las cosas en virtud de su semejanza. La *aemulatio* —que “recorre en silencio los espacios del mundo”— tiene la fuerza de atraer al poeta hacia el lugar de su origen —“ahora que he vuelto no comprendo cómo pude alejarme de su puerta”— y lo prepara para el ejercicio de su verdadera libertad —liberada de los prejuicios de la temporalidad y la extrañeza de lo natural— en el ámbito en que las cosas revelan su ser y encajan su vida en la pacificación de todas las tensiones y la plenitud. La lectura del mundo se detiene sólo ante el mensaje del origen, cuyo imposible desciframiento conduce a una melancólica resignación en un mundo pletórico de ofrecimientos.

El mundo rural —en cuya escritura están contenidos todos sus rasgos esenciales— se opone también al espacio exterior en que este último es el ámbito en que el ser está expuesto en el desamparo mientras el espacio rural es el lugar del resguardo. También en este caso el miembro marcado es el espacio rural y no el espacio existencial abandonado.

Por último, la permanencia de las cosas en su mismidad inalterada se opone a su cambio en el espacio exterior. Naturalmente, esta manera de exponer la oposición es una versión de la presencia y ausencia de la temporalidad como dimensión esencial de la existencia y las cosas. La ventaja de esta versión es que se conserva como miembro marcado al mundo rural. La experiencia del regreso conduce al poeta, en la primera parte del poema, a un vuelco ontológico en virtud del cual el miembro marcado con el rasgo de realidad (verdadera) es el mundo rural frente al carácter no-real (falso) del mundo externo. Esta situación, sin embargo, vuelve a invertirse en la segunda parte del poema, en que, al desaparecer la validez de la atribución de carácter real al mundo rural, se establece una nueva oposición entre el mundo real (que es el de la temporalidad, etc.) y el mundo irreal del anhelo.

20.2. *El lector.*

Ya en los primeros cuatro versos se incluye al lector en el *tiempo* de la comunicación:

- 1 *A recorrer me dediqué esta tarde*
2 *las solitarias calles de mi aldea*

El momento de la comunicación se incluye en la misma tarde de lo comunicado y parece ocurrir sólo poco después del regreso y reconocimiento. Luego, una serie de mostrativos nos sugiere que el poeta se ha trasladado de tiempo en un acto de apelación a la máxima evidencia de la verdad de su evidencia: la *demonstratio ad oculos*. En esta traslación arrastra al lector que, desde la indeterminación del lugar que ocupa en el acto de la comunicación, resulta así incluido en el espacio del reconocimiento:

- 25 *Estos fueron los hechos memorables*
26 *que presencié mi juventud primera*
27 *el correo de la esquina de la plaza*
28 *y la humedad en las murallas viejas.*

O bien, más adelante:

- 57 *Lo reconozco bien, éste es el árbol*
58 *que mi padre plantó frente a la puerta...*

Sin embargo, como hemos visto, otros mostrativos poseen ambigüedad denotativa. En el caso de los versos 19-22 no sabemos si el texto se refiere al espacio real de la aldea o al espacio del ensueño o, por último, lo que resulta más probable, a ambos a la vez. El lector parece, pues, incluirse en un espacio múltiple o desplazable (en que unos espacios contienen a otros, etc.), cuya nota característica y común podría ser la cercanía del hablante.

El propósito central del poeta en la comunicación de esta experiencia inusitada del reconocimiento parece ser, en primera instancia, buscar la aquiescencia del lector con respecto a la realidad del reconocimiento. Esta busca comienza por tratar de convencerlo de lo inesperado del retorno:

- 9 *Nunca pensé, crédmelo, un instante*
10 *volver a ver esta querida tierra,*
11 *pero ahora que he vuelto no comprendo*
12 *como pude alejarme de su puerta.*

Enseguida es buscada su aquiescencia plena en los versos citados poco antes, en que es propuesta una fundamental ambigüedad denotativa:

- 19 *No se puede dudar, este es el reino*
20 *dél cielo azul y de las hojas secas*
21 *en donde todo y cada cosa tiene*
22 *su singular y plácida leyenda*

La falta de determinación ontológica de aquello que es mostrado no podría menos que obstaculizar la participación del lector en la evidencia de la verdad de lo reconocido. Pero los versos inmediatamente siguientes nos devuelven al espacio de la aldea, sólo que a través del reconocimiento no de una persona, sino de la *presencia* de su mirada en la sombra y en las cosas, es decir, al través del encuentro y lectura de un modo de vida. En este caso, como en todos los demás del poema, las personas son *ausencias* atraídas por sus huellas o productos. Además, nada impide que, precisamente a partir de la incertidumbre denotativa, el lector tienda —por lo menos en una de sus interpretaciones *posibles*, precisamente en aquella que le es inducida a creer— a identificar el lugar del ensueño, el lugar de los anhelos con el paraíso reencontrado en el regreso inesperado.

Por otra parte, sin embargo, la ambigüedad —que conduce a una suspensión de la posición real, irreal, imaginaria, etc., del mundo referido— prepara al modo de una seña el descubrimiento en la segunda parte del poema, de la *artificialidad* del reconocimiento, el carácter construido —y sustentado por el anhelo— del reconocimiento y la *demonstratio ad oculos*:

- 71 *Todo está igual seguramente,*
72 *el vino y el rruiseñor encima de la mesa,*
73 *mis hermanos menores a esta hora*
74 *deben venir de vuelta de la escuela:*
75 *¡Sólo que el tiempo la ha borrado todo*
76 *como una blanca tempestad de arena!*

El tránsito desde la aparente seguridad del reconocimiento de la identidad sustancial del mundo en dos momentos temporales hasta el descubrimiento de su irrealidad, no es, sin embargo, un tránsito que anule totalmente la actitud que conlleva y sustenta este reconocimiento. Al revés, lo que ocurre es más bien que, a medida que transcurre el poema, y, sobre todo, a partir del verso

69, se adelanta en esta actitud y conserva su validez toda la carga de anhelo y nostalgia que posee y, en última instancia, la origina. Resulta importante subrayar, entonces, que el poema no contrapone bruscamente dos perspectivas sobre el reconocimiento de la identidad y su rechazo, sino que expone el desarrollo de una posición de reconocimiento que gradualmente va desdibujando la precisión del reconocimiento hasta advenir en el segundo momento a su rechazo final.

Las diversas ironizaciones que hemos indicado contribuyen también decisivamente a esta progresiva manifestación de la participación que efectivamente solicita el poeta al lector: no la aquiescencia de un reconocimiento, como a primera vista parece, sino la comunión en un mutuo consuelo ante la imposibilidad del regreso a lo mismo y el acceso a un mundo en que la temporalidad de la existencia, la agresividad de la relación entre los hombres y el silencio de la naturaleza y los orígenes estén abolidos o superados.

La aquiescencia irrestringida del lector a la empresa de reconocimiento se ve relativizada también por los segmentos intercalados (v. 29-36), en que se afirma justamente lo contrario de lo que se experimenta, a saber, la negación de la posibilidad de que vida feliz y conciencia de ella coincidan o ocurran simultáneamente. Como sabemos, los versos 29-32 contienen todo el peso de lo que Aristóteles denominaba sentencia: "que es una aseveración, pero ciertamente no de cosas particulares, por ejemplo, como es Ifícrates, no sobre lo universal, por ejemplo, que lo recto es lo contrario de lo curvo, sino de aquello sobre lo que versan las acciones y puede elegirse o evitarse el obrar" (*Retórica*, II 21, 1394 b. 25).

La entrega del lector a la verdad del reconocimiento de la accidentalidad del tiempo, se encuentra también obstaculizada por la resistencia que ofrece la mención de las *hojas secas* como manifestación de la incambiabilidad del mundo. Ello ocurre en el verso 20, cuando el lector es directamente interpelado ("no se puede dudar, éste es el reino del cielo azul y de las hojas secas") y, bastante más adelante, cuando el poeta al través del mensaje de la arboleda recuerda a sus hermanas muertas y enumera las hojas en su homenaje. Las hojas están, por una parte, en los árboles y, por otra, caídas o contienen su porvenir caído, como las hermanas. Pese a lo contradictorio de esta doble mención, pretenden proponerse como elementos que exhiben la incambiabilidad de un mundo. De este modo, la aparente *pasividad* del poeta en la empresa de reconoci-

to, que quiere ser la receptividad natural y sensible de una identidad no esperada, manifiesta un encubierto carácter *activo*. No se trataría de una pasiva recepción, sino de una activa selección de datos para construir una adecuación entre las cosas y el intelecto. La selección de datos, como sabemos, asegura cada vez menos su carácter probatorio, en un paradójico movimiento de entusiasmo progresivo y progresiva falta de sustento material para la empresa de reconocimiento. Paralelamente, se revela que no se busca la aquiescencia del lector ante los datos sensibles, sino su complicidad en una selección y construcción (fundada en un autoengaño compasivo). No se trata de hacerlo partícipe de un reconocimiento que significa el descubrimiento de una verdadera realidad, sino de pedirle su complicidad en un autoengaño compasivo frente a la común condición de poeta, lector y ser humano. De esta manera, el desarrollo del poema revela la verdadera relación del poeta y el lector: comunión en el consuelo, resignación ante las condiciones históricas y existenciales de un modo de vida y la vida misma.

20. 3. *Hablante.*

En primera instancia, la actitud del hablante parece ser la de una entrega a los datos y a la felicidad del reencuentro con el espacio de la juventud primera. Pero a medida que él mismo va exponiendo este reencuentro, asoman por los resquicios del discurso algunas señas que nos conducen a dudar del carácter efectivo de esta entrega. No es necesario escuchar en el instante de máximo recogimiento —cuando las cosas y los seres son en el silencio que expone su signatura— que el regreso al espacio de la felicidad y el ser sea calificado de “singular empresa”, utilizando el lenguaje de las novelas de caballería y su parodia, *El Quijote*, para hacerse cargo de que una fundamental ironía separa al poeta de su aparente entrega y a los lectores de su participación entusiasta y sin límites en la tarea de reconocimiento y aquiescencia que les es propuesta y, más aún, solicitada. Si bien es cierto que las sucesivas manifestaciones de esta ironía nos hacen entender el grado en que ciertos rasgos lingüísticos y de estilo estaban complicados en la exhibición de ella, no es menos cierto que al escucharlos por primera vez, en su solicitud casi desleída, lograban perturbar ya de algún modo la correspondencia aparentemente absoluta entre el reconocimiento y la actitud que éste iba moldeando en el poeta.

Naturalmente, a partir del verso 69 —es decir, al advenir la experiencia del segundo momento en que hemos dividido el poema— se hace claro que la actitud anteriormente expuesta del poeta es la de una conciencia construida, que en su entrega al reconocimiento quería participarse como conciencia real en trance de comunicar su experiencia real del reencuentro de un espacio que permanecía el mismo. La escritura del mundo (a que se accede) y este simulacro de reconocimiento natural están fundados en un saber encubierto de su inexistencia real, pero manifiestan un mundo del anhelo junto con el carácter insoportable de la temporalidad de la existencia y la agresividad de la actual situación histórica. La actitud del hablante —en la cual, como veremos, se reconoce un momento construido: aquél de la conciencia natural que se adecúa al reconocimiento y otro momento que revela un *saber* acerca de la imposibilidad del carácter real de ese reconocimiento— justifica la estructura compleja del poema o, dicho de otra manera, convierte a los dos momentos distinguidos desde el punto de vista de la actitud del hablante en expresión de un mismo acontecimiento, lo que da al mensaje el carácter de una comunicación unitaria.

Como ya sabemos, el hablante habla en primera persona acerca de algo que le ha ocurrido a él mismo. El tiempo del acontecimiento que expresa es ligeramente anterior al momento de su discurso. Esta distancia temporal, casi inexistente, posibilita un juego que a medida que transcurre el poema se establece entre la conciencia ingenuamente natural (la cual es construida) y la conciencia resignada que construye, irónica y nostálgicamente, la ilusión de verdad que se constituye en la adecuación entre conciencia y realidad del regreso. Uno de los aspectos posibilitados por esta distancia temporal es la contradicción establecida entre el modo de ser de ese espacio rural y las afirmaciones sobre la vida contenida en algunos momentos no narrativos (v. 29-32, 33-36, por ej.). Esta distancia permite, asimismo, la constitución de una perspectiva fundamentalmente irónica con respecto a la experiencia del regreso y el reconocimiento de la identidad de este mundo. Esta ironización del reconocimiento se manifiesta, como hemos visto, al nivel "estilístico" (v. 40, 43), al nivel del mundo (v. 4, 25 y ss., 63-64), etc.

20. 3. 1 La conciencia naturalmente ingenua. Los contenidos y formas de esta conciencia (con la cual parece identificarse la actitud del hablante) se alcanzan progresivamente en el desarrollo del recono-

cimiento. Su constitución comienza con la destrucción de los supuestos básicos acerca de la existencia que posee el hablante al encontrarse súbitamente *de nuevo* ante las puertas del espacio rural:

- 9 *Nunca pensé, creedmelo, un instante*
- 10 *volver a ver esta querida tierra*
- 11 *pero ahora que he vuelto no comprendo*
- 12 *cómo pude alejarme de su puerta.*

Pero son los versos siguientes los que se encargan de darnos la exacta significación de esta experiencia:

- 13 *Nada ha cambiado, ni sus casas blancas*
- 14 *ni sus viejos portones de madera.*

Que la identidad se mencione como negación del cambio nos hace manifiesto que el hablante ha vivido de suyo en la evidencia de la temporalidad esencial de las cosas. Las constataciones siguientes (por ejemplo, en v. 15-19) no hacen sino confirmar el carácter inesperado que asume el reconocimiento de la identidad esencial de las cosas con respecto a su presencia pasada. La evidencia absoluta de haber ingresado a lo mismo de antes le permite al poeta adelantar incluso presuposiciones con respecto a lo que en un momento dado *debe ser* según el orden que impera en la temporalidad de este mundo:

- 39 *Como ya era la hora del silencio*
- 40 *cuando emprendí mi singular empresa*
- 41 *una a una, en oleaje mudo,*
- 42 *al establo volvían las ovejas.*

Es a la luz del desarrollo posterior del reconocimiento que podemos entender que el carácter inesperado del retorno (mencionado en los v. 9-12) no se refiere sólo a lo insólito de una vuelta al espacio geográfico de la juventud primera, sino también a lo insólito del reencuentro de la totalidad de un mundo y un modo de vida que se había perdido junto con la juventud en la temporalidad realmente irreversible de la vida. En términos generales, parece, pues, legítimo suponer que los supuestos o evidencias acerca de la vida con que el hablante accede al espacio rural son aquéllos que afirman la temporalidad del mundo y de la existencia, por una par-

te, y, como necesaria consecuencia de esto, por otra, la irreversibilidad real del tiempo.

La posición ideológica a la que el hablante adviene al través del reconocimiento —y que no quiere exhibirse sino como una adecuación del intelecto a las cosas— se puede formular como la exacta contradicción de los supuestos con que el hablante accede a este inesperado regreso. Lo inesperado del retorno subraya la inocencia del acto y con ello el carácter creíble que ha de adquirir a los ojos del lector la experiencia del reconocimiento de la identidad de este mundo, la experiencia del tiempo como un accidente de las cosas y el carácter legible de la totalidad, parecen ser los aspectos constitutivos de este mundo, cuya aprehensión por el hablante, dispuesto en la progresiva destrucción de sus evidencias traídas por una adecuación natural a las cosas, origina gradualmente una nueva ideología o saber que garantiza la seguridad de la existencia en el espacio rural y posibilita su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus órdenes empíricos y, en general, toda construcción cognoscitiva.

El efectivo carácter accidental del tiempo es, por cierto, la condición posibilitadora de la identidad sustancial del espacio rural en dos momentos de la vida del hablante. Esta accidentalidad del tiempo es ya manifiesta en los siguientes versos:

- 5 *Todo está como entonces*
 6 *el otoño y su difusa lámpara de niebla*
 7 *sólo que el tiempo lo ha invadido todo*
 8 *con su pálido manto de tristeza.*

Su accidentalidad ha estado cubriendo desde *siempre* las cosas, pertenece con una relativa propiedad a la apariencia de este mundo:

- 13 *Nada ha cambiado, ni sus casas blancas*
 14 *ni sus viejos portones de madera*
 25 *Estos fueron los hechos memorables*
 26 *que presencié mi juventud primera,*
 27 *el correo en la esquina de la plaza*
 28 *y la humedad en las murallas viejas.*

Como hemos visto, el efecto del tiempo sobre las cosas y los habitantes es la tristeza. Pero la madre cura este mal endémico. Para

ello cultiva hierbas (vinculadas con las estrellas y el destino de los hombres) :

- 65 *A estas alturas siento que me envuelve*
 66 *el delicado color de las violetas*
 67 *que mi amorosa madre cultivaba*
 68 *para curar la tos y la tristeza.*

Entre la experiencia anterior del tiempo —la de la juventud primera— y la actual hay, sin embargo, bastantes diferencias. Desde luego, antes no se lo percibía sino al través de sus efectos. En el reingreso, en cambio, se accede a un saber acerca de él. Decisivo con respecto a este saber es que contiene el conocimiento de su carácter *invasor*, lo que necesariamente conduce a la evidencia de la existencia de una pluralidad de mundos que establecen vínculos de contradicción, superposición, etc. (Es el mundo rural el que se propone como el espacio de la existencia verdadera y auténtica, pero, obligadamente, al precio de una enajenación).

El carácter legible de este mundo, manifiesto en el reconocimiento de su identidad y en el reencuentro con la leyenda correspondiente al todo y cada cosa (cf. v. 19-22), es otra de sus dimensiones constitutivas y permite una adecuación cada vez más íntima y exacta de la existencia a su ser y al ser del mundo.

Esta signatura del mundo concilia, desde luego, la tensión existente —en el espacio desde el cual se regresa— entre el hombre y la naturaleza o, dicho de un modo más exacto, entre el mundo y la tierra. Ahora estamos ante la presencia de un mensaje no sólo en los objetos culturales, sino también sobre todo en las cosas naturales y, todavía más, en la naturaleza misma. Todo es mensaje y también los ruidos naturales:

- 44 *Y cuando estuve frente a la arboleda*
 45 *que alimenta el oído del viajero*
 46 *con su inefable música secreta*
 47 *recordé el mar y enumeré las hojas*
 48 *en homenaje a mis hermanas muertas.*

El mundo, la naturaleza, la conducta, se ofrecen para ser leídos, sólo que son mensajes que corresponden a diversos códigos o, acaso, a un código que posee niveles de legibilidad diversos. En el primer plano, en el plano de lo inmediatamente asequible, están los obje-

tos culturales y las conductas del ser humano: el correo en la esquina de la plaza, el resguardo paterno, el *cultivo* de la naturaleza, etc. Este plano corresponde al mundo de lo próximo, con su cercanía y su lejanía, con la cual vincula, por ejemplo, el correo. En un segundo plano, los mensajes de la naturaleza corresponden a un código o a un nivel del código que no es conocido: el nivel del origen:

- 44 *Y cuando estuve frente a la arboleda*
 45 *que alimenta el oído del viajero*
 46 *con su inefable música secreta*
 47 *recordé el mar y enumeré las hojas*
 48 *en homenaje a mis hermanas muertas.*

Desde un punto de vista negativo —que es aquél que surge cuando recordamos que se trata de un regreso— esta signatura constituye una doble reducción de la naturaleza en que aún se sitúan los lectores, a quienes se pretende convencer de la identidad del mundo rural y de la plenificación de vida que ofrece. Esta reducción elimina la diferencia entre el conjunto de lo que funda el hombre y lo que ya está ahí, dado de antemano. Aparentemente, se trata de acceder a la superación de la oposición entre naturaleza y cultura. Pero no es sólo esto lo que se propone por el hablante y quiere vivirse. En su dimensión más íntima es la inquietud ante el silencio del origen, ante el silencio de lo que ya está ahí, dado de antemano, en el centro del hombre y de las cosas, exponiendo su opacidad que contrasta con la plenitud de sentido de lo que hace el hombre. Es esto, repito, lo que parece superarse en este encuentro con la signatura del mundo y de las cosas. Sólo que, como hemos visto, en esta expropiación de su silencio, las cosas y el origen no se han mantenido en lo que son, sino que se han encubierto olvidando su diferencia con respecto del hombre y sus creaciones. Ahora, en el espacio rural, lo que ya está ahí, posibilitando el mundo, se encuentra ya escrito, *homogeneizado* con la futura acción del hombre y propuesto como su proyecto. La quietud de la existencia, la proposición de su plenitud y felicidad se logra en la indiferenciación de la diferencia y en la atribución a las cosas de una asignatura que menciona su ser. Las consecuencias de esta ideología con respecto al orden del mundo han sido ya expuestas. Los elementos se ordenan de acuerdo a una sintaxis que asigna posiciones y relaciones de proximidad y lejanía.

Por ahora, lo importante es retener que el carácter inesperado del encuentro con lo mismo, asegura aún más la verosimilitud y veracidad de esta empresa de reconocimiento de una conciencia en actitud natural que, a partir de su experiencia sensible, da cuenta de la estructura y esencia atemporal y escrita del lugar (topos y no atopos) de la *felicidad* terrena. Esta es la imagen que se le entrega al lector y que será rota o, al menos, puesta en su lugar real en el segundo momento del poema.

20. 3. 2. *Ironización*. Ya en la primera parte existen momentos del discurso que no se referían al reconocimiento acaecido en el regreso y que, en un acto que parecía romper la unidad del poema, contradecían (ideológicamente) los supuestos y contenidos materiales del reconocimiento. La tensión que provocan estos textos contrapuestos —aun aquellos que poseen una aplicatio ambivalente, como los v. 19-24— queda irresuelta en el primer momento del poema. De una parte, se nos comunica afirmaciones empíricamente fundadas sobre la totalidad de la vida, una de las cuales excluye la posibilidad de una conciencia de la felicidad; de otra, los segmentos narrativos nos comunican la experiencia del acceso final a esta conciencia feliz y real. Desde luego, parece contradictoria la conjunción simultánea de estas dos proposiciones sobre la existencia. No obstante, todo parecería indicar que el peso decisivo de la experiencia del reconocimiento de esta demonstratio ad oculos tendría que tener el poder de refutar las afirmaciones contenidas en estos momentos no narrativos, o bien, si ello no fuera posible, al menos el poder de limitar su validez estableciendo espacios y modos de vida de excepción. Desde luego, el *entramado* que estas afirmaciones y la narración constituyen es ya un primer indicio de la intención del hablante de contrapesar el poder de convicción de la demonstratio ad oculos o provocar inquietud con respecto a su validez irrestricta. Es en este punto que aparece como decisiva para provocar esta relativización o inducir a ella la perspectiva irónica que manifiesta “estilísticamente” el texto y el discurso. Esta ironización se hace del todo explícita en el verso 40, pero está preparada, como hemos visto, desde mucho antes —en rigor, ya desde el comienzo del poema—, sólo que el lector no ha tenido hasta ahora datos suficientes como para erigirla en estructura fundante de la experiencia comunicada.

Así, por ejemplo, un análisis que siga la comprensión del discurso y la constitución de las imágenes en el proceso de la lectura,

difícilmente descubrirá la presencia de una perspectiva atravesada por la ironía en los primeros cuatro versos. Corresponde a las reglas del juego que ello no se advierta *concientemente*. En el momento de la primera lectura, sólo se advierte: a) la ausencia de habitantes; b) la relación vivida como próxima o íntima entre el sol (proceso cósmico) y el hablante que reingresa al espacio de su vida anterior. (La personificación del sol es comprendida desde el comienzo como un recurso para expresar la relación entre la naturaleza y los habitantes de este espacio). Sólo cuando la propiedad del reconocimiento es relativizada por la clara aparición de una perspectiva que ha sido ironizante, se advierte que el comienzo también, aunque levemente, participaba de esta perspectiva que, finalmente, transforma la totalidad del discurso hasta el v. 40 en un lenguaje impropio (en el sentido de Vico). Sólo después del verso 40 restituimos a la primera cuasiestrofa un contenido no advertido: el sol no sólo subraya la ausencia de otras relaciones de amistad, sino que en relación a él mismo no es tan cierta la intimidad que se afirma y, por ello, se relativiza exagerándola. Hay que entender, eso sí, que a estas alturas del poema no se propone una comprensión exactamente contraria de la relación, sino tan sólo la relativización de un discurso que aparecía tan inmediatamente seguro. La exageración se convierte, así, en un anticipo de la verdadera actitud del poeta, un síntoma de una ausencia de entrega absoluta a los datos de una conciencia natural en actitud ingenuamente adecuada a la verdad inmediata de una experiencia. Más adelante, luego de la ambigüedad denotativa de los versos 19-22, el hablante califica de "hechos memorables" la ubicación del correo en la esquina de la plaza provinciana y la presencia de la humedad en las murallas viejas. La instalación de objetos cotidianos en el discurso de lo sublime, es decir, la traslación de objetos de nivel inferior o medio al nivel superior es evidente. La función de este desplazamiento parece ser doble: de una parte, legitimar la dignidad de estos objetos en el mundo rural escrito, en el cual todo está bañado por la semejanza; de otra parte, arrojar sobre esta significatividad el velo relativizante de la ironía (que retóricamente *dice* en diversos grados lo contrario de su afirmación directa y propia). Notemos, por último, que los objetos, la presencia física del correo y la humedad, están vistos como *acontecimientos*, como hechos vividos que despliegan su

sentido y lo participan en relación a un modo de existencia y no como objetos.

La misma ambigüedad de estos versos aunque ya con un fuerte acento en la ironización del acto, se manifiesta en la mención del reconocimiento como una "singular empresa". Sabemos que este uso lingüístico es propio de las novelas de caballería, o su parodia, *El Quijote*, para referirse a los hechos memorables y extraordinarios de los caballeros andantes. Ahora, por el contrario —"escrito a la manera de Cervantes"—, mencionan el nada épico acto de recorrer la aldea de la juventud primera. La expresión se utiliza justamente en el momento en que más se ha *penetrado* en la experiencia del reconocimiento: cuando se prevee, desde el recuerdo de las coordenaciones de espacio, tiempo y acontecimiento de ese momento en ese sector del espacio, lo que ha de ocurrir: el retorno de los animales desde la naturaleza, desde el espacio expuesto, al lugar del resguardo nocturno. La magnificencia de este acto está subrayada, como hemos visto, por una metáfora en que se relaciona el movimiento de las ovejas con el movimiento ordenado e inexorable de las olas del mar hacia la playa, en que mueren dulcemente. La ironización extrema, el establecimiento de una distancia entre el poeta y acontecimiento poetizando, concide con una de las máximas cercanías o intimidades, en la cual incluso desde la total reincorporación a este modo de vida se preveen los hechos y, todavía más, en el instante de cósmico movimiento hacia el reposo y lo que las cosas son a partir de su escritura. Que las ovejas, entes colectivos, sean luego saludadas "personalmente", no hace sino confirmar esta ironización simpática en que el poeta, a su vez, se resguarda frente al lector de las sospechas de una entrega irrestringida a la experiencia ingenua del reconocimiento.

A partir de este momento, el regreso demuestra cada vez menos la accidentalidad del tiempo o, lo que es lo mismo, la identidad sustancial de las cosas al través del tiempo. La experiencia incluye ahora datos del oído (verso 44-46) y del olfato (53, 65-68) que, dentro de los límites del texto, reducen el campo de presentación a lo visual y proponen como elementos de demostración datos que normalmente no hacen visible el cambio temporal, no registran huellas o señas del paso del tiempo. Esta amplificación del campo de lo sensorialmente experimentable, que es simultáneamente una disminución del poder demostrativo, parece cumplir también una función

ironizante. Incluso en el campo de lo visible se escogen objetos que no manifiestan el paso del tiempo:

- 54 *siempre la misma luna en mi cabeza*
 55 *entre el río de entonces y el de ahora*
 56 *no distingo ninguna diferencia.*

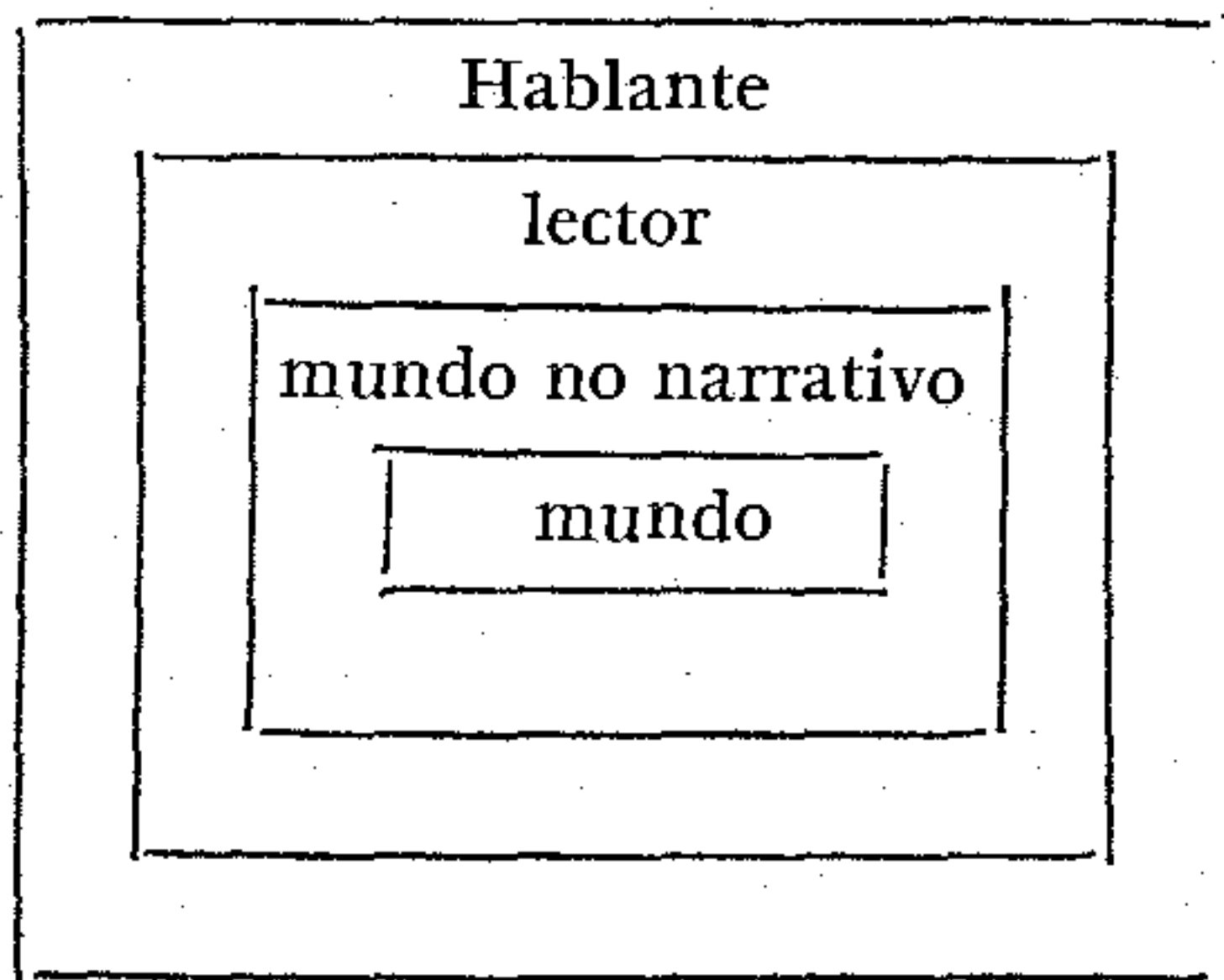
Finalmente, luego de la comparación que integra la conducta ejemplar del padre, figura protectora y ordenadora del mundo rural, a la forma de vida y dependencias medievales, es un perro quien ocupa el lugar del hombre en la relación con las estrellas que determinan su destino y, en este caso —“el perro dormía dulcemente”—, protegen su reposo. Como lo hemos visto ya, la relación del hombre con las estrellas, en las cuales lee su porvenir, aunque no la determinación de su libertad, resulta decisiva para esta comprensión de la vida. Ahora, en cambio, aparece un perro, es decir, aun algo que pertenece al ámbito familiar, pero que no es el lugar ontológico de las relaciones con el destino y la divina providencia. Una mirada traspasada de ironía ha desplazado, pues, a la figuras de su posición propia y, con ello, ha relativizado decisivamente la validez y fuerza de las relaciones mismas —que han visto trastocados sus objetos y jerarquías—, conservando, sin embargo, su imagen ingenua y simpática como la imagen de un mundo del anhelo que trasciende el campo de lo real. La ironía ha logrado, pues, antes del segundo momento que hemos distinguido en el poema —y que comienza en el verso 69— minar grandemente la creencia y entrega a la verdad de reconocimiento por parte del lector y ha dado señas suficientes del grado de adhesión y propiedad del poeta con respecto a la experiencia de reconocimiento que nos comunica y en relación a la cual parece pedirnos, en primera instancia, una aquiescencia entusiasta (cf. v. 9-12, 19-22, 23-28, 49, 57). Esta ironía infusa en la actitud de reconocimiento del poeta, junto a las advertencias sobre la validez real de la experiencia —contenida en los versos no narrativos intercalados (29-32, 33-36) — y la revelación final de la falsedad real de la supuesta verdad comunicada, nos hacen claro que esta primera actitud del poeta es construida a partir de otra posición. Es justamente esta posición, que se revela a partir del verso 60, la que reordena las estructuras del poema. Ahora se nos hace plenamente comprensible la función esencial que cumple la distancia temporal que el texto instituye entre el momento de la comunicación poética y el momento del regreso. El punto de vista que ad-

quiere el lector desde este momento nos revela la presencia de un poeta resignado a la realidad de verdad, poeta cuya relación con la posición o actitud construida y su correlato, el mundo rural que permanece el mismo, es irónica —porque en el acto de posición no se cree en lo puesto de esa manera— y nostálgica, porque revela el anhelo de un mundo semejante a éste, abierto en su sentido y pacificado en las relaciones de los hombres y de los hombres con la naturaleza. La doble actitud del hablante y su validez como estructura comunicativa justifican la estructura bimembre del poema —con la asimetría evidente de sus partes— y le da al mensaje el carácter de una comunicación unitaria. Si ahora recordamos con Vico que “la ironía no pudo empezar más que en los tiempos de la reflexión, pues está formada por lo falso gracias a una reflexión que adopta una máscara de verdad”³¹, podemos entender sin dificultad que la accidentalidad del tiempo, la escritura del mundo y el simulacro de su reconocimiento por la conciencia natural están fundados en un saber encubierto de su inexistencia real. No obstante, esta estructura doble y cruzada de la posición del hablante permite que se nos haga manifiesto el deseo de un mundo y una existencia a cubierto de la temporalidad y la agresividad de la vida urbana y actual, que posee al poeta. El hecho de que las estructuras que hemos indicado sean estructuras de un *acontecimiento* —el regreso imposible que despliega el poema— nos permiten entender, además, el sentido verdadero que tuvo esta narración en los tiempos (ahora simulados) de la semejanza.

21. Estructuras Ideológicas

Si superponemos los contenidos más generales de los diversos estratos de lo expresado, obtenemos los siguientes esquemas:

A)



³¹G. B. Vico, *Principios de una ciencia nueva sobre la naturaleza común de las naciones*, Libro Segundo, De la sabiduría poética, Sección segunda, Lógica

B)

M U N D O			
VERSOS	MUNDO RURAL	MUNDO EXTERNO	
1	Regreso posible Reconocimiento identidad		Proceso ↓ Cambio
68	no temporal escrito resguardo	temporal no escrito desamparo	
69	Reconocimiento cambio Regreso imposible		↓
76	<i>TEMPORAL</i> <i>NO ESCRITO</i> <i>DESAMPARO</i>	temporal no escrito desamparo	

La superposición ha sido hecha según el orden de constitución en que unos estratos son fundados por otros, pero también según la dirección en que nos conduce la experiencia de un poema lírico. En efecto, es evidente que el discurso del hablante funda el mundo y manifiesta simultáneamente la actitud del hablante mismo. Este discurso propone también las estructuras de relación con el lector y configura a éste. Por otra parte, la lectura —y concretamente, la de este poema— nos conduce, en última instancia, a un acto de comunión con el hablante, que en la segunda parte del poema se nos ha revelado en todo su desamparo y anhelo.

El proceso del poema está articulado en dos momentos (v. 1-68 y v. 69-76), cuyo eje es el verso 69, a partir del cual comienza a exponerse un cambio con respecto al modo de ser del mundo y la experiencia de reconocimiento antes expuesta. En virtud de este cambio se nos revela que tampoco el tiempo tiene un carácter accidental en el mundo rural, sino que, al contrario, traspasa su esencia y la expone como algo que *era* y no como algo que sigue siendo lo mismo. Al reconocimiento de la identidad del mundo y las cosas en dos momentos temporales, al reconocimiento de la permanencia de un mundo en lo mismo, le ha sucedido el reconocimiento, del cambio de este mundo desde lo que era (para el poeta en su época juvenil) hasta lo que es en el momento presente (época madura del

poeta, como lo muestra la ausencia de sus padres). En este sentido, el carácter real del resguardo que este mundo parecía ofrecer a la existencia expuesta se convierte —a partir del segundo momento— en el correlato de un anhelo. La prosecución de este anhelo revela la angustia ante la temporalidad de su existencia que acosa al poeta, el intento de realizar la existencia desde una esencia prescrita y el deseo de plenificar la vida en su felicidad.

La estructura de la vida propuesta al través del reconocimiento de la permanencia inalterada del mundo rural muestra que al proyecto de felicidad por-venir (que es el proyecto el que, equivocadamente, estructuraba la vida en el espacio rural de la juventud primera, según lo manifiestan la salida del poeta y, en “Se canta al mar”, las cartas de amor de las hermanas) se le superpone, como contenido material, el reencuentro del mundo rural como el lugar de la felicidad, esto es, se le acopla un movimiento de re-venir, el cual concluye —como se ha expuesto— en el descubrimiento de que en lo más íntimo y resguardante de este mundo se encuentra prescrita la perfección de la vida humana en su adecuación a la semejanza con su ser natural. Si el poema se examina dentro del contexto de los poemas restantes, se hace claro también que este regreso está motivado por la agresividad de la vida urbana, caracterizada por la alienación y la explotación del hombre con respecto a su prójimo —lo que, en virtud del recuerdo del mundo rural, se supone no existente en este ámbito. No olvidemos que el regreso al mundo rural significa que el poeta ha vivido en el intertanto en otros lugares y mundos. Se puede probar que este lugar es el espacio urbano. (Se puede probar, además que la oposición entre el mundo rural y el mundo urbano no es lo que quiere hacerse parecer, esto es, la oposición entre un modo de vida “medieval” y un modo de vida “capitalista”, sino, todo lo contrario, como más adelante lo manifiesta “El túnel” una oposición entre diversos grados de la misma forma de vida).

Como se recordará, los momentos no narrativos del poema, intercalados en la primera parte de él, ya contradecían en sus proposiciones generales la negación de la temporalidad de un lugar en el espacio y en un modo de vida y, por otra parte, la posibilidad de hacer coincidir felicidad y conciencia de ella. Esta sola afirmación, no contradicha en el segundo momento del poema, nos revela todo el *escepticismo* que contiene la actitud del poeta.

La apelación al lector —instancia en que se revela el género—

exhibía también un proceso en el cual se hacía claro que la aparente solicitud de aquiescencia y entrega a la empresa de reconocimiento, era, en última instancia, verdaderamente, la solicitud de participación en un común acto de consuelo y autocompasión ante el carácter de la existencia.

El modo de exponer la experiencia del regreso, finalmente imposible, y la manera de apelar al lector, junto a la clara articulación de dos momentos en el poema —separados por la confesión de la artificialidad de la verdad expuesta—, nos revelaron la actitud compleja del hablante que, a partir de un saber previo con respecto a la verdad de su experiencia, nos exponía la construcción del reconocimiento de una identidad allí donde no había sino cambio y diferencia. Como se ha visto, sólo una conciencia deliberadamente entregada a la ingenuidad y aparentemente pasiva, pero dedicada soterradamente a una selección de los datos sensibles, es decir, activa, permitía el reconocimiento de una permanencia del mundo rural en lo mismo. Pero la falta de entrega del poeta a la empresa se mostraba en las señas de una ironía que lo distanciaba de un compromiso absoluto con ese reconocimiento. Lo que la compleja actitud del poeta —que, desde un saber previo acerca del mundo, construyó no sólo un reconocimiento, sino también la actitud adecuada a ese reconocimiento— manifiesta es, de nuevo, la autocompasión ante su condición temporal y expuesta. Su actitud, sin embargo, no es de denuncia, sino de melancólica resignación ante los hechos y las posibilidades internas de la vida.