

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
del 3 de abril de 1981



“LA ENUMERACIÓN EN LA POESÍA DE VÍCTOR SOSA”.

TESIS

Que para obtener el grado de

DOCTORA EN LETRAS MODERNAS.

Presenta

ROSA FELISA DURÁN CORTIZO

Director

Dr. Juan Francisco Alcántara Pohls

Lectores: Dra. Tania Favela Bustillo

Dra. Sonia Montes Romanillos

Ciudad de México

2017

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I: LA ENUMERACIÓN	10
I.1. Diferentes funciones de la enumeración	10
I.2. La función poética	36
I.3 El paralelismo	40
I.4. Teoría de las colecciones	43
I.4.1. La Colección	54
I.5. Las listas	60
I.5.1. Homero o “el topos de la indecibilidad”	63
I.5.2. Sei Shōnagon o la lista subjetiva	68
I.5.3. Bernal Díaz del Castillo o la lista delimitada	73
I.5.4. Georges Perec o las listas intrascendentes	82
I.6. Las series	87
CAPÍTULO II: LA ESCRITURA DE VÍCTOR SOSA	90
II.1. La escritura de Víctor Sosa	90
II.2. Las listas de Víctor Sosa	108
II.3. El poema lista: “Los que sienten miedo y los que no sienten miedo”	117
II.4. “Los animales furiosos”	139
II.4.1. Primera parte de “Los animales furiosos”	145
II.4.2. Segunda parte de “Los animales furiosos”	172
II.4.3. Tercera parte de “Los animales furiosos”	177

II.4.4. Cuarta parte de “Los animales furiosos”	188
CONCLUSIÓN	196
VÍCTOR SOSA - ENTREVISTA	200
BREVE TEORÍA DE LAS COLECCIONES POR JUAN ALCÁNTARA	217
BIBLIOHEMEROGRAFÍA	224

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se originó, fundamentalmente, en el amor a la poesía y en el deseo de analizar cuáles son los mecanismos mediante los cuales ésta funciona. Sabemos que la poesía es un misterio y el tratar de desentrañarla tal vez sea una locura o, en todo caso, una empresa condenada al fracaso. De todas las formas literarias es la más difícil, la más inaccesible, la más renuente a revelar sus secretos. Por otro lado, muchos de los recursos poéticos funcionan no sólo en el poema propiamente, sino también en los diversos géneros de la prosa y hasta en el lenguaje oral, pues el destello poético aparece en cualquier lado.

La poesía puede utilizar múltiples recursos y figuras y puede, también, no utilizar ninguno, porque no depende de nada y lo que la produce es un misterio. Pero entre las muchas figuras que a veces la acompañan, me llamó la atención una que me resulta especialmente fascinante por su sencillez y por sus poderosos efectos: la enumeración.

Uno de los propósitos principales de este trabajo ha sido aportar un poco más de luz en este tema, la enumeración, que no ha sido muy estudiado. Fuera de las definiciones de los manuales de retórica y a pesar de que su uso es muy extendido son pocos los autores que se han detenido a estudiar sus efectos. Con esta investigación pretendo contribuir un poco a clarificar uno de los fenómenos retóricos más interesantes de nuestro tiempo y de todos los tiempos.

La enumeración es una de las figuras retóricas más antiguas y tal vez más utilizadas no sólo en la literatura, sino en el uso cotidiano del lenguaje. De alguna manera, el mismo universo en su multiplicidad la demanda. Podríamos decir que es necesaria en cualquier intento de descripción del mundo. En este sentido, tiene, sin duda, una importante función práctica y quizá hayan sido las necesidades de la vida cotidiana las que la originaron. Pero pronto, muy pronto,

debió descubrirse que la enumeración tenía una fuerte conexión con la función poética. Me refiero a la función poética tal como la define el lingüista Roman Jakobson, como aquélla en la que el lenguaje se centra en sí mismo, no en lo que está comunicando.

Considero que la principal contribución de esta investigación se ha centrado en demostrar cómo la enumeración se conecta con la función poética: indagar las relaciones entre enumeración y energía poética. Indagar también, no sólo los diferentes tipos de enumeración, sino las diferentes formas en que se manifiesta el mismo principio enumerativo: enumeración, listas, series, colecciones.

Para estudiar este fenómeno he tratado de analizar varios ejemplos de enumeraciones de poemas de distintas épocas. He rastreado algunos de los posibles cambios o modificaciones que ha tenido esta figura y cómo, sobre todo, se ha expresado de manera innovadora a partir de las vanguardias del siglo XX, afectando a experimentos literarios, como los del grupo francés Oulipo de la década de los 60's o, en años recientes, al neobarroco latinoamericano. Pero sobre todo me he concentrado en analizar ejemplos del poeta uruguayo-mexicano Víctor Sosa, en concreto un poema largo publicado en 2003: *Los animales furiosos* y diferentes textos de *Ródtchenko* (2010). La razón por la que elegí a Sosa es porque es uno de los poetas vivos más prolíficos e interesantes de la poesía latinoamericana actual. He intentado que el análisis de su escritura fuera más allá de la simple ejemplificación de enumeraciones o listas, pues su obra vale por muchas otras razones y es sin duda una de las más innovadoras y serias que se producen actualmente. He tenido la oportunidad de conocerlo personalmente y de tener numerosas charlas por lo que el contacto con su obra y su poética me es muy cercano.

Creo que la obra creativa de Sosa es un gran ejemplo de una obra propositiva, arriesgada, siempre en la búsqueda de nuevos caminos. Él ha trabajado especialmente con experimentos de enumeraciones, listas, series; no sólo en textos literarios, sino que también ha incursionado en el

mundo del video. Por todo ello, es un ejemplo ideal de un artista contemporáneo que está involucrado intensamente y de manera novedosa con el fenómeno enumerativo.

He recabado las definiciones de los principales tipos de enumeración. Para ello me basé sobre todo en el ya clásico *Diccionario de Retórica y Poética* de Helena Beristáin y en la clasificación más sintética, lúdica, mucho menos académica, pero rigurosa, de Umberto Eco en *El vértigo de las listas*.

Para este estudio intenté rastrear algunos discursos teóricos que han vislumbrado la posibilidad de un lenguaje más allá del mensaje, empezando por el propio Roman Jakobson, pero atendiendo también a propuestas posteriores como las de las vanguardias, sobre todo el dadaísmo con la invención del *ready made* que dio origen al arte conceptual, posteriores experimentos como los del grupo francés Oulipo, hasta algunos discursos más actuales como los apuntes de Kenneth Goldsmith sobre la escritura no-creativa.

Jakobson y su análisis de la función poética ha sido el pilar fundamental para el desarrollo de mi propuesta. Me he guiado sobre todo por sus ensayos aparecidos en *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal, Ensayos de poética y La forma sonora de la lengua*, este último en coautoría con Linda R. Waugh.

Han sido de invaluable ayuda y de total luminosidad los ensayos de Haroldo de Campos incluidos en *De la razón antropofágica y otros ensayos*. Haroldo realiza un profundo análisis de los procedimientos poéticos, basándose en el estudio de los ideogramas chinos y, a su vez, en todo lo ya examinado por Ernest Fenollosa en *Los caracteres de la escritura china como medio poético*, y por los muy conocidos ensayos de Ezra Pound incluidos en *El arte de la poesía*, cuyas palabras laten debajo de todo lo que pienso acerca del funcionamiento de la poesía. Debo decir que, aunque tal vez en este trabajo no haya muchas citas de los dos últimos, el pensamiento que

desarrollaron está en el fundamento de mi visión poética y de mi valoración estética de la literatura en general.

Para algunas consideraciones sobre la escritura de Víctor Sosa me serví de la obra de Deleuze y Guatari, *Kafka por una literatura menor*. Me apoyé mucho en los ensayos que funcionan como prólogos a los libros de Sosa, sobre todo me refiero al del poeta mexicano Juan Alcántara para *La saga del sordo*, que me iluminó sobre muchos puntos oscuros de la escritura particularmente difícil de Sosa; y el del poeta cubano José Kozer, cuyo ensayo me orientó mucho en el tema de la enumeración en el poema “Los animales furiosos”.

Además, Juan Alcántara me apoyó con claridad y lucidez en todo el proceso de esta investigación, pero este apoyo fue particularmente activo en el segundo capítulo: “Teoría de las colecciones”, donde contribuyó a poner claridad y sencillez en un tema especialmente confuso elaborando una teoría propia en una pequeña monografía titulada “Breve teoría de las colecciones”. Considero que ese texto abre un campo a nuevas líneas de investigación que se pueden explorar en el futuro.

Sobre el mismo tema, pero con una perspectiva muy diferente, el ensayo de Gérard Wacjman, “Colección”, donde analiza el funcionamiento de las colecciones en general, contribuye a ver con claridad cómo las colecciones están mucho más allá del ámbito literario y tocan amplias zonas de la vida humana. Además ese ensayo contribuyó a fortalecer la propuesta de que la enumeración es en el fondo una colección y puede manejarse como tal.

En la segunda parte, me concentré en la obra de Víctor Sosa. Ya he mencionado las razones por las que lo elegí: es un autor contemporáneo, latinoamericano, en concreto uruguayo-mexicano, que ha creado una obra experimental y exigente. Me enfoqué sobre todo en los textos que podrían ejemplificar mi propuesta de enumeraciones o listas, examinándolos con cuidado. Pero no sólo elegí a Sosa porque su obra contiene diferentes tipos de colecciones, sino porque

considero que es en general una de las más sólidas e interesantes de las que se están realizando actualmente en lengua castellana. Con esta investigación espero también haber ayudado a aclarar algunos puntos de la escritura de Sosa, escritura que, por su misma experimentación, puede resultar de difícil acceso, y haber contribuido a una mayor difusión e interés por su obra.

Para mi estudio analicé con especial detenimiento el poema titulado “Los que sienten miedo y los que no sienten miedo”, incluido en su libro *Ródtchenko* (2010) y publicado en *Oroboros: Poesía reunida, 1992-2013* (2013), libro que constituye básicamente una larga lista, y el poema largo “Los animales furiosos”, que forma la tercera parte de su libro del mismo nombre, *Los animales furiosos* (2003). Tanto uno como otro son excelentes muestras para mi propósito y, además, ejemplos de obras experimentales y audaces que cristalizan de forma eficaz.

En general considero que la contribución de este trabajo es, en primer lugar, haber llamado la atención sobre la enumeración como un fenómeno complejo, que rebasa con mucho las definiciones de la retórica tradicional. La enumeración actúa en diversos ámbitos de manera insospechada, casi natural y, en el pensamiento humano, es el principal motor de un intento de organización del mundo.

Mi primera intención fue conectar la enumeración con la función poética, descubrir cómo se relacionan y cómo la potencia; ésta creo que es la principal aportación de esta investigación. Encontré un fenómeno de intensificación de la función poética en ciertos usos de la enumeración, sobre todo cuando la enumeración se coloca fuera del ámbito práctico y se propone como un hecho estético. Cuando esto ocurre, se produce una preponderancia del significante sobre el significado que ocasiona que la función poética se pueda manifestar casi en estado puro, más allá de cualquier concepto.

En el desarrollo de la investigación y al irme involucrando cada vez en el proceso, empecé a darme cuenta de que el fenómeno enumerativo produce también otros efectos: no sólo se

relaciona con efectos de ritmo propiamente poéticos o con la preponderancia del significante sobre el significado, sino que es algo mucho más amplio y toca diversos aspectos del conocimiento. La enumeración es, finalmente, una forma de conocer el mundo y de organizarlo; contribuye a que no nos sumerjamos en la infinitud de la realidad. Tiene un efecto estético importante en muchos de sus usos, sin duda, pero ocasiona también una modificación o un sesgo en nuestra forma de ver y conocer el mundo. Espero haber abierto, en este último sentido, perspectivas que luego puedan ser aprovechadas por otros investigadores.

CAPÍTULO I. LA ENUMERACIÓN

“Mi amado, las montañas,
los valles solitarios nemorosos,
las ínsulas extrañas,
los ríos sonoros,
el silbo de los aires amorosos”
San Juan de la Cruz

I.1. Diferentes funciones de la enumeración.

Toda enumeración remite al placer de contar, porque hay un placer en contar, en contar en sentido numérico, no sólo en el sentido de narrar, sino de enumerar, de numerar, de dar cuenta del mundo.

Enumerar contiene la palabra número, que viene del latín *numerus*. Es un vocablo formado por la raíz indoeuropea *nem-/nom-*, que significa asignar, tomar o distribuir (“Etimología de número”, documento electrónico). Está, por tanto, en el mismo origen de la palabra la idea de ordenar el mundo, pero también la de decirlo, de poder expresarlo. Al contar se distribuye y, al mismo tiempo, se certifica la existencia de las cosas. Enumerar es dar un certificado de existencia.

Desde el punto de vista de la Retórica, la enumeración es una figura de acumulación en la que diferentes elementos se mencionan sucesivamente. Es un recurso utilizado en literatura desde

todos los tiempos y que se mantiene hasta nuestros días. Aparece ya en el libro de los *Salmos* del Antiguo Testamento, en el catálogo de las naves de la *Ilíada*, en el primer coro de *Los persas* de Esquilo. Podríamos decir que en ninguna época ha caído en desuso y que en todas ha habido autores que la han empleado de manera brillante. Existe una fascinación propia de la enumeración que tiene que ver con el encantamiento de los actos repetitivos y con el gusto por el ritmo. Comenta Borges que “su mérito esencial no es la longitud, sino el delicado ajuste verbal, las ‘simpatías y diferencias de las palabras’.” (*Discusión*, 45)

Señala Umberto Eco al comienzo de *El vértigo de las listas* que el afán del hombre por hacer enumeraciones o listas viene desde muy antiguo. Ya Homero en el canto II de la *Ilíada*, intenta dar una idea de la enormidad del ejército griego mediante una lista que incluye no todos los nombres de los que fueron a Troya, lo cual sería imposible, sino sólo el nombre de los principales caudillos, junto con el de su región y la cantidad de naves traídas por cada uno. Esta lista le ocupa un poco más de 300 versos. Pero en esos versos está el exceso, la cantidad inconmensurable de todos los que fueron a Troya. Vemos a la multitud acampando en las playas de Troya.

La enumeración es una figura que permite sugerir el infinito, lo mucho, lo que sería exasperante o imposible abarcar por completo. Se mencionan unas cuantas cosas, a veces con un cierto orden, como Homero en el catálogo de las naves, a veces en un aparente capricho, usando la enumeración caótica, como suele hacer Borges. Unos cuantos elementos mencionados dan idea de un todo.

Umberto Eco afirma que los distintos tipos de listas quedan englobados en la figura de pensamiento llamada acumulación, “es decir, la secuencia y combinación de términos lingüísticos en cierto modo pertenecientes a la misma esfera conceptual.” (133) Una forma de acumulación es la *enumeratio* e incluye términos que pueden ser o no coherentes entre sí.

Según el *Diccionario de retórica y poética* de Helena Beristáin, la enumeración se da a partir de la sucesión de dos palabras u oraciones: “Figura de construcción que permite el desarrollo del discurso mediante el procedimiento que consiste en acumular (acumulación) expresiones que significan una serie de todos o conjuntos, o bien una serie de partes (aspectos, atributos, circunstancias, acciones, etc.) de un todo.” (173)

Las relaciones que se pueden dar entre los diferentes elementos de una enumeración son de muchos tipos. Beristáin menciona algunas: La relación *unívoca*, por ejemplo, cuando las partes que la conforman son sinónimas de alguna manera o se siguen unas de otras sin brusquedad. Puede servir como ejemplo esta estrofa del “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz:

la noche sosegada
 en par de los levantes de la aurora,
 la música callada,
 la soledad sonora,
 la cena que recrea y enamora.
 (San Juan de la Cruz, 7)

Todos los elementos de la estrofa hacen referencia al sosiego y quietud de la noche, introducen la calma. Por otro lado, llama la atención que no hay verbos hasta el final; escasean las acciones, casi todos son elementos descriptivos.

O la relación es *diversívoca* cuando los miembros que la constituyen no tienen mucho que ver entre sí, hay una interrupción semántica brusca, como en el siguiente ejemplo de Pablo Neruda:

Cambié de piel, de vino, de criterio.
 (Beristáin 174)

Así, podemos diferenciar también entre *enumeración simple o compleja*, según se diga algo o no de los distintos elementos.

Es *enumeración simple* cuando sólo hay una enumeración de partes que se siguen sin interrupción unas a otras. Como en el siguiente ejemplo del “Cántico espiritual”:

decidle que adolezco, peno y muero.

(San Juan de la Cruz, 5)

Es *enumeración compleja* cuando se dice algo de cada uno de los términos enumerados y éstos se siguen a distancia. Este tipo de enumeración se llama *distribución*:

En soledad vivía,

y en soledad ha puesto ya su nido;

y en soledad la guía

a solas su querido,

también en soledad de amor herido.

(Cruz, 10)

Aquí vemos como el enumeración es más compleja, pues no se limita a acumular elementos, sino que el elemento va acompañado por una acción diferente. En este ejemplo, el elemento es el mismo, la soledad, pero no así las acciones que la acompañan.

La enumeración a veces va acompañada de otras figuras retóricas como el *paralelismo*.

El Diccionario de Beristáin define el *paralelismo* como: “Recurso constructivo que suele determinar, en una o más de sus variantes, la organización de los elementos de un texto literario en sus diferentes niveles, de manera que se correspondan” (389), y pone un ejemplo de Sor Juana:

aquí Marte rindió la fuerte espada

aquí Apolo rompió la dulce lira

(Beristáin, 389)

La enumeración acompañada de paralelismo refuerza el efecto rítmico, como veremos más adelante en el análisis del poema de Sosa, “Los que sienten miedo, los que no sienten miedo”.

Según Eco, la enumeración tiene dos funciones básicas:

La primera nombra todas las partes que efectivamente quiere designar.

La segunda menciona unas cuantas partes de una totalidad que es mucho mayor: se sustituye al todo por unas cuantas partes.

En las dos, cuando se dan en poesía, uno de los efectos derivados es la forma cómo potencia el lenguaje, logrando que la atención del lector u oyente se concentre en el significante más que en el significado.

En la enumeración puede haber afinidades semánticas entre los términos o pueden ser diferentes como en la enumeración diversívoca. Un ejemplo de afinidades semánticas sería éste de la *Divina Comedia*:

De sabios un concilio allí le honraba:
 Sócrates era, con el gran Platón,
 el que más al maestro se acercaba;
 Demócrito, que al mundo cree ilusión,
 Diógenes, Anaxágoras y Tales,
 Empédocles, Heráclito y Zenón;
 y el que estudió substancias vegetales,
 Dioscórides, digo; allí vi a Orfeo,
 a Tulio, Lino y Séneca morales;
 al géometra Euclides, Tolomeo;

Hipócrates, Galeno y Avicena;
y Averroes, cuyo gran *Comento* leo.

(Dante, 47)

Hay que aclarar que aquel “a quien un concilio allí le honra” es Aristóteles, quien, para Dante, era el filósofo máximo. Esta cita es del Canto IV del “Infierno”, pero en toda la *Comedia* abundan las enumeraciones de todo tipo, porque en cierta medida de eso trata este poema: de enumerar, de dar cuenta de lo visto. Al tratar de describir los tres posibles mundos ultraterrenales: Infierno, Purgatorio, Paraíso, inevitablemente el discurso tiene que recurrir a la enumeración. Hay en la *Comedia* un propósito totalizante, una necesidad de incluirlo todo, de mencionar todos los vicios, todos los pecados, todas las virtudes, todos los posibles castigos, todos los destinos.

Una derivación de la enumeración con afinidades semánticas sería la *congerie*, figura que se define como cúmulo o acumulación de cosas. Así la explica Umberto Eco:

[...] secuencia de palabras o frases, que significan todas lo mismo, en la que se reproduce el mismo pensamiento bajo diversos aspectos. Corresponde al principio de la *amplificación oratoria* [...] Veamos el ejemplo de la *Primera Catilinaria*: “¿Hasta cuándo, Catilina, has de abusar de nuestra paciencia? ¿Cuándo nos veremos libres de tus sediciosos intentos? ¿A qué extremos se arrojará tu desenfrenada audacia? ¿No te arredran ni la nocturna guardia del Palatino, ni la diurna vigilancia de la ciudad, ni las alarmas del pueblo, ni el acuerdo de los hombres honrados, ni este fortísimo lugar donde el Senado se reúne, ni las frases amables y semblantes de todos los senadores? ¿No comprendes que tus designios están al descubierto?”. Etcétera. (134)

En el ejemplo de las *Catilinarias* no hay avance, se insiste sobre lo mismo en una argumentación que parece regodearse en sí misma. Es muy notorio aquí un uso deliberado de la

retórica oral. Esa insistencia, esas mil maneras de recriminar a Catilina, es un recurso, un énfasis intencionado para producir un efecto. Por lo que vemos que la enumeración no sólo tiene un efecto práctico o estético, sino también se usa en el ámbito argumentativo, puede ser un recurso retórico para convencer, para destacar una idea, una intención.

Una forma derivada de la *congerie* sería la *gradación* (*gradatio*), llamada también *incrementum* o *clímax*. La gradación se refiere también al mismo campo conceptual, con la diferencia de que cada concepto que se añade va subiendo en intensidad. Señala Eco que el procedimiento inverso se llama *decrementum* o *anticlímax* (134). Eco pone de nuevo un ejemplo de las *Catilinarias*: “no puedes hacer nada, tramar nada, imaginar nada, sin que yo no sólo lo sepa sino también lo vea, lo penetre a fondo, lo sienta”. (136-7)

Un ejemplo famoso está al final del cuento de Borges: “Las ruinas circulares”: “Con alivio, con humillación, con terror, comprendió que él también era una apariencia, que otro estaba soñándolo.” (*Ficciones*, 69) Se pasa del alivio al terror mediante la expresión de diferentes sentimientos, y esa gradación es un movimiento que representa la paulatina comprensión del protagonista de quién es realmente. Como sabemos, el cuento trata de un hombre que crea a otro mediante el sueño. La señal de que no es un hombre real es que el fuego no lo quema. Cuando el fuego no quema al protagonista, al creador, su condición de mero fantasma se le revela en el mismo instante en que va a morir. La gradación expresa ese cambio en la percepción a través de emociones que indican la revelación, no sólo de una situación, sino de una condición ontológica.

Hay un ejemplo medieval no tan famoso, citado por Robert Graves en *La diosa blanca*. Se trata de una tríada irlandesa:

Es mortal mofarse de un poeta,
 amar a un poeta,
 ser un poeta.

(701)

En esta tríada el efecto de la gradación es intenso: se entiende que el que la escribe es un poeta, puesto que son versos y tiene un efecto estético. El poeta, por tanto, parece proferir al principio una simple amenaza: “es mortal mofarse de un poeta”, pero esa maldición, poco a poco, va girando contra sí mismo: “amar a un poeta”, hasta que termina por aceptar el verdadero peligro: “ser un poeta”. El movimiento es gracioso y, a la vez, eficaz; y, en un sentido misterioso, quizá verdadero.

Además, Eco menciona también las enumeraciones con *anáfora*, las cuales producen una distribución anafórica.

En la *distribución anafórica*, cada término es precedido por la misma palabra, lo cual refuerza el efecto rítmico. Como en este poema del poeta mexicano Inti García Santamaría:

Donde dice *ceñal*

debe decir *clasiismo*.

Dice *veste*

donde debe decir *castas*.

Donde *crústula* **dice**

debe decir *agrícola*.

Exúbero **dice**

donde *esclavo* **debe decir**.

Donde dice *lábaro*

debe decir *larva*.

Dice *querubes*

donde debe decir *corona*.

Donde *sordina* **dice**

debe decir *desprecio*.

Deliquio **dice**

donde *élite* **debe decir**.

Donde **dice** *núbil*

debe decir *nulo*.

Dice *fanal*

donde **debe decir** *fantasma*.

Donde *exangüe* **dice**

debe decir *extinto*.

Adamantino **dice**

donde *mentira* **debe decir**.

Donde **dice** *piélago*

debe decir *pérdida*.

Dice *canoro*

donde **debe decir** *carnada*.

Donde *clepsidra* **dice**

debe decir *clausura*.

Áureo **dice**

donde *ira* **debe decir**.

Donde **dice** *do*

debe decir *donde*.

(García Santamaría “Dos poemas / Por...”, documento electrónico. Las negritas son mías)

He aquí un ejemplo de un poema hecho con muy poca variedad de palabras. Hay unas cuantas: donde, debe, decir, dice... que se repiten en diferentes formas y hay otras que son nuevas. Ésas, las que varían, suelen ser sorprendentes y su aparición es tan extraña que da la impresión de equilibrar la monotonía anterior.

Podríamos arriesgarnos a decir que el poema está formado por series. Series que se repiten con una estructura gramatical muy semejante y con unas frases que forman una especie de base de apoyo. Esas frases forman anáforas, a veces con ligeras variaciones, y paralelismos.

La estructura que forma el paralelismo está formada por dos versos, cuyo planteamiento inicial se establece así:

“Donde dice [...] / debe decir [...]”.

O, también:

“Dice [...] / donde debe decir [...]”.

Y, una variación más:

“Donde [...] dice / debe decir [...]”.

Esos pequeños cambios en la armazón gramatical, logran evitar la monotonía y dan a la sonoridad del poema un encanto sutil. Vemos que, en el fondo, se trata de una estructura que se rellena. En el paralelismo es muy claro el esqueleto gramatical. Ahí comprendemos hasta qué punto los poemas donde abundan las enumeraciones orillan al poema a manifestarse como una estructura.

En estas series se observa que las primeras palabras que se proponen son muy cultas, casi desconocidas, arcaizantes, muchas veces latinas. Esas primeras palabras resaltan por su extrañamiento, se presentan como raras, difíciles; mientras que las otras, las que aparecen en segundo lugar y vienen a sustituir, a corregir de alguna manera a las primeras, destacan por ser comunes, conocidas; por otro lado, estas últimas parecen ser dichas con rabia, como un

señalamiento furioso, son palabras que hablan de un dolor o de diferencias: clasismo, castas, agrícola, larva, corona, desprecio, élite, nulo, fantasma, extinto, mentira, pérdida, carnada, clausura, ira, donde. Estos vocablos comunes, pero fuertes, rabiosos, se oponen a cendal, veste, crústula, exúbero, lábaro, querubes, sordina, deliquio, núbil, fanal, exangüe, adamantino, piélago, canoro, clepsidra, áureo, do: palabras elegantes, arcaizantes, lo que no hace mucho se entendía por “lenguaje poético”; aparecen algunas esdrújulas que suenan sonoras, ornamentales, raras, cultas, modernistas en una época que ya ha dejado hace mucho ese movimiento; por lo tanto resultan vacías, vanas, frías, pretenciosas.

Este poema de Inti es un buen ejemplo de cómo el paralelismo ayuda a reforzar el ritmo y facilita la presentación de términos o conceptos opuestos.

Además del paralelismo con o sin anáfora, la enumeración puede presentarse de dos formas: con *asíndeton* o con *polisíndeton*.

La *enumeración con asíndeton* consiste en la unión de los miembros de una frase sin usar conjunciones. Es el mecanismo más usado en la enumeración. Lo vemos, por ejemplo, en este fragmento de Catulo en el que describe los efectos del amor:

[...] pues, apenas te veo,
 Lesbia, yo me quedo,
 sin voz en esta boca.

la lengua se me traba; por mis miembros se esparce
 una llama sutil y con su son tan peculiar
 me zumban los oídos; una noche gemela
 vela mis pupilas;

(*Quince poemas de...* 183, documento electrónico)

En la traducción aparece la conjunción “y” en el antepenúltimo verso citado, pero vemos que no es así en el original latino, donde no se usa ninguna conjunción:

[...] nam simul te,
 Lesbia, aspexi, nihil est super mi
 vocis in ore,

lingua sed torpet, tenuis sub artus,
 flamma demanat, sonitu suopte
 tintinant aures, gemina teguntur
 lumina nocte.

(*Quince poemas de...* 184, documento electrónico)

Cada efecto físico del amor descrito por Catulo forma una oración que está separada de la siguiente por comas. Todo junto, sin conjunciones, se amontona en una sola sensación para declarar la parálisis general que produce el sentimiento amoroso.

Un ejemplo perfecto de asíndeton y una de las enumeraciones más bellas que se hayan escrito se encuentra en el *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz: son tres estrofas pertenecientes al diálogo de la Esposa, los versos que van del 61 al 75. En estos versos se potencia y manifiesta toda la fuerza que puede adquirir una enumeración:

¡Mi amado, las montañas,
 los valles solitarios nemorosos,
 las ínsulas extrañas,
 los ríos sonoros,
 el silbo de los aires amorosos;

la noche sosegada,
 en par de los levantes de la aurora,
 la música callada,
 la soledad sonora,
 la cena que recrea y enamora;

nuestro lecho florido,
 de cuevas de leones enlazado,
 en púrpura tendido,
 de paz edificado,
 de mil escudos de oro coronado!

(Cruz, 7)

Esta enumeración con asíndeton está construida a través de tres estrofas de cinco versos cada una, liras en concreto, donde no se usa ni un solo verbo conjugado en una oración principal (los dos que hay pertenecen a una oración subordinada: “que recrea y enamora”, que está adjetivando a “la cena”). No hay, por tanto, una oración en estas tres estrofas, es decir, no se dice nada del elemento que podría funcionar como sujeto porque es el primero que se menciona: “Mi amado”, pero que en rigor no es un sujeto, sino tan sólo uno más, el primero, de los elementos enumerados. Sin embargo, sentimos que hay una elipsis entre “mi amado” y “las montañas”; primero porque los dos están en un solo verso y como desprendidos del resto. Se forma entre “mi amado” y “las montañas” un juego de relaciones y correspondencias; precisamente porque no hay un verbo que los una, parece unirlos algo más profundo, como si la lengua no acertara a decir qué y pasara rápidamente de la imagen del amado a la de las montañas, como arrebatada por el éxtasis del que habla, sin poder asignar ninguna acción concreta. Es decir, hay algo inefable,

inexpresable, que se consume en el torrente de la enumeración. Después de “las montañas” vienen todos los demás elementos como un río al que acude el poeta para tratar de decir, pero sin poder hacerlo.

Ese verso aparentemente tan sencillo: “¡Mi amado, las montañas”, es, en mi opinión, uno de los más bellos y poderosos que se hayan escrito jamás. En cierta forma, su poder reside en un misterio, pero parte de su energía la toma, sin duda, del hecho de iniciar una enumeración. En este caso, una enumeración que se desenvuelve a lo largo de las tres liras.

Los elementos mencionados son diversos, la mayoría se relacionan con el paisaje: “los valles solitarios nemorosos, / las ínsulas extrañas / los ríos sonorosos / el silbo de los aires amorosos, / la noche sosegada”, pero hay otros más abstractos: “la soledad sonora” o referidos a eventos concretos: “la cena que recrea y enamora”.

La última estrofa citada sólo se refiere a un elemento: “nuestro lecho florido”, y el resto de la enumeración, está formado por complementos del nombre de ese elemento: “de cuevas de leones enlazado, / en púrpura tendido, / de paz edificado, / de mil escudos de oro coronado.” Lo cual forma una especie de sub-enumeración dentro de la enumeración: la enumeración contenida en uno de los miembros de la enumeración principal.

Como vemos los diversos miembros de la enumeración no están unidos por conjunciones. Hay una sola conjunción y se encuentra en la oración subordinada: “la cena que recrea y enamora”. El resto está separado sólo por comas y el conjunto no forma una oración. No se dice nada de los diferentes miembros de la enumeración, simplemente se mencionan, pero, en esa mención, se expresa el asombro de la voz poética

Lo contrario del asíndeton es el *polisíndeton*. Se da cuando los diversos elementos de una enumeración están unidos por varias conjunciones. El polisíndeton se puede dar con cualquier conjunción, pero abundan los ejemplos de esta figura con la conjunción “y”. Tradicionalmente,

en español, sólo se acostumbra poner la conjunción “y” antes del último miembro de la enumeración. Los demás miembros se separan por comas. Cuando esto no ocurre y varios miembros se separan con la conjunción, en lugar de con comas, se da el polisíndeton. Vemos un ejemplo en la estrofa IX de las Coplas de Jorge Manrique:

Decidme: la hermosura,
 la gentil frescura y tez
 de la cara,
 la color e la blancura,
 cuando viene la vejez,
 ¿cuál se para?
 Las mañas e ligereza
 e la fuerza corporal
 de juventud,
 todo se torna graveza
 cuando llega el arrabal
 de senectud.

(Manrique, documento electrónico)

Vemos cómo Manrique nombra varios atributos de la juventud, unidos por la conjunción copulativa “y”. Hay que tomar en cuenta que el autor utiliza a veces la conjunción en su forma moderna: “y”, y otras en su forma arcaica: “e” (derivada del latín “et”).

Otro ejemplo excelente se encuentra al principio de la novela *El entenado* de Juan José Saer:

El olor del mar y del cáñamo humedecido, las velas lentas y rígidas que se alejan y se aproximan, las conversaciones de viejos marineros, perfume múltiple de

especias y amontonamiento de mercaderías, prostitutas, alcohol y capitanes, sonido y movimiento: todo eso me acunó, fue mi casa, me dio una educación y me ayudó a crecer, ocupando el lugar, hasta donde llega mi memoria, de un padre y una madre. (12)

En este fragmento, las enumeraciones tienden a acoplarse en grupos de dos y es ahí donde se repite la conjunción: “El olor del mar y del cáñamo humedecido”, “las velas lentas y rígidas”, como si el pensamiento funcionara uniendo grupos de dos elementos que, a su vez, se separan, por comas, de otros grupos también binarios. Esa estructura en parejas se repite en este párrafo y produce una belleza especial, un ritmo, como una especie de vaivén.

Me gustaría citar, también, otro ejemplo de polisíndeton de un fragmento de un poema titulado “Alfabeto” de Inger Christensen. El mismo título de “Alfabeto” está indicando ya una colección, una promesa de enumeración, y así es: el poema es una larga enumeración. En algunas partes utiliza el polisíndeton:

también los peces existen; y el águila pescadora, la perdiz nival
 el halcón; la poa común y los colores de las ovejas;
 los productos de la fisión existen y la higuera existe;
 los errores existen, los gruesos, los sistemáticos,
 los fortuitos, el control remoto existe y los pájaros;
 y los árboles frutales existen y las frutas en el huerto donde
 los albaricoqueros existen, los albaricoqueros existen
 en países donde el calor producirá precisamente
 el color de la carne que tienen los albaricoques.

(Christensen “Alfabeto” (fragmentos), documento electrónico)

En este fragmento el uso de la conjunción “y” viene a reforzar el asombro que manifiesta el poema, el asombro ante todo lo que existe; y actúa, además, como aglutinante, pues el texto mezcla elementos muy diversos, que no pertenecen al mismo campo semántico. Al principio pareciera que va a hablar sólo de animales o, al menos, sólo del mundo biológico, pero poco a poco se introducen elementos de otro tipo, como “los productos de la fisión” u, otros, tan indeterminados y subjetivos como “los errores”, algo que ni siquiera pertenece al mundo de lo material, de lo concreto, por lo que la enumeración acaba siendo caótica.

Algunos autores juzgan negativamente el uso del polisíndeton, pues piensan que la continua aparición de la conjunción quita fluidez al discurso. Propicia un decir espasmódico, interrumpido. Así lo señala Pascal Quignard en su *Retórica especulativa*:

Así como el amor humano tiene sus figuras, el lenguaje humano tiene sus *imagenes*, sus *prosopa*, sus prominencias que lastiman, que desgarran al lenguaje mismo. Longino recomienda las asíndotas, las anáforas, todas las rupturas de la ilación de las que puede disponer el orador. El desorden desnudo del lenguaje desordena el pensamiento que busca, mientras que las conjunciones traban el impulso o desactivan el flujo pneumático. La naturaleza (*physis*) nos introdujo en la vida para aumentarla y no para disminuirla; para añadir impulso al impulso; para vigorizar la erección del universo (*kosmos*). (44)

Lo inusitado de este fragmento de la *Retórica especulativa* es que conecta la estructura gramatical del discurso con una cierta forma de relación con el universo. Nada es casual en la sintaxis: las conjunciones, o su ausencia, determinan una intención y una manera de enviar un mensaje, de interpretar y recibir el mundo. Y esta idea es muy antigua. Está en Longino, quien vivió tal vez en el siglo I y a quien se atribuye un tratado de Retórica: *Sobre lo sublime*. Es él quien opina que las conjunciones “traban el impulso o desactivan el flujo pneumático”. Es decir,

sostiene la creencia de que la forma de algo artificial –la escritura– influye en algo natural –la energía del Universo– y que, por tanto, el usar o no conjunciones no es un acto intrascendente, sino de la mayor importancia e impacto.

Hay que recordar que Longino escribe en una época en la que lo usual era leer en voz alta, así se entiende mejor que hable de trabar el “flujo neumático”, refiriéndose al pneuma, literalmente “soplo”, “aliento”. Las conjunciones interrumpen la respiración de quien está leyendo.

En la *enumeración caótica o diversívoca*, preferida por autores tan ilustres como Whitman y Borges, se nombran elementos distantes entre sí desde el punto de vista semántico. Así la define Beristáin:

De Walt Whitman se considera que proviene el tratamiento moderno de esta figura. Con este autor se revigora precisamente su significación caótica merced a su capacidad para aproximar entre sí, y al azar, los objetos más dispares, en el estilo que Spitzer denomina bazar porque mezcla lo perteneciente a diferentes órdenes de ideas, inclusive lo concreto con lo abstracto. (174)

El mismo Spitzer declara que el estilo denominado “bazar”, ya lo habían utilizado Balzac y Rabelais: “Balzac es el eco neorabelesiano del ‘espíritu de bazar’” (*Lingüística e historia...* 261)

Borges decía que la enumeración caótica es imposible “ya que si hay un universo, todas las cosas están unidas; y la enumeración caótica puede servir para que sintamos no el caos, sino el cosmos o secreto cosmos del mundo [...] cuando Walt Whitman dice ‘Y de los hilos que atan a las estrellas / y de los senos, y de la simiente...’ se siente que esas cosas tan disímiles, sin embargo, se parecen”. (*En diálogo*, 163) Hay que resaltar, entonces, este sentido unificador de la enumeración. La enumeración caótica, entendida así, no sería una figura que dispersa o disgrega

elementos diferentes desconectados, sino que más bien permite o sugiere relaciones desconocidas entre objetos o conceptos que parecían distantes. Podríamos decir que intenta lo mismo que la metáfora: relacionar elementos distantes entre sí.

En la enumeración caótica se mencionan diferentes elementos sin un aparente orden, escogidos de ámbitos diversos para dar la impresión de una totalidad. Borges utiliza esta figura recurrentemente, podríamos decir que es una de sus estrategias de escritura, tanto en verso como en prosa. En el cuento “El Aleph” tiene un ejemplo memorable. Ocurre cuando el protagonista baja al sótano y encuentra ese objeto imposible, el aleph, la esfera mágica por donde puede verse cualquier punto del universo. Borges escoge al azar los objetos vistos, creando un fragmento de una extraña eficacia:

Vi el populoso mar, vi el alba y la tarde, vi las muchedumbres de América, vi una plateada telaraña en el centro de una negra pirámide, vi un laberinto roto (era Londres), vi interminables ojos inmediatos escrutándose en mí como en un espejo, vi todos los espejos del planeta y ninguno me reflejó, [...] vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. (*El Aleph*, 170-1)

En este fragmento se utiliza la distribución anafórica, pues todas las oraciones comienzan con el verbo “vi”. El texto funciona como una espiral, que parte de “el populoso mar” hasta llegar a la cara del lector: “vi tu cara”. La cita completa no llega a abarcar dos páginas. En ese corto espacio el autor logra dar una impresión de totalidad, de que realmente sí observó el Universo o, por lo menos, la Tierra. ¿Y cómo lo logra? Enumerando elementos en un aparente desorden, elementos que no pertenecen siquiera a la misma categoría existencial: da el mismo rango al mar que a una cara o a una mano; puede mencionar tanto objetos muy concretos como una carta o el cajón de un escritorio como conceptos invisibles: “vi la circulación de mi oscura sangre” (171); o abstractos: “vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte” (171); para terminar con un objeto fantástico o visionario, lanzado al futuro: “vi tu cara y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.” (171) ¿De quién es esa cara que ve el narrador? Es la nuestra, la de cada lector. Con este golpe maestro Borges nos incluye en la narración y completa la impresión de totalidad: realmente el narrador vio todo, puesto que también nos vio a nosotros desde el pasado, nosotros mismos ya estábamos incluidos.

En alguna parte de “El Aleph” Borges ya había mencionado –en sentido irónico– la enumeración, la figura que utiliza recurrentemente Carlos Argentino Daneri, el personaje antagonista: “no sin remozar un procedimiento cuyo abolengo está en la Escritura, la enumeración” (159). De hecho, el poema que proyecta escribir Daneri es todo él una enumeración, pues pretende describir el Universo. Pero, al mismo tiempo, es el recurso retórico que constantemente utiliza en el cuento el propio Borges.

Lo que Borges comenta acerca del abolengo de la enumeración es cierto, aparece ya en varios libros de la Biblia como una figura recurrente, desde las largas genealogías de los reyes y profetas hasta las invocaciones de los *Salmos* o las descripciones de *El cantar de los cantares*:

He aquí que tú eres hermosa, amiga mía; he aquí que tú eres hermosa; tus ojos entre tus guedejas como de paloma; tus cabellos como manadas de cabras que se recuestan en las laderas de Galaad; tus dientes como manadas de ovejas trasquiladas, que suben del lavadero, todas con crías gemelas, y ninguna entre ellas estéril. Tus labios como hilo de grana, y tu habla hermosa; tus mejillas como cachos de granada detrás de tu velo. Tu cuello, como la torre de David, edificada para armería; mil escudos están colgados en ella, todos escudos de valientes. Tus dos pechos, como gemelos de gacela, que se apacientan entre lirios. (*Cant.* 4,1)

La belleza de la amada se describe sobre todo mediante dos figuras: la enumeración y la comparación. La enumeración señala diferentes partes del cuerpo: ojos, cabellos, dientes, labios, mejillas, cuello, pechos. Cada parte es comparada con imágenes, ya sea de animales, de piedras preciosas o de símbolos espirituales, como la torre de David. No se menciona todo el cuerpo, pero los elementos que se señalan dan idea de la totalidad de la hermosura de la amada. Nada en ella es imperfecto, todo en ella remite a una virtud. La enumeración ayuda a construir esa idea. Señalando unas cuantas partes, el lector de alguna manera completa las que no se mencionan y presupone que estarán en el mismo nivel de excelencia. La amada es completamente bella aunque no se la describa toda.

De alguna forma podríamos decir que la enumeración es una figura “necesaria”, por la tendencia de nuestro pensamiento a dividir cualquier unidad en partes. Al intentar describir algo, siempre vamos a recurrir a la enumeración, es la figura descriptiva por excelencia.

La enumeración puede funcionar a veces, como una especie de río. Proporciona la sensación placentera de algo en movimiento, que podría no parar nunca. No tiene claramente un fin ni un principio, es un “fluir”, es el lenguaje deleitándose en sí mismo. Como si fuera la atención deleitándose en la riqueza del mundo. De alguna manera, no sé si exagerada, podríamos

decir que toda escritura tiende a la enumeración. Es nuestra necesidad de limitar lo que detiene ese impulso. Aunque también existen enumeraciones que sentimos necesariamente limitadas, es decir, que al terminar sentimos que ése debe ser su final, como algo que se completa y se cierra.

Un ejemplo de enumeración que podría resultar infinita y que, al mismo tiempo, vemos cómo se centra en sí misma, en su lenguaje, es el famoso pasaje del molino del canto V de *Altazor*. Anoto sólo el principio:

Jugamos fuera del tiempo

Y juega con nosotros el molino de viento

Molino de viento

Molino de aliento

Molino de cuento

Molino de intento

Molino de aumento

Molino de unguento

Molino de sustento

Molino de tormento

Molino de salvamento

(Huidobro, *Altazor* 82)

Como sabemos las rimas en “ento” continúan durante cinco páginas más, siempre siguiendo la estructura: “molino de...”, es decir, es un paralelismo con distribución anafórica, pero un paralelismo que es también una enumeración larga, insistente, cacofónica, desesperante, sin sentido. Las palabras que completan la fórmula: “molino de...” no son buscadas por su significado o la imagen a que refieren; lo único que importa es que su terminación sea “ento” para que puedan continuar la rima. Esto marca una ruptura en la historia de la poesía: Huidobro

construye una letanía insistente y machacosa que no conduce a nada, que se solaza en la rima repetitiva y monótona. El significado deja de importar, o importa de otro modo. En este caso la palabra “molino” refiere a un objeto que da vueltas sobre sí mismo de forma repetida, que es lo mismo que están haciendo los versos.

Ésta es una de las formas que toma la enumeración en la poesía moderna. Digamos que provee el espacio para que pueda darse una especie de encantamiento y el hechizo consiste en hacer que el oyente o lector deje de interesarse por el sentido. No hay significado, el significante toma relevancia. Lo que importa es lo que estamos oyendo: *fonéticamente* oyendo.

Esta visión tiene que ver con el Creacionismo, el movimiento vanguardista inventado por Huidobro. El Creacionismo propone un desprendimiento de la mimesis, es decir, el poeta ya no va a representar el mundo, sino a crear otro diferente. Al hacer esto, se potencia la función poética del lenguaje como señala el propio Huidobro en uno de sus manifiestos:

El hombre ya ha inventado toda una fauna nueva que anda, vuela, nada, y llena la tierra, el espacio y los mares con sus galopes desenfrenados, con sus gritos y sus gemidos.

Lo realizado en la mecánica también se ha hecho en la poesía. Os diré qué entiendo por poema creado. Es un poema en el que cada parte consitutiva, y todo el conjunto, muestra un hecho nuevo, independiente del mundo externo, desligado de cualquier otra realidad que no sea la propia, pues toma su puesto en el mundo como un fenómeno singular, aparte y distinto de los demás fenómenos.

Dicho poema es algo que no puede existir sino en la cabeza del poeta. Y no es hermoso porque recuerde algo, no es hermoso porque nos recuerde cosas vistas, a su vez hermosas, ni porque describa hermosas cosas que podamos llegar a ver. Es

hermoso en sí y no admite términos de comparación. Y tampoco puede concebirse fuera del libro. (*Manifiestos*, documento electrónico)

Como podemos ver, Huidobro ataca la mimesis, la imitación de la Naturaleza de la que hablaba Aristóteles. El poeta debe crear su propio mundo que no tiene por qué corresponder con el de la realidad. Y ese mundo nuevo que inventa, no es sólo nuevo en cuanto a imágenes, sino también en cuanto a las palabras que lo nombran, por eso en *Altazor* era inevitable el surgimiento de nuevos vocablos.

En *Altazor* hay una reflexión y una subversión de la lengua. A medida que avanza el poema, las palabras se niegan a nombrar el mundo, se vuelven hacia sí mismas, hacia su constitución material; juegan consigo mismas. Hay un deleite de la lengua en su propia forma que, harta ya de referir a la realidad, se concentra en sus propias posibilidades. De esto hay ejemplos en todo el poema, pero se acentúa desde el Canto IV. Cito un pasaje famoso:

Al horitaña de la montazonte
 La violondrina y el goloncelo
 Descolgada esta mañana de la lunala
 Se acerca a todo galope
 Ya viene viene la golondrina
 Ya viene viene la golonfina
 Ya viene la golontrina
 Ya viene la goloncima
 Ya viene la golonchina
 Ya viene la golonclima

(69)

Así continúa durante varios versos el juego con el lenguaje. Igual que en el ejemplo del “molino de viento”, Huidobro se apoya en la figura del paralelismo con anáfora para concentrarse en las variaciones de la última palabra de esa estructura, en este caso la palabra “golondrina”. Los vocablos dejan de referir a un mundo exterior a ellas, conforman un mundo que se basta a sí mismo. Refieren a otras palabras existentes o inventadas o inventadas con vocablos existentes. Se regodean en su propio cuerpo, en su propia forma, sin importar ya lo que quieran decir.

Hay que insistir en que en los dos ejemplos citados hay, además de un nuevo tratamiento del lenguaje –un tratamiento revolucionario– una enumeración. Y es muy probable que la enumeración haya sido una estructura que haya facilitado estas transformaciones del lenguaje, porque en la repetición está el origen de la experimentación con mínimas variaciones. Estas mínimas variaciones funcionan como intentos que poco a poco llevan a la metamorfosis de la lengua.

Hay que enfatizar cómo la enumeración facilita este desprendimiento del sentido. En su estructura repetitiva lleva el germen de ello. De alguna forma se podría decir que la repetición sucesiva conduce o facilita la atención en el puro significante, como una especie de contoneo continuo que diluye la importancia del referente. No quiere esto decir que la preponderancia del significante no se pueda dar sin la enumeración, pero de alguna manera ésta la facilita.

Por otro lado se podría decir que la enumeración tiende a ser una suspensión de la sintaxis: interrumpe el flujo lógico de la oración que conecta las diferentes partes gramaticales entre sí. En ella se pueden nombrar diferentes elementos sin necesidad de nexos o de verbos; los sustantivos se bastan a sí mismos, a veces acompañados por artículos o adjetivos, aunque tampoco son indispensables. Una enumeración puede estar compuesta sólo de sujetos nominales y, en rigor, no construir oraciones; o también puede constar de un conjunto de oraciones, como en el paralelismo.

En este primer apartado del capítulo I, he tratado de describir diferentes tipos de enumeración y cómo funcionan, qué efectos producen al utilizarse. He encontrado que los efectos son diversos, pero que todos poseen en común el enfatizar el significante por encima del significado y el provocar un ritmo. Estas dos cualidades hacen que la enumeración sea, sin duda, una figura que potencia la función poética.

I.2. La función poética

La función poética fue definida por Jakobson como aquella en la que el mensaje cobra relevancia por sí mismo, por la forma en que está construido, no tanto por lo que comunica: “La orientación (*Einstellung*) hacia el MENSAJE como tal, el mensaje por el mensaje, es la función POÉTICA del lenguaje.” (*Ensayos de lingüística...* 358)

Una de nuestras principales propuestas es que la enumeración es una figura que *propicia la función poética* que, por decirlo así, la facilita, e incluso, sin temor de exagerar, *casi la contiene en sí misma*. La enumeración logra que la atención se concentre en el mensaje.

Describir qué es lo que produce el efecto poético es una de las misiones más difíciles. Con frecuencia, para analizar ese efecto, nos valemos de la misma poesía. Sirva de ejemplo este párrafo de Fenollosa, citado por Haroldo de Campos en *De la razón antropofágica y otros ensayos*, refiriéndose a la función poética: “Así, en toda poesía, una palabra es como un sol, con su corona y su cromosfera, las palabras se van ayuntando, se envuelven unas a las otras en sus envolturas luminosas, hasta que las frases se vuelven haces de luz radiantes y continuas.” (Campos, 79) La definición del procedimiento de la poesía resulta también poesía. Vemos cómo se recurre a la imagen de los movimientos estelares y luminosos para dar una idea de cómo funciona en el nivel sonoro y mental el lenguaje poético.

Continuamente Fenollosa recurre a las metáforas para tratar de expresar el dinamismo poético: “En poesía [...] las frases deben ser como el entramado de las franjas de banderas que ondean, o como los colores de muchas flores mezcladas en el resplandor único de una campiña” (Campos, 81)

Las dos frases citadas aluden a imágenes que se relacionan con la concordancia de diferentes componentes en movimiento que producen un efecto único. El resultado es integral y forma una unidad, pero consta de la participación de varios elementos que se conjuntan de una manera especial. Esto hace referencia a cómo en la función poética las palabras van conectadas unas con otras de la manera adecuada, no de cualquier forma, sino de aquélla especial que resulta armónica y va a lograr un producto integral, como los movimientos de los planetas o las imágenes cromáticas que suscitan las flores en un campo. Como dice Alfredo Bosi sobre la escritura de Dante (citado por Haroldo de Campos): Dante somete “la matriz imagética a una batería de relaciones” (Campos, 97)

En todo lo anterior se enfatiza la idea de relación, de que el resultado final depende de cómo se conecten las diferentes partes –en el caso de la escritura, se trata de las palabras– de las relaciones de fuerza que se establezcan. Una escritura potente depende del acierto de esas conexiones. De alguna manera, podríamos decir que un gran escritor es el que teje esos hilos de una manera efectiva. Para Fenollosa, éste es el punto principal del *modus operandi* de la función poética: “La poesía supera a la prosa sobre todo porque el poeta *escoge*, para *yuxtaponerlas*, palabras cuyos matices se mezclan en clara y delicada armonía.” (Campos, 79) Pero esto vale no sólo para la escritura, sino para cualquier arte: “Arte es una solución saturada de todos los elementos en él involucrados en términos de cada uno de los otros”, dice Fenollosa citado por Haroldo de Campos (93).

La expresión “una solución saturada” parece dar la idea de un conjunto que está concentrado al máximo de energía o alude al concepto de Pound de que la poesía es la palabra cargada al máximo de sentido.

Haroldo de Campos considera que el estudio de Fenollosa sobre la poesía china y los descubrimientos en lingüística de Saussure y Jakobson nos llevaron a una nueva percepción del

funcionamiento de la poesía y del arte en general, pues describen los mecanismos de un arte poético. Algo que se podría llamar cristalización: aquello que se manifiesta en el orden paradigmático se traslada al orden sintagmático.

Para Jakobson, *escoger* y *yuxtaponer* son términos que corresponden exactamente a las operaciones de “selección” (en el paradigma) y “combinación” (en el sintagma): “los dos modos básicos de conformación empleados en la conducta verbal, la *selección* y la *combinación*.” (*Ensayos de lingüística...* 360) Jakobson tiene que recurrir a estos dos modos para responder a la pregunta sobre cuál es el funcionamiento de la poesía:

*La función poética proyecta el principio de la equivalencia del eje de selección al eje de combinación. La equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia. En poesía, una sílaba está en relación con cualquier otra sílaba de la misma secuencia ; todo acento de palabra se supone que es igual a cualquier otro acento de palabra, así como toda átona es igual a cualquier otra átona; linde verbal igual a linde verbal, falta de linde verbal igual a falta de linde verbal; la pausa sintáctica es igual a otra pausa sintáctica, la falta de pausa, a otra falta de pausa. Las sílabas se convierten en unidades de medida, y lo mismo ocurre con las moras o los acentos. (*Ensayos de lingüística...* 360)*

La enumeración y, sobre todo, el paralelismo, ponen de relieve estos dos niveles: el sintagmático y el paradigmático, haciendo que la función poética se muestre en una especie de simplicidad desnuda, que de alguna manera obliga a la frase a mostrar su estructura.

En la enumeración y, sobre todo, en el paralelismo, el eje de la combinación –el eje sintagmático– suele tener una estructura repetitiva, que se resalta. Por otro lado, el eje de la selección, el paradigmático, es el que proporciona las variantes que producirán la sorpresa.

Sorprende al mismo tiempo atenuada por la repetición del eje sintagmático. Es un juego de fuerzas que actúan en dos sentidos, una vertical y otra horizontal, provocando una extraña armonía.

Este concepto de Jakobson sobre la función poética es fundamental para mi estudio, puedo decir que es la base en la que se apoya. El estudio de la función poética nos lleva a la cuestión de cómo se produce o reconoce. Para este asunto, autores como Fenollosa, Ezra Pound y Haroldo de Campos han analizado con lucidez este fenómeno de por sí misterioso y casi impenetrable y, sin embargo, consiguieron iluminarlo y expresar de manera bastante acertada en qué consiste esa fuerza.

I.3. El paralelismo

Ya mencionamos que el *Diccionario* de Beristáin define el *paralelismo* como: “Recurso constructivo que suele determinar, en una o más de sus variantes, la organización de los elementos de un texto literario en sus diferentes niveles, de manera que se correspondan” (389).

Jakobson anota que el paralelismo es uno de los recursos poéticos más antiguos. Su encanto reside en que resalta la estructura sintáctica: “la yuxtaposición de conceptos gramaticales contrastantes” (*Arte verbal, signo...* 66) Jakobson llega incluso a comparar a la gramática con la geometría:

Para las artes figurativas, los principios geométricos representan una ‘hermosa necesidad’, según la designación que Bragdon toma de Emerson. Esta misma necesidad es la que en el lenguaje destaca los significados gramaticales. La correspondencia entre ambos campos, señalada ya en el siglo XIII por Robert Kilwardby y que llevó a Spinoza a tratar la gramática como *more* geométrico, ha surgido en un estudio lingüístico de Benjamin Lee Whorf, “Lenguaje, mente y realidad”, [...] El autor [...] concibe “una geometría de los principios de la forma característicos de cada lengua.” (67)

A la gramática no le importa el contenido de lo que se dice, sólo proporciona el vehículo para que se diga, al modo en que la geometría nos da las herramientas para entender los objetos en el espacio. En la enumeración y, sobre todo en el paralelismo, se repite una estructura que se puede llenar con cualquier contenido, lo cual acentúa la relevancia de la armazón sintáctica. Sin un orden sintáctico no se podría decir nada o, lo que se dijera, no se entendería.

En la repetición de formas gramaticales que se da en el paralelismo hay una armonía que mente y oído advierten. Jakoson cita a Tomás de Aquino: “los sentidos se deleitan con cosas debidamente proporcionadas como con algo afín a ellos; porque el sentido también es un tipo de razón como lo es todo poder cognoscitivo” (*Arte verbal, signo...* 69) Por esto el paralelismo puede prescindir de otras figuras retóricas, como la metáfora. De alguna manera, se basta a sí mismo. *Es una figura de producción poética que funciona más allá del sentido.* Y me atrevo a decir que es una figura de producción poética porque la repetición de armazones, de estructuras mentales, provoca un efecto poético.

En el paralelismo se produce un ritmo basado en la repetición de formas gramaticales que constituye una especie de respiración: nos deleita escuchar el ir y venir de esa respiración. El escritor francés, Pascal Quignard, da cuenta de esto en su obra *Butes*: “Cicerón decía que había en el lenguaje una musicalidad latente que penetraba el alma más allá de la significación. Puro *bramos*. Como un viejo bramido de pura emotividad que transportaría a los hombres a partir de la parte más íntima de sus lenguas.” (Quignard 56)

En este punto se toca más lo irracional que lo conceptual. Hay un arrullo y una fascinación en la sola expresión reiterada de estructuras sintácticas. El ingenio se adormece, pero despierta una emoción más antigua. Podríamos hablar de una *zona presemántica* muy antigua, probablemente *anterior al lenguaje*, en la cual la simple emisión de sonidos producía una tranquilidad, calmaba el miedo del hombre primitivo a lo desconocido en una época donde religión y poesía se confundían. De aquí surgió la letanía, ese canto reiterativo que hipnotiza.

Escribe Joyce en *Retrato del artista adolescente*:

Cuando le tocaba leer la lección al fin del oficio, leía con una voz velada, acunándose la conciencia con su música.

Quasi cedrus exaltata sum in Libanon et quasi cupressus in monte Sion.

Quasi palma exaltata sum in Gades et quasi plantatio rosae in Jericho.

Quasi uliva speciosa in campis et quasi platanus exaltata sum juxta aquam in plateis. Sicut cinnamomum et balsamum aromatizans odorem dedi et quasi myrrha electa dei suavitatem odoris. (106-107)

Joyce toma el fragmento de los salmos proféticos. La cita, aun sin que se sepa latín, conserva el encanto poético. El lector u oyente puede embelesarse, sentir el ritmo, sin entenderla (aunque, de hecho, sí se comprende bastante), porque su seducción está, además de en la belleza intrínseca de ciertos vocablos, en la repetición de sonidos y estructuras gramaticales. En este último punto destaca la fórmula sintáctica:

Quasi [...] in [...] et quasi [...] in [...]

Entonces, intuimos que lo que nos exalta no es la comprensión de un sentido, sino la reiteración de formas que entran en nuestra mente más allá de la conciencia: un ritmo que, podríamos decir, intenta conectar con los propios ritmos del universo.

Podríamos terminar este apartado diciendo que la enumeración es una figura que potencia el ritmo y una especie de encantamiento sonoro, pero cuando va acompañada del paralelismo este efecto se potencia aún más. El paralelismo es una gran herramienta para potenciar la función poética de la enumeración.

I.4. Teoría de las colecciones

Borges solía decir que los géneros literarios que prefería eran el catálogo y la enciclopedia. Tanto uno como la otra son colecciones. Hay en el catálogo y en la enciclopedia una seducción que probablemente parte de la apariencia de orden que ofrecen y de la facilidad con la que se puede acceder a un conocimiento específico. Las enumeraciones constituyen también, en cierta forma, colecciones, aunque no sean colecciones ordenadas. Por ello dedico este apartado a un estudio general de las colecciones.

Hasta aquí hemos visto los principales tipos de enumeración que mencionan los manuales y diccionarios de retórica. Ahora voy a comentar una nueva forma de clasificar las enumeraciones desarrollada por Juan Alcántara y que él ha denominado “Teoría de las colecciones”. El documento donde se explica esta teoría consta de tan sólo cinco páginas y está sin publicar, lo he añadido al final de este trabajo como apéndice. Fue elaborado expresamente para ayudar a poner claridad en esta investigación y en el complicado laberinto de las enumeraciones.

La enumeración se relaciona con la colección, primero porque, en un sentido estricto, toda colección es una enumeración. Las colecciones de objetos materiales son la manifestación del concepto retórico de la enumeración. Segundo, porque tanto en las enumeraciones como en las colecciones subyace el deseo, un deseo inagotable y continuamente insatisfecho. El sujeto que enumera y el sujeto que colecciona son objetos deseantes, los domina el deseo.

Alcántara coincide en señalar que una enumeración es una colección, es decir, un conjunto de elementos. Por lo tanto, podemos aplicar a las enumeraciones los mismos criterios con que manejamos las colecciones.

Lo primero que hay que entender es el porqué de las colecciones (enumeraciones). Alcántara postula que reflejan un deseo de prolongar la escritura: expresan una incesabilidad de la escritura. En otras palabras, son una forma de hacer durar la escritura. Desde este punto de vista, la enumeración sería la expresión más viva, casi feroz, del deseo de escribir. *En la enumeración hay una ferocidad de la escritura, una negativa a poner punto final, a concluir. En este sentido la enumeración es un fenómeno del deseo, y, concretamente, del deseo de escribir.*

El mismo Alcántara apunta que la enumeración es, también, un fenómeno rítmico y un fenómeno encantatorio. Estos dos últimos están relacionados: las repeticiones que necesariamente se dan en las enumeraciones producen un ritmo que, a su vez, nos introduce en un estado de encantamiento: hay una especie de magia en la enumeración.

Todos estos fenómenos se manifiestan más allá del contenido que determinada enumeración pudiera tener, es decir, son independientes del sentido.

Por lo anterior Alcántara anota acertadamente que la enumeración se define a partir de un solo nivel: el sintáctico, sin tomar en cuenta el nivel semántico. No clasificar a las enumeraciones según su significado, sino según su construcción sintáctica: “Las enumeraciones no pueden describirse a partir de sus contenidos.” (Alcántara,1)

Sabemos el reduccionismo que esto implica, puesto que cualquier texto es una combinación del nivel sintáctico con el semántico, pero, en el caso particular de las enumeraciones, creemos que el sustrato básico de su funcionamiento está en la sintaxis. La misma definición de enumeración se da a partir de una descripción sintáctica. Se la considera una figura de acumulación y esta acumulación se da en el nivel sintáctico. Es decir, la enumeración sucede a partir de una gramática particular.

Henri Meschonnic distingue entre sentido y significado. Para él no son lo mismo, el sentido abarca más que el concepto de significado, puede haber sentido en el puro ritmo antes de que haya significado:

Si el ritmo está en el lenguaje, en un discurso, en una organización (disposición, configuración) del discurso. Y como el discurso no es separable de su sentido, el ritmo es inseparable del sentido de este discurso. El ritmo es organización del sentido en el discurso. Si es una organización del sentido, ya no es un nivel distinto, yuxtapuesto. El sentido se hace en y por todos los elementos del discurso. La jerarquía del significado no es más que una variable de él, según los discursos, las situaciones. *El ritmo en un discurso puede tener más sentido que el sentido de las palabras, u otro sentido. Lo “suprasegmental” de la entonación, antiguamente excluido del sentido por lingüistas, puede tener todo el sentido, más que las palabras.* No solamente fue sacudida la jerarquía del significado, también las “divisiones tradicionales”, como decía Saussure: sintaxis, léxico... *El sentido ya no es el significado.* No hay más significado. No hay más que significantes, participios presentes del verbo significar. (*La poética como...* 69-70. Las itálicas son más.)

Justamente considero que el concepto de “lo suprasegmental de la entonación” aplica en la figura de la enumeración. Hay un sentido en el ritmo, antes que un significado. Se puede prescindir de lo que la lingüística tradicional ha llamado significado y sentir solamente el sentido del ritmo.

La enumeración es, básicamente, una estructura sintáctica, una forma del discurso, una forma de decir, más que un contenido. La rige el orden sintáctico, no el semántico. Alcántara la define así: “Figura consistente en la presencia de más de dos elementos coordinados en el mismo

nivel sintáctico.” (1) Jakobson anota que la enumeración se origina en una zona *presemántica*. Este concepto de Jakobson es muy importante para entenderla. La analogía que I. Stalin, un estudioso de la gramática citado por Jakobson, establece entre gramática y geometría ilustra muy bien este desprendimiento del significado:

La característica distintiva de la gramática se encuentra en su poder de abstracción; “al abstraerse de todo lo específico y concreto en palabras y oraciones, la gramática trata sólo los esquemas generales, subyacentes en los cambios de palabras y en la combinación de palabras en oraciones, y así construye leyes y reglas gramaticales. En ese aspecto, la gramática es semejante a la geometría que, al presentar sus reglas, se abstrae de objetos concretos, trata a los objetos como cuerpos sin concreción y define sus relaciones mutuas no como relaciones concretas de algunos objetos concretos, sino como relaciones de los cuerpos en general, a saber, relaciones privadas de toda concreción. (*Arte verbal, signo...* 67-8)

La enumeración es la figura por excelencia que permite a la estructura gramatical abstraerse de objetos concretos, es decir, de significados, por su forma repetida. En la figura de la enumeración la gramática aparece fascinada construyendo los hilos de su propia trama, hilos que se reproducen produciendo un encantamiento. Recordamos la frase de Tomás de Aquino citada por Jakobson: “los sentidos se deleitan con cosas debidamente proporcionadas como con algo afín a ellos; porque el sentido también es un tipo de razón como lo es todo poder cognoscitivo.” (*Arte verbal, signo...* 69)

En la enumeración no importa tanto los diferentes significados de los miembros que la forman, sino las relaciones que esos miembros establecen entre sí. El significante siempre está deslizándose por encima de los significados, sobreponiéndose a ellos. Esta cualidad es propia de

cualquier obra de arte según Lacan: una obra de arte nunca acaba de realizar esta sutura entre significante y significado porque si lo hiciera se interrumpiría el dinamismo que es propio de las obras que valen la pena.

En el caso de la enumeración no hay sólo este deslizamiento, sino que el significante toma una importancia desmedida en desmedro del significado, que pasa a ser casi irrelevante.

Por otro lado, la enumeración no tiene que darse dentro del orden de una oración, sino que puede estar fuera de ella. En el caso de que esté fuera de la oración aparece formando: listas, colecciones, catálogos, etc. Esta última forma de mostrarse estaba excluida hasta hace un siglo de lo propiamente literario, la retórica no la consideraba, pero desde comienzos del siglo XX hemos visto cómo estas listas, colecciones o catálogos se presentan como textos literarios, con una intención estética, en diversos autores. Es decir, se han insertado dentro del formato de lo que se presenta ante el lector como “literatura”. Por lo tanto, se da el caso de que se muestran como textos literarios, como una propuesta artística, formas escriturales que están fuera del orden de las oraciones, que no producen párrafos. Es el caso de muchos de los textos de Sosa en su libro *Ródchenko*.

Una lista o un catálogo no son propiamente un discurso, sino frases o palabras que se interrumpen constantemente sin formar un discurso continuo y se relacionan entre sí de diferentes maneras: “Los enunciados, párrafos y textos, por su naturaleza misma, no pueden aparecer coordinados dentro de la estructura de la oración, de manera que siempre forman colecciones más allá de lo oracional (colecciones, listas, catálogos, inventarios, índices, muestrarios, antologías, repertorios, compilaciones, diccionarios, etc.)” (Alcántara1)

Habría entonces que distinguir entre las enumeraciones o colecciones, para usar el término de Alcántara, que forman oraciones y las que no.

La colección puede ser oracional (“intraoracional”): “la adición de elementos se da dentro de la estructura de la oración”, (Alcántara 2) es decir, por coordinación.

La colección puede ser no oracional (“transoracional”): “aquella que conforma colecciones que no se integran al orden oracional” (Alcántara 2). Estas últimas tienen una estructura que no es sintáctica.

En el nivel no oracional la coordinación se interrumpe. Se entiende que los elementos que se incluyen pertenecen a un mismo campo, pero no hay una verdadera coordinación: “La presencia de los elementos coleccionados (a la manera de datos o paquetes informativos) en un mismo acto elocutivo o performativo, o bien, en la escritura, en un mismo campo gráfico o bajo unas mismas convenciones notacionales, funciona a la manera de la relación copulativa sin que ésta exista propiamente.” (Alcántara 2)

Es el caso de algunos textos de Sosa, como “Los papas” o “Il musici”, constituyen listas que se proponen al lector como textos literarios. Entrarían en las colecciones no oracionales, puesto que en ningún momento forman una oración. Aquí vemos un fragmento de “Los papas”:

san Pedro (m. 64 o 67)

san Lino (67-76)

san Cleto (76-88)

san Clemente I (88-97)

san Evaristo (97-105)

(*Oroboro*, 628)

El fragmento citado arriba constituye el principio de “Los papas” que continúa con la misma estructura hasta el actual papa Francisco. Como se puede ver, no hay oraciones, ni siquiera verbos. Sólo al final de todo el texto aparece la frase: “Continuará...”, que constituye un verbo y que sirve para marcar la intención irónica. Estamos ante un texto totalmente no oracional,

en el que sólo se despliegan, en formato de columna, los nombres de los papas con las fechas de su papado.

Además se trata de una colección autónoma y ordenada, “la disposición de los elementos es fija y corresponde a una sucesión temporal” (Alcántara 5). Todos los elementos tienen la misma estructura, por lo tanto es una colección homogénea. Incluso el título corresponde al contenido del texto.

Por otro lado, puede haber textos que contengan oraciones en sentido estricto, pero que no funcionan de manera discursiva, puesto que no hay propiamente un texto que avance en el sentido que de una proposición se siga otra, sino que todos los enunciados funcionan en el mismo nivel. No hay avance en el discurso. Un ejemplo sería “Lecciones de filología”, también incluido en *Ródchenko*. Así comienza:

Alvar Aalto fue filólogo. Aarón era filólogo. Ardito Barletta fue filólogo.

Arcimboldo era filólogo. Apolonio de Pérgamo fue filólogo. D’Annunzio era filólogo, Andropov fue filólogo, Ando Tadao era filólogo, Anaximandro fue filólogo, Ana Bolena era filóloga, Amílcar Barca fue filólogo, Amin Dada era filólogo, Amonio Sacas fue filólogo, Amor Ruibal era filólogo, Amaterasu era filóloga. (*Orobor* 619)

Como vemos, “Lecciones de filología” contiene oraciones con un predicado nominal que alterna entre el uso del pretérito en 3ª persona del verbo ser (fue) y el copretérito de la 3ª persona del mismo verbo (era). Esta misma estructura se repite durante varias páginas, siguiendo un orden alfabético en cuanto a los nombres propios. No se puede decir que en rigor sea un discurso, puesto que no hay un avance, pero sí hay oraciones. Lo que se dice es siempre lo mismo y rellena simplemente una armazón. Cambian los nombres y se alterna el tiempo verbal, pero el discurso gira sobre sí mismo, es *predecible*.

Lo que a veces caracteriza a este tipo de textos no discursivos, como “Los papas” o “Lecciones de filología” de Sosa, es la banalidad del contenido, no su ausencia, puesto que sí hay un significado; incluso un significado coherente, que sigue las reglas de la lógica; pero resulta intrascendente. Esta información vacía con frecuencia resulta cómica y toca la frontera con el absurdo.

Los textos no oracionales, según Alcántara, juegan con las expectativas del lector, atacan la idea tradicional de lo que se espera de una lectura: que sea entretenida, divertida, emocionante, profunda, didáctica, informativa, explicativa, etc. Están en el polo opuesto del “libro que no puedes soltar”, desprecian la necesidad de interesar o entretener. No están hechos para “atrapar al lector”, sino más bien para desafiarlo, retarlo a que se atreva a continuar leyendo. La mayoría de las veces, incluso, ni siquiera han sido creados para ser leídos en su totalidad. Simplemente muestran un concepto y el lector comprende cómo es el juego sin necesidad de leer el texto completo. Pertenecen al mundo del arte conceptual.

Además, son textos que no siguen las reglas sobre cómo debe escribirse. En ellos, muchas veces, no hay un comienzo, un desarrollo y un fin, mucho menos un clímax. Suelen ser textos que no exigen ser leídos en su totalidad, puesto que siguen un procedimiento mecánico, el lector sabe, en cierta forma, que puede esperar. Todos los enunciados tienen la misma importancia y no dependen unos de otros para su comprensión. Puede haber un orden, pero no hay una hilación en sentido estricto y se puede leer tan sólo un fragmento, aunque, en su totalidad, sí constituyen una unidad.

Alcántara señala la proximidad de estos textos con la lógica del archivo:

En la medida en que la estructura de un poema esté ocupada, saturada o interrumpida por colecciones internas o autónomas (es decir por relaciones paradigmáticas) en esa medida estará más cerca de la lógica del archivo. Las

enumeraciones y las colecciones autónomas dentro de la poesía, hacen evidente, a la manera de una traición, con frecuencia de manera inesperada, el parentesco de la poesía escrita con el archivo. (4)

Por otro lado, hay que aclarar que todo texto, incluso los textos poéticos, produce información que se archiva, se colecciona, se distribuye. La poesía es, finalmente, algo que se inscribe y que llega a formar archivos. En la enumeración, la poesía traiciona más que en ninguna otra forma, su parentesco con el archivo. Digamos que se hace evidente, ese parentesco sale a la superficie.

Cuando un poema se cierra puede ser archivado o coleccionado. Una buena parte de la vida del poema se sitúa en la tensión que se genera entre su autonomía y su pertenencia al archivo. (4)

Por otro lado, los textos no oracionales muestran al rojo vivo el tejido gramatical. La sintaxis, en sus más mínimas variaciones, aparece en toda su fría e insensible entraña. Aunque no forman oraciones, los pequeños pedazos de palabras con los que juegan muestran las mínimas variaciones de género, número, en los artículos, sustantivos; o, en el caso de conjunciones o preposiciones, los diferentes matices que hay entre ellas. Paradójicamente, al alejarse del discurso oracional, ponen más de manifiesto las sutilezas del tejido sintáctico y la morfología de las palabras.

Alcántara establece también otro tipo de división para las colecciones:

1. *Laxas o libres*: cualquier número de elementos sin importar el orden en que se ofrecen.
2. *Ordenadas*: número determinado de elementos en un orden específico. Algunos tipos de orden pueden ser: ordinalidad, uso de categorías (clasificaciones, taxonomías). (2)

Las colecciones laxas o libres no corresponden al concepto de enumeración caótica, sino que son simplemente las colecciones que no están ordenadas, pertenezcan o no sus elementos al mismo ámbito semántico.

Las listas, catálogos, etc., es decir, las colecciones transoracionales, suelen pertenecer al rango de colecciones *ordenadas*, pues con frecuencia hay un orden numeral, ordinal o alfabético que les da coherencia.

Además, las colecciones pueden ser *homogéneas* o *heterogéneas*. Son homogéneas si “cada uno de los elementos incluidos está estructurado de la misma manera” (4). Son heterogéneas “si los componentes están constituidos de distintas maneras” (4). En muchos de los textos de Sosa en *Ródchenko*, vemos que las colecciones son ferozmente homogéneas, casi podríamos decir que es esa homogeneidad lo que les da razón de ser.

A *Ródchenko* pertenece un texto titulado “Sobrevivir”, el cual consiste en un pequeño diálogo: alguien responde a la pregunta a qué se sobrevive. Y la respuesta forma el resto del texto que está compuesto por varias páginas. Se trata, también, de una colección homogénea, puesto que la estructura se repite de manera bastante simétrica, pero, a diferencia de otros textos del mismo libro, en éste el nivel semántico parece conmovernos de otra forma:

- Lo sorprendente es haber sobrevivido.
- ¿A qué?
- A todo: al parto; a Chernobil; al tifus; al carbono 14; a los ingleses; al *prajnaparamita* sutra; al veneno del César; a los papas; a la diamantina yesca del suicidio; a la herbolaria; al superhombre; a la prematura calvicie de los estiletes; al kindergarden; a Mambrú y a Mahoma; a la viuda de Mao; al atolón carnívoro; al pájaro carpintero; a los jíbaros; al llanto siendo incesante; a Heidegger; a la peritonitis como body-art; a la dodecafonía; a Borges reflejado en el espejo; a la tormenta; al ojo cíclope; a la daga de

obsidiana en plena aorta; a la piragua de la peste entrando en Roma; al doblegado metatarso intestinal; a Shiva; a *El Ángelus* de Millet (*Oroboros* 637)

Aunque en la respuesta la estructura se repite de forma homogénea: consta de la preposición “a” seguida de un artículo más el elemento al que se ha sobrevivido. Ese elemento mencionado llama la atención por su significado, al contrario de lo que sucede en otros textos como “Los papas” o “I musici”. Podríamos decir que hay, incluso, en este texto, una especie de crítica, un repaso irónico por la historia y la filosofía de Occidente; y hay, sobre todo, una intención poética, un trabajo con el lenguaje que remite a un afán estético. Es un texto erudito, en el cual los guiños intelectuales son constantes. El personaje que ha sobrevivido parece ser la humanidad completa, pues se hace un repaso desde la prehistoria hasta nuestros días, donde se narran multitud de calamidades –aparentes o ciertas, ridículas o evidentes– a las que ha sobrevivido un ser intemporal o, más bien, perteneciente a todas las épocas: alguien que vio “la piragua de la peste entrando en Roma” o a “Borges reflejado en el espejo”. Un poco, la conclusión es que hemos sobrevivido a la Historia, al Arte, a la Literatura, a nosotros mismos, “al parto”. Pero no es un texto filosófico, no trata de enviar un mensaje, como no sea el de la deconstrucción del discurso intelectual. Es un texto básicamente estético, en donde se sigue el rumbo de la construcción poética: “al llanto siendo incesante” o, más adelante: “al puente Mirabeau sobre las sucias aguas del Sena donde Celan un día”. Es, también, un texto donde no es necesario encontrar sentido, aunque lo haya, pues la verdadera brújula que lo guía es la del absurdo: “a la palabra en la punta de la lengua; al hisopo de los tramposos; a la ley de atracción-repulsión en el comportamiento de los nigerianos; al fútbol y a la cocina tailandesa; a la crema sobre el omóplato del fraile; a la altiva astucia del cicerone; al entendimiento como el peor de los equívocos, a la trigonometría; a la estría del trigo; a Tolstoi” (641)

Cuando el lector espera que el texto le revele las verdaderas catástrofes de la Historia, el texto se sale del cauce y empieza a delirar. No hay verdad, no hay revelación, lo que hay es tan sólo un juego con el lenguaje.

I.4.1. La Colección

A continuación comentaré una serie de reflexiones sobre las colecciones realizadas por el pensador francés Gérard Wajcman, ya que considero que el estudio del conjunto de los elementos que forman una enumeración puede conectarse con el estudio de cualquier conjunto de elementos.

Una colección es una serie de objetos colocados juntos. Es el objeto el que motiva la colección, la fascinación por el objeto. Como apunta Wajcman, “todo objeto puede volverse objeto de una colección” (14), pero no toda acumulación de objetos es una colección: “Reunión no es colección” (16). En la colección hay una fascinación por el objeto mismo, más allá de su funcionalidad. Una biblioteca, por ejemplo, puede ser una colección o no, dependiendo de si al propietario le interesan más los libros o la lectura:

Y mientras que el enamorado de la lectura se aviene al hecho de que el libro que está leyendo puede ser reproducido en millares de ejemplares, para el enamorado del libro todo se vincula a la posesión, del libro, de un Libro, uno solo. Una vez que le ha puesto la mano encima, no dudamos de que estará dispuesto a pasar sobre el cuerpo de sus semejantes para quedarse como único poseedor. (Wajcman 17)

Es decir, lo que hace que el objeto forme parte de una colección es el objeto mismo, el “aura” que lo recubre como diría Benjamin y lo hace ser único, no su funcionalidad. En una colección los objetos no son útiles, están ahí para ser admirados, no usados.

En este “objeto”, lo que Lacan denominará un objeto, el objeto, llamado *objeto (a)*, viene a concentrarse aquello que escapa de lo decible, aquello que, del mundo, excede el poder del lenguaje de ordenar el mundo, aquello que palpita por debajo o estalla por encima de lo que es posible decir, murmullo, silencio o aullido.

(Wajcman 18)

Vuelvo a decir: toda colección es una serie de objetos colocados juntos. Pero ninguna colección está completa. Siempre faltará un objeto: “Cualquier colección de objetos plurales, sea cual fuere, muestra especialmente que existe el Objeto *Single*. La colección visible de objetos diversos es una forma que vuelve “visible” el Objeto único que no se ve, que ni siquiera está ahí.” (Wajcman 26) Ese objeto faltante es el que más se desea, pues la colección es, finalmente, una representación del deseo. Es un evento deseante y, en relación con la enumeración, más adelante veremos cómo ésta es una figura que tiene que ver con el deseo, que provoca una escritura deseante. Es decir, es el elemento del deseo lo que enlaza a la enumeración con la colección, en ambas existe un motor que impulsa a desear; algo que se opone al límite, a lo cerrado y que busca más bien lo abierto, lo continuo, incluso podríamos decir sin exagerar que ambas figuras, la enumeración y la colección, tienden a lo infinito.

La colección nunca está completa porque el deseo nunca está satisfecho. Por amplia que sea, siempre faltará un objeto más, puesto que lo que la originó y lo que la mantiene activa es el deseo: “Por la razón que fuere, la colección no es sólo algo meditado, organizado, pensado: ante todo, es apetecida. En medio de la colección, o circulando entre todos los objetos de la colección, cemento sutil, está el deseo del sujeto supuesto que llaman coleccionista.” (Wajcman 31)

La enumeración, por el contrario, puede estar completa o no. Estará completa y, por lo tanto, cerrada, cuando deja de ser un evento deseante, cuando los elementos que se enumeran están limitados a un número determinado, simplemente porque constituyen un conjunto preciso, concreto. Estará incompleta cuando los elementos que se enumeren no están limitados, porque no pertenecen a un conjunto cerrado, sino a un conjunto abierto que permite, como en el caso de las colecciones, agregar siempre un miembro más. En este último caso la enumeración, como la colección, tiende al infinito.

Por otro lado, una colección siempre implica un coleccionista, quien representa el sujeto deseante que consigue, organiza, cuida, conserva y establece los parámetros de la colección. Gracias a ese sujeto, lo que nada más sería una simple reunión de objetos, se convierte en una colección. El coleccionista es el sujeto que trata de llevar a cabo su deseo y que organiza un conjunto en torno a su deseo:

Así pues, si hacemos todo eso a un lado y nos limitamos a la colección como tal, diremos que, como tal, es una creación del deseo. Nada impulsa hacia ella como no sea un ansia, más, por supuesto, la voluntad de tal ansia, sin la cual todo deseo se quedaría en el limbo. De modo que toda colección, en su principio, es un acto deliberado y libre, de pura libertad, de puro deseo.

Es decir, realizado bajo la coacción, bajo la férula tiránica del objeto. (Wacjman 32)

Ese acto “deliberado y libre”, ocasionado por una pulsión deseante, está condenado a la insatisfacción y, paradójicamente, convierte al sujeto libre en un sujeto sometido a su deseo, al imperio del objeto que desea:

Se presenta así el deseo como aquello que jamás será satisfecho por ningún objeto.

Éste es el núcleo mismo del Objeto. Él asoma en la colección, al confrontar con

una noción del Objeto tal que ninguno de los objetos satisfará nunca por entero el deseo del coleccionista. El Objeto es aquí residuo. Un resto. El objeto que todos los objetos dejan colgado. (Wajcman 34)

Lo que anuda todos los objetos de la colección es el propio coleccionista, él es el que da unidad y coherencia a sus objetos. La colección revela al coleccionista, pero el coleccionista no se ve, no está ahí, no es uno de los objetos de la colección. Por eso Wajcman dice: “la colección tiene estructura de fantasma. Podría decirse: la colección, oscura mostración del fantasma” (38).

Por otra parte, la colección está hecha para ser vista. El objeto mostrado necesita al sujeto que la ve: “El sujeto ve y el objeto muestra” (38) Desde este supuesto, Wajcman propone que “la mirada forma parte de la colección” (39). Aunque puede haber casos en que la colección no se muestre, no tanto por pudor o avaricia, sino por un temor del coleccionista a decir demasiado de sí mismo:

Si un coleccionista decide no presentar nunca su colección a los ojos de nadie, no es tanto por lo que en ella se ve como miedo a lo que ella podría traicionar, para evitarse la vergüenza de ser visto desnudo, en su mayor intimidad, de dejar que se perciba el fondo, siempre negro, de un deseo. Una medida no tanto de retención de los objetos como de preservación de sí mismo. (Wajcman 41)

Esto es así porque la colección que se muestra pone en evidencia, a la vista de todos, el deseo oculto del coleccionista, una parte oculta de él que tal vez lo revela demasiado ante los demás. Es su propio goce lo que está exponiendo: “Todo se juega entre dejar ver o no el propio goce. Pudor o no pudor. Lo cual, después de todo, es más cuestión de educación que de otra cosa.” (40)

En el caso de la enumeración no funciona así. No cabe en ella un deseo de ocultamiento, pues está hecho para el encantamiento, para la exhibición de la habilidad verbal. Podríamos decir

que si ésta tiene un límite es por agotamiento. Ésta es creada para deleite del oído o de la mente de quien escucha o lee. Hay en ella una fruición del lenguaje, un deleite del lenguaje consigo mismo y aunque, indudablemente, el que la crea, goza, necesita, de alguna manera, de participar este hallazgo a otro oído, a otro pensamiento, necesita compartir el deslumbramiento; por lo que una enumeración que no fuera compartida, que no fuera expuesta, sería sumamente rara y, de alguna manera, permanecería latente hasta que alguien la descubriera. Siempre se escribe para otro, una escritura que permaneciera escondida por el propio autor, permanecería incompleta de alguna manera. La lectura, finalmente, cierra el ciclo de la escritura y, sin lectura u oyente, sin receptor, la enumeración quedaría inconclusa. En la escritura el pudor no funciona.

En una colección cada objeto es valioso, lo mismo que en una enumeración cada elemento es importante. En teoría no vale uno más que otro, sino que todos tienen la misma importancia y están al mismo nivel. No se puede desechar ninguno sin afectar al conjunto.

Podría decirse así que toda colección tiene algo del *ready made*, en el sentido de que toda colección, como todo *ready made*, es una manera de redimir al objeto.

Ahora bien, este rescate del objeto, al pasar por un vaciamiento de lo útil, significa que lo que de ser le queda al objeto es su visualidad pura. Cuando un objeto ya no sirve para nada, le sirve todavía al ojo. “Al ojo” es aquí una buena manera de hablar, tratándose de desechos que han perdido todo valor salvo el que le confiere aún la mirada. (54)

Hay, podríamos decir, en toda colección un propósito de objetividad, de valorar al objeto por sí mismo, fuera de su utilidad, practicidad o, incluso, belleza estética. Es valioso porque hay otros objetos semejantes a él, pero también porque es único y no idéntico a los otros objetos que lo acompañan, porque sin un objeto determinado el conjunto se transformaría y sería otro y, a la

vez, un objeto llama a otro. Así sucede en la colección y, también, en la enumeración, donde un miembro evoca al que lo va a continuar.

En este apartado he tratado de señalar las relaciones que hay entre listas y enumeraciones con colecciones en general. Como toda enumeración funciona, finalmente, como una colección. Cuando las colecciones se presentan como textos, es fundamental la estructura sintáctica. Estoy en plena concordancia con la teoría de las colecciones expuesta por Juan Alcántara y creo que su texto aclara, delimita y sintetiza un tema que es proclive a la confusión. Por otro lado, esta teoría puede ser matizada con los innovadores conceptos lingüísticos de Henri Meschonnic. Sobre todo lo que refiere a la idea de sentido y su relación con el ritmo. Espero que esto más adelante pueda ser retomado para investigar más a fondo las relaciones entre ritmo, sentido y enumeración.

I.5. Las listas

“Son sin cuento las especies, y sus nombres son sinnúmero; no hay número que pueda comprenderlas. Quien quisiere saberlo, saber quiera también cuántas arenas turba, en la playa líbica, el Céfiro movido, o conocer cuántas olas vienen a la ribera del mar Jónico .”

Virgilio. *Geórgicas* (II, 157)

Una variante de la enumeración es la lista, la cual se caracteriza por seguir un orden definido y por referirse a un mismo asunto. Un punto importante es que no necesariamente aparece en el ámbito de la retórica, sino más bien en el de la vida práctica. En su origen las listas no tenían una intención estética, sino que surgieron del mundo extraliterario, de las demandas de organización de la vida cotidiana para administrar el mundo doméstico, comercial, financiero, militar, etc. Este uso utilitario, extraliterario, toma un matiz totalmente distinto cuando la lista se traslada al espacio propio de la escritura, específicamente, a la función poética del lenguaje. Se produce entonces un extrañamiento, una estetización, que provoca el encanto literario que posee. Umberto Eco aclara esto:

A este respecto, debemos establecer, no obstante, una distinción importante entre la lista práctica y lista “poética” (entendiendo por poética cualquier finalidad artística con que se proponga la lista y cualquier forma de arte que la exprese).

Ejemplos de listas prácticas serían la lista de la compra, la lista de los invitados a una fiesta, el catálogo de una biblioteca, el inventario de objetos de cualquier lugar (una oficina, un archivo, un museo), la relación de los bienes que se mencionan en un testamento, una factura de productos cuyo pago se exige, el menú de un restaurante, la enumeración de los lugares que aconseja visitar una guía turística y hasta el diccionario que registra todas las voces del léxico de una determinada lengua. (113)

Eco señala que este tipo de listas tienen una función meramente referencial: se refieren a objetos determinados, reales, verificables, y el sentido de estas listas es nombrarlos, ordenarlos; además, son listas finitas, tienen un número determinado, puesto que señalan objetos que existen y pueden ser contados; y, la última característica, es que no son alterables, no se podría caprichosamente añadir o quitar objetos, porque dejarían de cumplir su función utilitaria. (Eco 113)

Las listas prácticas responden a un fin utilitario, no son incongruentes ni caprichosas; puede haber elementos muy diferentes entre sí, pero siempre habrá una intención común que los unifica, “obedecen a una *presión contextual*”, como dice Eco. (116)

Con respecto a las listas literarias Eco indica que una de sus posibles intenciones “es la escansión rítmica de los nombres durante un tiempo suficientemente largo” (118). Esto, con el fin de provocar un estado especial en el que los significantes toman relevancia sobre los significados, y es el sonido de los vocablos el que funciona “como un *mantra*, como el *om mani padme hum* de los budistas.” (118) Así sucede, por ejemplo, en las letanías a la Virgen:

Madre purísima, *ruega por nosotros*.

Madre castísima, *ruega por nosotros*.

Madre intacta, *ruega por nosotros*.

Madre incorrupta, *ruega por nosotros*.

Madre inmaculada, *ruega por nosotros*.

[...]

Rosa mística, *ruega por nosotros*.

Torre de David, *ruega por nosotros*.

Torre de marfil, *ruega por nosotros*.

Casa de oro, *ruega por nosotros*.

Arca de la alianza, *ruega por nosotros*.

(Eco 123)

Estas letanías son citadas por Joyce en *El retrato del artista adolescente*. Cuando Stephen Dédalus las oye, despiertan en él el sentido poético de las palabras. De alguna manera es en ese momento, tratando de comprender esas imágenes y oyendo esas palabras, cuando descubre la belleza del lenguaje y su vocación de artista. Proust habla de la capacidad que tienen los nombres para suscitar una ensoñación.

La lista establece un orden, al menos aparente, en el mundo caótico e inabarcable de la realidad; además elabora un discurso preciso y limitado donde no lo había, por ello con frecuencia produce un efecto humorístico e irreverente dentro del texto.

Por otro lado, las listas parecen querer contar lo incontable, abarcar lo infinito, sugerir, como dice Umberto Eco “casi *físicamente* el infinito, porque de hecho este *no termina*, no acaba en forma. A esta modalidad la llamaremos *lista, elenco o catálogo*.” (17)

I.5.1. Homero o el “topos de la indecibilidad”

Las listas son muy antiguas. Ya el Catálogo de las Naves de la *Ilíada* constituye una lista.

Cuando Homero quiere dar una idea de la enormidad del ejército griego que acampaba en las playas de Troya, recurre a la lista o catálogo: “Decidme ahora, Musas que poseéis olímpicos palacios y como diosas lo presenciáis y conocéis todo [...] cuáles eran los caudillos y príncipes de los dánaos. A la muchedumbre no podría enumerarla ni nombrarla, aunque tuviera diez lenguas, diez bocas, voz infatigable y corazón de bronce” (Homero 15)

Homero, para abreviar, nombra tan sólo a los capitanes con el número de naves que trajo cada uno. Aun así la enumeración le ocupa trescientos cincuenta versos del poema. La lista parece exhaustiva, pues nombra a todos los capitanes con sus naves, pero a la vez resulta indefinida, pues no se sabe cuántos hombres venían en cada nave. (Eco, 17) El efecto que se produce es el que quería lograr Homero, el de una multitud inmensa que abarrotaba las playas de Troya y tenía amedrentados a los troyanos.

Al principio, Homero recurre a los símiles. Compara primero el bronce de los guerreros con el fuego: “Cual se columbra desde lejos el resplandor de un incendio, cuando el voraz fuego se propaga por vasta selva en la cumbre de un monte, así el brillo de las bronceas armaduras de los que se ponían en marcha llegaba al cielo a través del éter.” (14-5) Después, intenta una comparación con aves en bandada:

De la suerte que las alígeras aves –gansos, grullas o cisnes cuellilargos– se posan en numerosas bandadas y chillando en la pradera Asio, cerca del río Caistro, vuelan acá y allá ufanas de sus alas, y el campo resuena, de esta manera las numerosas huestes aflúan de las naves y tiendas a la llanura escamandria y la

tierra retumbaba horriblemente bajo los pies de los guerreros y de los caballos.

(15)

Sobre esto mismo, comenta Eco:

En primer lugar, intenta una comparación: aquella masa de hombres cuyas armas reflejan la luz del sol, es como un fuego que se extiende por un bosque, es como una bandada de ocas o de grullas que parece atravesar con gran estruendo el cielo, pero no encuentra la metáfora precisa y recurre a las Musas: “Decidme ahora, Musas que habitáis las moradas del Olimpo [...] pues vosotras todo lo sabéis [...] quiénes los generales y los jefes de los danaos eran. La multitud contar yo no podría ni tampoco nombrarla aunque tuviera diez lenguas y diez bocas”, y por tanto se dispone a nombrar tan solo a los capitanes y las naves. (Eco 17)

¿Qué pasa aquí? Sentimos la frustración y la desesperación de Homero: ha creado dos imágenes bellísimas, muy poderosas y, sin embargo, no le satisfacen, siente que no está dando una idea de la grandeza del ejército griego. Derrotado, recurre a las Musas, y éstas, al parecer, le inspiran una enumeración: no una imagen, no una metáfora ni una comparación, sino enumerar aquello de lo que quiere dar idea. Entonces, Homero pone manos a la obra, comienza a contar. Discurre que si nombra a los principales capitanes con el número de naves que llevaba cada uno, será suficiente para que el oyente entienda que realmente el número de guerreros griegos era inmenso y que la imagen que daban al desembarcar en las playas de Troya era impresionante y abrumadora. Así comienza:

Pero mencionaré los caudillos y las naves todas. Mandaban a los beocios Penéleo, Leito, Arcesilao, Protoenor y Clonio. Los que cultivaban los campos de Hiria, Áulide pétrea, Esquemo, Escolio, Eteono fragosa, Tespia, Grea y la vasta Micaleso; los que moraban en Harma, Ilesio y Eritras; los que residían en Eleón, Hila,

Peteón, Ocalea, Medeón, ciudad bien construida, Copas, Eutresis y Tisba, en palomas abundante; los que habitaban Coronea, Haliarto herbosa, Platea y Glisante; los que poseían la bien edificada ciudad de Hipotebas, la sacra Onquesto, delicioso bosque de Neptuno, y las ciudades de Arna en uvas abundosa, Midea, Nisa divina y Antedón fronteriza; todos éstos llegaron en cincuenta naves. En cada una se habían embarcado ciento veinte beocios. (Homero 15)

Así continúa Homero, deleitándose en los nombres de las ciudades griegas, añadiendo alguna descripción de la mayoría de ellas. Sentimos que lo mueve la nostalgia, pero también el orgullo de pertenecer al mundo griego. Antes no quería entrar en la enumeración, había dado un rodeo para no entrar, intentado con las comparaciones, con las imágenes; buscando alguna forma de simplificar, de evadir el asunto; pero una vez que se decide, que entra a enumerar –las Musas se lo sugirieron– entonces se mete de lleno, con placer, se acomoda, le brotan los recuerdos. De pronto quiere nombrar no tanto a los capitanes, sino a las ciudades griegas, como si lo exaltara la grandeza del mundo al que pertenece, dándose cuenta que es la ocasión propicia para rendir un homenaje a esas ciudades, para inscribirlas en la memoria de los hombres. Comprende que en el futuro lo oirán o leerán y que los que lo hagan, dirán, en algún momento: “Ésa es mi tierra, también los míos fueron a Troya”, pues Homero estaba componiendo para los griegos, no podía imaginar que su voz resonaría mucho más allá del ámbito helénico.

Homero logró su objetivo: nos podemos imaginar ya una multitud enorme de griegos, aunque él no los ha nombrado individualmente, están ahí los guerreros, inundando la playa. *Éste es uno de los efectos de la enumeración: con relativamente pocos recursos, dar una idea de lo contable pero inmenso.*

Podría derivarse la siguiente conclusión: la multitud es irrepresentable, en un cuadro por ejemplo; innombrable, en un texto; pero unos cuantos dan idea del resto. Es una especie de

sinécdoque: se nombra una parte para representar el todo. Uno de los capitanes griegos es, en cierta forma, sinécdoque de todo su ejército; y cada nave representa cuarenta, cincuenta, sesenta o más hombres.

Homero, con el catálogo de las naves, no solo nos ofrece un bellissimo ejemplo de enumeración, sino que además escenifica lo que Eco llama *el topos de la indecibilidad*. Frente a algo inmensamente grande, o desconocido, de lo que aún no se tiene suficiente conocimiento o de lo que no se sabrá nunca nada, el autor nos dice que no es capaz de decir y, por tanto, propone muy a menudo una lista como *specimen*, ejemplo, alusión, dejando que el lector imagine el resto. (*El vértigo de...* 49)

Llamaremos “topos de la indecibilidad” a esta incapacidad de decir, cuando el autor se topa ante algo que no puede expresar y que, sin embargo, tiene que decir; es, entonces, cuando la lista –incompleta, inevitablemente incompleta– viene en su auxilio.

En cuanto al tipo de clasificaciones que mencionábamos en el apartado I.4 referente a la teoría de las colecciones, la lista de Homero es intraoracional, pues en ningún momento deja de formar oraciones. Es decir, no es autónoma, está integrada al texto y comparte su versificación. No es una simple lista que enumere elementos, sino que constantemente está haciendo comentarios y digresiones acerca de los capitanes o de sus tierras de origen.

Se trata, por otro lado, de una lista ordenada de forma homogénea, pues Homero trata de recordar a los principales caudillos griegos que fueron a Troya, además de su patria y el número de naves que trajo cada uno y, aunque hace numerosos comentarios, en ningún momento olvida ese objetivo.

Uno de los traductores de *La Ilíada*, Luis Segala, señala en el prólogo que es probable que el Catálogo de las naves sea una interpolación, anterior o posterior al poema:

[...] documento en todo caso muy viejo y que nos ilustra sobre la geografía política en los tiempos micénicos, base de largos y eruditos estudios. Se dice que aquí se han deslizado adiciones intencionadas para halagar orgullos locales o que revelan las ambiciones imperialistas, por ejemplo de Atenas sobre Salamina. La presencia de pueblos asiáticos entre los aliados de Troya da al conflicto un carácter intercontinental. (Homero XXIII)

Pensamos que si la guerra de Troya realmente sucedió, el Catálogo es, en primer lugar, un reconocimiento a todas las ciudades y provincias que contribuyeron a ganarla, una forma de agradecimiento y de inscribirlas para siempre en la memoria de los hombres. Por el lado del Catálogo de los troyanos es, también, un reconocimiento a la estirpe y al valor de los vencidos.

Con respecto a la enumeración misma, hay que señalar que el orden que sigue no es caprichoso, sino que tiene un sentido:

El orden en el que van enumerados los diferentes bloques de ejércitos no es caótico, sino que sigue una sucesión premeditada: empezando por Beocia, prosigue por sus territorios más próximos, en una espiral en el sentido de las agujas del reloj, sigue con los diversos territorios del Peloponeso, a continuación gira al Oeste para ocuparse de las islas Jónicas y vuelve al continente en Etolia; prosigue con las islas del Sur y concluye con los territorios de la zona de Tesalia y el Norte de Grecia. (“Breve análisis del...” documento electrónico)

El Catálogo de las naves se está moviendo según las coordenadas geográficas que el autor tiene en mente, ése es el hilo que lo conduce para no perderse en el laberinto del ejército griego.

En resumen, se puede afirmar que la lista que presenta Homero en el Catálogo de las Naves ejemplifica el concepto de Eco acerca del “topos de la indecibilidad”, la sinécdoque que

consiste en decir unas partes del todo. Con unos cuantos nombres se da una idea de una cantidad mucho mayor.

I.5.2. Sei Shōnagon o la lista subjetiva

Existe otro tipo de lista: aquélla que no pretende sugerir más de lo que dice, sino que acota un conjunto, lo limita; cabe la posibilidad de añadir un elemento más, pero, en general, está terminada. Su límite viene establecido por el propio autor de la lista, no por una realidad externa a él. Son listas caprichosas, subjetivas, basadas en el gusto personal. A este grupo pertenecen las que están distribuidas a lo largo de *El libro de Almohada*, de la escritora japonesa Sei Shōnagon.

En la literatura oriental, *El libro de almohada* es una de las obras cumbres de la época clásica de la literatura japonesa, la era Heian (794-1185). La otra es la novela de Murasaki Shikibu: *Genji Monogatari*, considerada la primera novela de la literatura universal.

La biografía de Shōnagon es incierta, pero se cree que vivió entre 968 y 1025. *El libro de almohada* es una obra diversa y fragmentaria, donde lo mismo aparecen reflexiones, narraciones de escenas, descripciones de las rigurosas etiquetas de la corte imperial, junto con las famosas listas, las cuales forman, tal vez, la parte más atractiva del conjunto.

El tipo de escritura al que pertenecen las listas no es inventado por Shōnagon, sino que ella continúa un género ya existente, *monozukushi*, que procede de los textos litúrgicos, y lo lleva a una especie de perfección. Amalia Sato, una de sus traductoras al español, comenta sucintamente:

Una de las curiosidades del libro son las listas, usadas también en otros géneros como las canciones, los textos litúrgicos o los recitados teatrales. Estos catálogos poéticos han sido objeto de diversos estudios. Durante el periodo Edo (1600-1687)

estas enumeraciones recibieron el nombre de *monozukushi* (del verbo *tsukusu*, ser exhaustivo) y eran usuales en las novelas. (Shōnagon 14)

De alguna forma, Shōnagon elabora la lista pura, independiente, libre de toda conexión o justificación. Una especie de listas de listas, pronunciadas por su voz caprichosa y subjetiva. Shōnagon no justifica, no tiene por qué hacerlo, sólo declara sus percepciones y gustos. Hay en su discurso un tono declaratorio que no admite reclamación. Ella se constituye en juez y decide cuáles son las cosas elegantes, las sórdidas, las que emocionan, las deprimentes... Su base es ella misma: su gusto firme, incuestionable; segura de que nos va a seducir, que lo que dice, quedará resonando.

Las listas de Shōnagon no dan cuenta de un conjunto ya existente, sino que fundan sus propios conjuntos, los cuales no están basados en ninguna autoridad o realidad exterior, sino que se sustentan tan sólo en la subjetividad de la autora, en conceptos estéticos o morales. Constituyen verdaderos catálogos poéticos por la sensibilidad que manifiestan. Son poemas en prosa, expresiones de una percepción exquisita.

Shōnagon se inspira en el autor chino Li Chang-yin, quien escribió el *Yi-chan tsa-ts'uan*, dos siglos antes de las listas de ella. Al género que él practicó, en Japón se le denomina “*zuihitsu*”, que quiere decir: “al correr del pincel”. Li Chang-yin escribió listas-colecciones, con títulos como “Cosas que no casan”, “Cosas ilógicas”. El escritor francés Pascal Quignard lo cita:

Es así como Li Chang-yin enumera los signos de la riqueza:

El relincho de un corcel.

Varias lágrimas de cera alrededor de la vela.

Cáscaras de lichí secas.

Unas voces que leen.

Una aguja de pelo adornada de flores caídas en el suelo y olvidadas.

El ruido del té que se tritura.

(Quignard, “Tratado XLIV. La...” 267)

Seguramente Shōnagon conocía las listas de Li Chang-yin y decidió hacer las suyas. En todas ellas se manifiesta una sutileza maravillosa, como en la siguiente brevísima lista:

110. Cosas que aunque lejanas son próximas

El Paraíso.

La trayectoria de un bote.

Las relaciones entre un hombre y una mujer. (220)

O esta otra, donde la autora intenta delimitar los temas poéticos:

43. Temas poéticos

La capital. Arrurruz. Erizo de mar. Potros. Granizo. Brotes de bambú. Las violetas de hojas redondas. Musgo. Avena. Los botes de río. El pato mandarín. Las cañas *chigaya* desparramadas. Pastos. El vino verde. El peral. El guinjo. El malvavisco.

(94)

Las listas de Shōnagon no sólo son subjetivas, sino que, como todo lo subjetivo, son sumamente arbitrarias. En la anterior vemos como para el mismo conjunto incluye elementos tan diversos como una ciudad, animales, plantas, el arrurruz –una fécula que se extrae de raíces y tubérculos–, el guinjo –un árbol–, el malvavisco –una planta–, la avena, el musgo, todos estos elementos son para ella temas poéticos.

Hay en estas listas un misterio, un capricho: son conjuntos que funcionan para el gusto de la autora y que ella ofrece al lector para que se introduzca en esa subjetividad. El lector puede no estar de acuerdo, pero llega a entender por qué lo dice. De la primera lista citada: “Cosas que aunque lejanas, son próximas”, comprende porque incluye la trayectoria de un bote o las

relaciones entre un hombre y una mujer, se detiene a pensarlo, pero lo acaba comprendiendo. En la segunda lista citada, pensamos por qué a la autora le parecen especialmente poéticos esos elementos: tratamos de ver la poesía donde ella la encontró. Esa comprensión que se produce en la mente del lector, después de ver los elementos que propone Shonagon, es una sorpresa placentera, una especie de revelación. Así Shōnagon acerca al lector a sí misma mucho más que otros escritores, lo induce a que piense y sienta como ella, a que acepte su autoridad y criterio de los que está segura. Sus listas sólo tienen fundamento en sí misma, ella ordena el mundo según su gusto. ¿Por qué resulta interesante? Porque constantemente nos sorprendemos estando de acuerdo con ella, agradeciendo sus descubrimientos.

Pero hay algo más: las listas, cuando los elementos están seleccionados por una mente sensible, poseen un particular encanto. Quignard se refiere así a las listas de Li Chang-yin:

Lu Siun decía del libro de Li Chang-yin que estas colecciones de cosas concretas clasificadas, aunque no recogieran más que fragmentos, <<ahondan profundamente en el lado oculto de las cosas de la vida corriente>>. El universo de los sentimientos y de las cosas ha pasado a través de un cedazo cuyo dibujo es extraño, y que no tiene igual, y que no parece haberse renovado nunca. (“Tratado XLIV. La ...” (269)

Esta virtud la posee también Sei. Sus listas varían mucho, no siguen todas el mismo patrón. Unas están en el rango de lo intraoracional, es decir, forman oraciones; mientras que otras son transoracionales, son simples listas, catálogos, sin verbos ni oraciones. En ese sentido, podemos decir que la escritura de la autora japonesa está en una frontera. Es una de las primeras escritoras que vislumbra la posibilidad estética de lo no oracional, hay que pensar que ella escribió a principios del siglo XI. Así en esta lista:

97. Cosas que dan una sensación de limpieza

Una taza de barro. Un recipiente nuevo de metal.

Una estera de junco.

El reflejo de la luz en el agua que vertemos en una vasija.

Una caja de madera nueva.

(Shōnagon 203)

La sencillez de esta lista nos conmueve. Aquí el encanto está en la selección de los elementos que la conforman. No están elegidos al azar, sino cuidadosamente, después de una larga reflexión. Por eso en las listas de *El libro de almohada*, el significado es muy importante. La parte semántica hace un perfecto equilibrio con la sintáctica. No es sólo la impresión de ritmo que produce la enumeración, sino que la autora ha escogido cuidadosamente lo que dice, quiere que pongamos atención al nivel semántico. El significado es casi, en sí mismo, una iluminación.

El orden que rige a estas listas es el que impone el título que llevan. Casi todas comienzan por la palabra: “Cosas”: “Cosas deprimentes”, “Cosas odiosas”, etc., pero hay también otros títulos, como “Distintos modos de hablar”, “Árboles”, “Pájaros”, “Insectos”. El título da la pauta y unifica el contenido.

Por otro lado, las listas de Shōnagon están ordenadas de formas muy diversas. No todas son homogéneas en su estructura. Por ejemplo, en los dos primeros párrafos de la lista “Cosas deprimentes” hay dos diferentes tipos de organización:

13. Cosas deprimentes

Un perro que aúlla de día. Una canasta de mimbre de pesca en primavera. Un vestido color ciruelo, el Tercero o Cuarto Mes. Una habitación de parto cuando ha muerto el bebé. Un brasero frío y vacío. Un boyero que odia a sus bueyes. Un estudioso cuya mujer da a luz a una niña tras otra.

Una ha ido a la casa de un amigo para evitar una dirección desafortunada, pero no se hace nada para distraernos; si esto sucede en el momento del cambio de estaciones, es todavía más deprimente. (43)

En el primer párrafo de la cita se nombran diferentes elementos separados por punto y seguido, sin mayores explicaciones y sin mayor relación entre sí. Mientras que en el segundo hay casi la narración de una escena que, además, parece biográfica. No es un elemento lo que le parece deprimente, sino una situación.

A lo largo de la lista, que es bastante larga, se siguen mezclando escenas que narran situaciones complejas en largos párrafos explicativos, con elementos concretos expresados en oraciones cortas. Podríamos decir que en este caso se trata de una lista heterogénea, pues los mecanismos sintácticos que la constituyen son diversos.

Vemos que a diferencia de la lista del Catálogo de las naves de Homero, las listas de Shōnagon no pretenden sugerir más elementos de los que nombran. Son listas muy precisas, donde cada elemento ha sido muy sopesado, elegido cuidadosamente de entre la multitud de cosas que conforman el mundo y la experiencia humana. Aquí no hay una intención informativa, sino que rige más bien la intención estética.

I.5.3. Bernal Díaz del Castillo o la lista delimitada

Quisiera pasar ahora a un autor a quien normalmente no se lo menciona como creador de listas y que, sin embargo, tiene varias. Me refiero al cronista soldado Bernal Díaz del Castillo. Él, en su *Historia de la conquista de la Nueva España*, incluye algunas. La misma condición de cronista y su deseo de parecer veraz lo impele a ello.

Entre sus listas destaca la referente a los caballos que embarcaron en Cuba, Capítulo XXIII: “Cómo el capitán Hernando Cortés se embarcó con todos los soldados para ir por la banda del sur a la Habana, y envió otro navío por la banda del norte y lo que más acaeció”; también la que incluye los nombres de los capitanes de los navíos, Capítulo XXVIII: “Cómo Cortés repartió los navíos y señaló capitanes para ir en ellos, y asimismo se dio la instrucción de lo que habían de hacer a los pilotos, y las señales de los faroles de noche, y otras cosas que nos avino”; la del listado de las batallas en las que participó, Capítulo CCXII: “De otras pláticas y relaciones que aquí irán declaradas, que serán agradables de oír”. (Nótese que algunos de los títulos de Bernal ya son en sí mismos enumeraciones con polisíndeton.)

Bernal no pretende dar una idea de la inmensidad como Homero, ni imponer una colección subjetiva al gusto del lector como Shonagon; lo motiva el deseo de precisión, de parecer exacto, de dar verosimilitud a su historia. Sus listas no sugieren un conjunto mayor o la posibilidad de otros conjuntos, más bien pretenden ser el único conjunto posible, el verdadero, enfatizando el título de su crónica: *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Y su criterio para decir la verdad es que él estuvo ahí, él lo vio y él lo recuerda. En el capítulo XVIII de su *Historia*, Bernal arremete contra Francisco López de Gómara, quien fue un historiador español de la conquista de México sin haber estado nunca en América. Su libro, *Historia general de las Indias* (Zaragoza, 1552), cuya segunda parte tituló *Crónica de la conquista de la Nueva España* fue lo que motivó que Bernal escribiera, en respuesta a lo que consideraba una historia llena de falsedades, su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Para Bernal aclarar y decir punto por punto la verdad (o intentar decirla) es lo más importante:

Y lo que sobre ello escriben, diremos lo que en aquellos tiempos nos hallamos ser verdad, como testigos de vista, *e no estaremos hablando las contrariedades y falsas relaciones (como decimos) de los que escribieron de oídas*, pues sabemos

que la verdad es cosa sagrada; y *quiero dejar de más hablar en esta materia; y aunque había bien que decir della e lo que se sospechó del cronista que le dieron falsas relaciones cuando hacía aquella historia; porque toda la honra y prez della la dio solo al marqués don Hernando Cortés, e no hizo memoria de ninguno de nuestros valerosos capitanes y fuertes soldados; y bien se parece en todo lo que el Gómara escribe en su historia serle muy aficionado, pues a su hijo, el marqués que ahora es, le eligió su crónica e obra, e la dejó de elegir a nuestro rey y señor; y no solamente el Francisco López de Gómara escribió tantos borriones e cosas que no son verdaderas, de que ha hecho mucho daño a muchos escritores e cronistas que después del Gómara han escrito en las cosas de la Nueva España.* (45. Las cursivas son del original)

Bernal Díaz es un cronista de excepción, pues vivió prácticamente todo el descubrimiento y la conquista de México. Vino, desde el primer viaje de descubrimiento, con Francisco Hernández de Córdoba; luego, en el segundo, con Juan de Grigalva; y también, en el tercero y definitivo, con Hernán Cortés. Participó al lado de Cortés en los sucesos más importantes de la conquista, desde que empezó hasta que acabó. Esa experiencia única, inusitada, le da la autoridad para, sesenta años después, poder nombrar a su crónica: *Historia verdadera*.

Como ya dijimos, el concepto de verdad es muy importante para Díaz del Castillo, constantemente alude a su importancia. Dice: “pues sabemos que la verdad es cosa sagrada”. Basa su autoridad de transmisor de la verdad en que él vivió personalmente los hechos que narra, estuvo ahí, no sólo como testigo presencial, sino como partícipe. Confía en su memoria, confía en que los hechos recordados, sesenta años después, van a ser contados tal como sucedieron, hasta en sus más mínimos detalles, si es que puede haber detalles mínimos en una empresa de tal impacto. Nosotros, como lectores, nos asombramos viéndolo dar fechas precisas, nombres

exactos, detalles de la vida de los personajes y hasta de los animales. Así sucede con su lista de los caballos que vinieron con los españoles en el primer viaje, dieciséis caballos en total, que repasa cuidadosamente. No recuerda el nombre de todos, sólo alguno, pero sí sabe a quién pertenecían, su color y sus características, si eran buenos o no. De algunos rememora cómo murieron. A cada una de las bestias le dedica un párrafo:

Quiero aquí poner por memoria todos los caballos y yeguas que pasaron.

El capitán Cortés, un caballo castaño zaino, que luego se le murió en San Juan de Ulúa.

Pedro de Alvarado y Hernando López de Avila, una yegua castaña muy buena, de juego y de carrera; y de que llegamos a la Nueva España el Pedro de Alvarado le compró la mitad de la yegua, o se la tomó por la fuerza.

[...]

Ortiz, el músico, y un Bartolomé García, que solía tener minas de oro, un muy buen caballo oscuro que decían “el arriero”: este fue uno de los buenos caballos que pasamos en la armada.

Juan Sedeño, vecino de la Habana, una yegua castaña y esta yegua parió en el navío. [...] Y a esta causa no pasaron más caballos porque no los había.

(57)

Así menciona los dieciséis corceles que llevaron los conquistadores. Hay que notar que Bernal omite en todos los casos el verbo principal (pasó o tenía) y sólo algunas veces aparece algún verbo secundario al aludir a alguna cualidad del animal (Turner, 29-30) Esas elipsis provocan una sensación de prisa, como si quisiera decir nada más lo indispensable, pero al mismo tiempo se preocupa de dar algunos detalles, diferenciando a un animal de otro, como si en

el recuerdo los distinguiera perfectamente. Llama la atención que, de varios de ellos, recuerda cómo murieron.

En otra lista, rememora los nombres de cada uno de los capitanes que comandaban las naves que traían desde Cuba. Ahí es todavía más parco:

Cortés, que llevaba la capitana; Pedro de Alvarado y sus hermanos, un buen navío que se decía San Sebastián; Alonso Hernández Portocarrero, otro; Francisco de Montejo, otro buen navío; Cristóbal de Olí, otro; Diego de Ordás, otro; Juan Velázquez de León, otro; Juan de Escalante, otro; *Francisco de Morla*, otro; otro de Escobar, “el paje”; y el más *pequeño*, como bergantín, Ginés Nortes. (67)

Esta lista, de apariencia tan humilde, tiene sobre ella la fuerza del peso de la historia, ¿de cuántas conquistas se puede decir el nombre exacto de los capitanes? Bernal no está, como Homero, ficcionalizando; tampoco está haciendo poesía: está recordando. Su memoria puede ser falible, pero sabemos que está hablando de hechos vividos y que es muy probable que esos nombres sean los de aquellos que efectivamente participaron en la conquista, no sólo porque Bernal los menciona, sino porque hay otras fuentes, otras memorias, que lo corroboran.

Al contrario de Homero que deja un amplio margen para la imaginación, en estas listas no encontramos *el topos de la indecibilidad*. Bernal Díaz más bien huye de ese *topos*, quiere ser preciso, nombrar todos los elementos del conjunto. Detesta la indeterminación, la ambigüedad, se siente mal cuando se ve obligado a ella. El cronista parece saber el número exacto de lo que quiere decir, delimitar, contener, pretende ser exacto. Hasta cuando nombra algo tan difícil de contar como la cantidad de batallas en las que participó, comienza enumerándolas en orden cronológico:

Primeramente, cuando vine a descubrir Nueva España y lo de Yucatán con un capitán que se decía Francisco Hernández de Córdoba, en la Punta de Cotoche un buen reencuentro de guerra.

Luego más adelante, en lo de Champotón, una buena batalla campal, en que nos mataron la mitad de todos nuestros compañeros e yo salí mal herido, y el capitán con dos heridas de que murió. (*Historia verdadera de...* 894)

Así continúa rememorando sus batallas, pero el cronista llega a un punto en que comprende que no va a poder referir todas las batallas en que participó. Después de nombrar muchísimas, dando detalles precisos de cada una, el autor se rinde y, hacia el final, amontona batallas, deja de ser exacto:

Después de vueltos a México ayudé a pacificar las sierras de los zapotecas y minxes, que se habían alzado entre tanto que estuvimos en aquella guerra.

No cuento otros muchos reencuentros de guerra, porque sería nunca acabar, ni digo de cosas de grandes peligros en que me hallé y se vio mi persona. (896)

Después de todas las batallas que sí nombró, le creemos perfectamente que actuó en muchas más, teniendo en cuenta que fue tal vez el único soldado sobreviviente que vino en los dos viajes de descubrimiento; que participó con Cortés en toda la aventura de la Conquista y que, todavía después de ganada Tenochtitlán, lo acompañó en su expedición a las Higueras y Honduras.

Bernal, que ha nombrado con paciencia incansable tantas cosas, en la página 896 de su crónica, desfallece y se atreve a escribir: “No cuento otros muchos reencuentros de guerra, porque sería nunca acabar”, en otras palabras, recurre al “topos de la indecibilidad”, reconoce, que no todo puede ser dicho. Aun así las listas de Bernal son lo más ordenadas posible, son

conjuntos precisos en donde trata de nombrar todos los elementos, pues es el orden, de alguna manera, la brújula que guía toda su crónica.

Además, las listas de Bernal son intraoracionales y, aunque él parece estar dominado por el objetivo de la exactitud, su estilo no carece de belleza. En su misma minuciosidad obsesiva hay la constatación de una humildad que fascina. No sabemos hasta qué punto consideraba el nivel estético en su obra, él mismo se declara incompetente para lo ambicioso de su empresa, pero: “la mera verdad resiste a mi rudeza” (44). Es decir, notamos que más que la belleza busca la verdad o, por lo menos, el afán de veracidad y que para él lo más importante es contar las cosas tal como pasaron. Siente sobre él, el peso de una responsabilidad histórica. No sólo es asombroso que haya participado en todos los hechos del descubrimiento y conquista de México, sino que haya sobrevivido a tantas navegaciones, batallas y peligros de todo tipo y, que haya, además, durado tantos años para poder contarlo.

Por lo anterior, Bernal siente que si el destino lo ha favorecido con una larga vida y la supervivencia a numerosísimas batallas, es porque él es el encargado de contar lo que sucedió. Sin embargo, su escritura es tan disfrutable que va más allá del simple testimonio, sin duda hay en su memoria espacios vacíos que él llena con su imaginación y hay, aunque él jamás lo reconozca, una intención estética. Para autores de la talla de Rulfo, Bernal es uno de los grandes escritores que ha dado México. Sí, México:

A mí me parece que los cronistas españoles son los mejores escritores que haya tenido México, aunque yo no los llamaría “cronistas españoles”, puesto que ellos escribían en México o, como en el caso de Bernal Díaz del Castillo, desde Guatemala, y algunos no tenían nada que ver con la literatura ni con la escritura. Las crónicas eran simplemente relaciones de hechos; no sólo había relaciones sino epistolarios. Creo que son las obras mejor hechas, mejor construidas y las que

conservan con más bondad la belleza del castellano. Creo yo que en ellos está la raíz de lo poco que aún se conserva en México y en otros países de América Latina, quizás en todos, del verdadero castellano y su espíritu. (Flores, “Juan Rulfo y...” 43

Cito, para terminar esta parte, una última enumeración de Bernal. Ésta no constituye una lista, pero sirve para reforzar la idea de la influencia de Bernal en Rulfo. Uno de los que hablan de esta relación es Enrique Flores en su ensayo “Juan Rulfo y Bernal Díaz: la invención de la escritura poética”, publicado en el número 32 de *El poeta y su trabajo*. Ahí él menciona dos pasajes muy semejantes: uno pertenece casi al final de Pedro Páramo; el otro, a la relación que hace Bernal de la caída de Tenochtitlán. Los dos tienen que ver con el ruido y el silencio. Cito primero a Rulfo:

El repique comenzó con la campana mayor. La siguieron las demás. Algunos creyeron que llamaban para la misa grande y empezaron a abrirse las puertas; las menos, sólo aquellas donde vivía gente desmañanada, que esperaba despierta a que el toque del alba les avisara que ya había terminado la noche. Pero el repique duró más de lo debido. Ya no sonaban sólo las campanas de la iglesia mayor, sino también las de la Sangre de Cristo, las de la Cruz Verde y tal vez las del Santuario. Llegó el mediodía y no cesaba el repique. Llegó la noche. Y de día y de noche las campanas siguieron tocando todas por igual, cada vez con más fuerza, hasta que aquello se convirtió en un lamento rumoroso de sonidos. Los hombres gritaban para oír lo que querían decir: ¿Qué habrá pasado?, se preguntaban.

A los tres días todos estaban sordos. Se hacía imposible hablar con aquel zumbido de que estaba lleno el aire. Pero las campanas seguían, seguían. (Rulfo 120)

Así suenan las campanas en la obra de Rulfo. Ahora veamos cómo describe Bernal la caída de Tenochtitlán, cuyo hecho emblemático fue la captura de Cuauhtémoc:

Y como se hubo preso Guatemuz, quedamos tan sordos todos los soldados, como si de antes estuviera uno puesto encima de un campanario y tañesen muchas campanas, y en aquel instante que las tañían cesasen de las tañer; y esto digo al propósito, porque todos los noventa y tres días que sobre esta ciudad estuvimos, de noche y de día daban tantos gritos y voces e silbos unos capitanes mexicanos aperciendo los escuadrones y guerreros que habían de batallar en la calzada, e otros llamando las canoas que habían de guerrear con los bergantines y con nosotros en las puentes, y otros aperciendo a los que habían de hincar palizadas y abrir y ahondar las calzadas y aberturas y puentes, y en hacer albarradas, y otros en aderezar piedra y vara y flecha, y las mujeres en hacer piedra rolliza para tirar con las hondas; pues desde los adoratorios y casas malditas de aquellos malditos ídolos, los atambores y cornetas, y el atambor grande y otras bocinas dolorosas, que de continuo no dejaban de se tocar; y desta manera, de noche y de día no dejábamos de tener gran ruido y tal, que no nos oíamos los unos a los otros; y después de preso el Guatemuz cesaron las voces y el ruido, y por esta causa he dicho como si de antes estuviéramos en campanario. (Díaz 554)

Este párrafo, además de ser un extraordinario ejemplo de enumeración con polisíndeton, está, al mismo tiempo, dando cuenta de uno de los sucesos más estremecedores de la historia de México. Los elementos que va añadiendo Bernal a la descripción de todos los sonidos que inundaban Tenochtitlán tienen el objetivo de que el silencio posterior al prendimiento de Cuauhtémoc tenga un efecto mayor. El lector o el oyente se queda, literalmente, sin palabras.

Me alegra haber encontrado, además de varios ejemplos de listas, un escritor que de alguna manera ha sido fundamental para la literatura mexicana. Las listas de Bernal son un ejemplo de lista precisa, acotada, que trata con un número determinado de elementos. Pretenden, también, contribuir a una “verdad histórica”, a ser testimonio y pruebas de sucesos trascendentes. No hay aquí el “topos de la indecibilidad”, como en Homero; ni tampoco la subjetividad estética de las listas de Sei. Las de Bernal tratan de ser objetivas, veraces, minuciosas. Contribuyen a dar veracidad a su narración.

I.5.4. Georges Perec o las listas intrascendentes

En la literatura, a partir del siglo XX, hay varios ejemplos de listas, pues la lista satisface a la perfección cierto anhelo literario moderno por contar lo menos posible, por enfatizar el significante sobre el significado: una aspiración a que el texto sea casi una estructura sin mensaje.

En la literatura francesa hay varios ejemplos memorables. Uno de ellos es Georges Perec, quien recurre con frecuencia a las enumeraciones, clasificaciones y listas en sus obras. En su novela más famosa: *Las cosas*, utiliza constantemente ese recurso.

En un texto titulado: “Ensayo descriptivo de los alimentos líquidos y sólidos que engullí en el transcurso de mil novecientos setenta y cuatro” (el título no es metafórico), incluido en su libro *Lo infra-ordinario*, pretende dar razón, tal cual, de todo lo que comió durante el año 1974. No hay más que eso: minuciosas anotaciones sobre las cantidades engullidas de cada tipo de alimentos. Se trata de lo intrascendente llevado a la apariencia del rigor. No hay nada importante que registrar y, sin embargo, se registra con minuciosidad obsesiva. El efecto que produce es paradójico: sentimos que eso que se registra tan cuidadosamente debe de ser importante puesto que se registra cuidadosamente.

Experimentos como el de Perec son tan radicales que valen por sí mismos. Es decir, están incluso más allá de la lectura. Uno lee esos textos saltándose partes; primero, porque es agotador enterarse de lo que una persona comió en un año; segundo, porque es intrascendente; tercero, porque se produce una estructura y ya anticipamos lo que va a seguir. Es decir, lo que se está presentando es una idea creativa realmente ingeniosa, pero cuya realización en sus detalles nos es casi indiferente. Importa más el proyecto del texto que el texto en sí. Es el arte conceptual llevado a la literatura.

El arte conceptual, cuyo iniciador es el dadaísta Marcel Duchamp, refrenda la idea de que cualquier cosa puede considerarse arte si hay un concepto que la apoye y si está situada en un contexto artístico. Su aparición más formal se sitúa a finales de los años sesenta del siglo XX y se basa en la noción de que el valor artístico de una obra está en el concepto que la sostiene y no en el objeto mismo:

Con un fuerte componente heredado de los ready-made de Marcel Duchamp, es el artista americano Sol LeWit quien mejor define este movimiento en una serie de artículos publicados en 1967 y 1969. En el arte conceptual, la idea o concepto prima sobre la realización material de la obra, y el mismo proceso –notas, bocetos, maquetas, diálogos– al tener a menudo más importancia que el objeto terminado, puede ser expuesto para mostrar el origen y desarrollo de la idea inicial. Otro elemento a resaltar de esta tendencia es que requiere una mayor implicación del espectador no sólo en la forma de percibirlo sino con su acción y participación. (“Arte conceptual”, documento electrónico)

Muchos de los libros de Perec explotan el uso de las listas o catálogos. Así *El gabinete de un aficionado. Historia de un cuadro*, obra que está construida prácticamente como una lista que describe diferentes cuadros y en donde la enumeración no es un recurso ocasional, sino constante:

[...] el autor describía algunos de los “gabinetes de aficionado” más célebres: *El Cristo en casa de Marta y María*, de Abel Grimmer, donde se ve una *Torre de Babel* de Pedro Bruegel el Viejo, las series llamadas “de los cinco sentidos”, de Juan Bruegel de Velours, donde se encuentran Rubens, Van Noorts, Snyders, Seghers y Bruegels de Velours; los innumerables gabinetes de la dinastía de los Francken, donde se hallan representadas todas las especialidades de los pintores de Amberes, los interiores de iglesia de Peter Neefs, los paisajes alpestres de Josse de Momper, [...] (28)

En la cita podemos ver cómo las enumeraciones se encierran unas en otras formando una especie de vértigo enumerativo, donde se siente la ansiedad del autor por tratar de decirlo todo, sabiendo que no lo va a lograr.

Por otro lado, *El gabinete de un aficionado*, es también un catálogo descriptivo de diferentes obras de arte, todas ellas traídas por el delirio artístico de Perec. Son cuadros que existen, pero que podrían no existir. De hecho no sabemos, puede que algunos sean falsos y sólo encajan en las formas, estilos y autores de la pintura occidental. Es la descripción enumerativa más allá de la constatación con la realidad. Confundiendo el mundo de lo real con el mundo de la ficción, *hasta hacernos comprender que lo que llamamos mundo real es, también, una ficción.*

Las listas de este ensayo, aunque son largas y minuciosas, no se salen del nivel intraoracional. El autor forma extensas y complicadas oraciones en las que nos perdemos, la sintaxis está ahí en toda su complejidad.

El orden es el que marca la descripción de los cuadros, aunque no hay una jerarquía, sí hay un afán por ser preciso y el conjunto está delimitado. Como señala Espinosa, la escritura de Perec, aunque puede tener la apariencia del orden obsesivo, en realidad está dinamitando la noción de orden o de clasificación:

la obra de Perec en general, puede interpretarse como una tentativa de abrir sitio al azar como forma de pensamiento, como desanudamiento de la empresa logocéntrica que busca establecer un orden que se revela invariablemente “arbitrario”: “oscilamos entre la ilusión de lo acabado y de lo huidizo (*insaisissable*). En nombre de lo acabado [nosotros decimos, el Ser], queremos creer que un orden único existe que nos permitiría acceder de entrada al saber; en nombre de lo huidizo, queremos pensar que el orden y el desorden son dos palabras iguales que designan el azar.” Aquél que ha leído a Perec por fuerza ha de haberse preguntado ¿para qué toda esta descripción, o más bien, toda esta “enumeración”? Quizá sea esto lo que ha alejado a algunos lectores que buscan “profundidad”, para decirlo en términos de Deleuze, donde no hay más que superficie: “Durante mucho tiempo, se cree que hablar quiere decir encontrar, descubrir, comprender, comprender al fin, ser iluminado por la verdad. Pero no: cuando eso tiene lugar, sólo sabemos que eso tiene lugar; está allí, se habla, se escribe: hablar es sólo hablar, escribir sólo escribir, trazar letras sobre una hoja blanca.” (Espinosa, “Georges Perec y...”, documento electrónico)

Vemos cómo Perec liquida toda noción de que una lista o una clasificación o cualquier tipo de ordenamiento del conocimiento puedan acceder a algún tipo de Verdad. Sus listas no son inocentes. No tienen el afán, como en Bernal, de dar cuenta de un suceso o de los elementos exactos de una colección, aunque eso es lo que aparentan. Son tan minuciosas y pretenden ser tan exactas que exasperan, porque su minuciosidad y exactitud está aplicado a aquello que no tiene importancia o que es posible que no exista. Con ellas, el “ready made” entra de lleno en la literatura. Importa más el título de la lista que su contenido. Son listas hechas más para sorprender que para dar cuenta de algo. En su apariencia práctica, esconden una profunda

inutilidad. Se burlan de la posibilidad de conocimiento y denuncian que detrás del orden aparente de las grandes enciclopedias y catálogos, no hay más que una serie de incertidumbres.

Hasta aquí el apartado sobre las listas. He tratado de dar diferentes ejemplos de cómo funcionan las listas. Para ello me apoyé en cuatro autores que las utilizan, pero de manera muy diferente: Homero, que sería el ejemplo del “topos de la indecibilidad”; Sei Shōnagon, la lista subjetiva y poética; Bernal Díaz del Castillo, la lista útil e informativa, y, George Perec, la lista conceptual.

I.6. Las series

Amigo de Perec, también perteneciente al grupo Oulipo, Raymond Queneau escribió un libro titulado *Ejercicios de estilo (una historia enumerada con 99 formas diferentes)*, donde, tal como dice el título, una misma historia se cuenta 99 veces en diferentes formas. Esta es una variante estilística de la enumeración, la misma historia contada 99 veces, no repetida, porque cada estilo es distinto.

Estas pequeñas variaciones de historias o escenas las podemos encontrar en diferentes ámbitos, tanto en el cine como en la música, la fotografía, la pintura, la escultura... Estas variaciones de una imagen, ritmo o escena original constituyen series.

El concepto de serie es especial. Los diccionarios de Retórica no lo registran y no se considera una figura retórica. Los diccionarios normales consideran a la serie como un conjunto de cosas relacionadas entre sí, una especie de lista, pero la diferencia de la serie con la lista es que la serie se presenta siempre como varios conjuntos o grupos y, dentro de esos grupos, hay elementos o eventos que se repiten.

La serie es una variante de la enumeración, es la enumeración que no avanza, sino que regresa a sí misma, formando una especie de círculos concéntricos o de regreso lineal a lo mismo.

En la serie hay el placer obsesivo de una insistencia, de repetir ciertos elementos introduciendo pequeños cambios en ellos. Tiene un motor fundamentalmente lúdico. Los elementos que se repiten en una serie constituyen en cierta forma una enumeración, pero la forma que siguen no es lineal, sino más bien en espiral, volviendo a lo mismo con ligeras variaciones.

La serie se relaciona con el concepto de “variación” en música. La variación musical es un recurso muy sencillo y, casi, inevitable. A partir de una estructura musical se introducen leves cambios o variaciones. Son famosas las “Variaciones Goldberg” de Bach, por ejemplo. Este mismo recurso se puede aplicar a otras artes, como la pintura, el cine, la danza, la literatura, la fotografía, etc.

Un ejemplo cinematográfico es la película *Los límites del control* (2009) del director estadounidense Jim Jarmusch. La película narra una historia en la que parece no haber una acción que avance o, si la hay, es una acción que regresa siempre a sí misma, pues las escenas son demasiado semejantes entre sí y se repiten con algunas variaciones. La sensación que nos produce es la de estar viendo la misma escena en diferentes versiones. En las distintas escenas hay una serie de gestos y frases idénticos que las unifican, sin que haya una justificación aparente para ello. Sin embargo, la cinta tiene un tiempo que avanza cronológicamente, con un comienzo, un desarrollo y un final. El punto es que en ese desarrollo hay gestos y frases que vuelven una y otra vez, dando la impresión de que el tiempo no avanza realmente. Hay, más bien, el deleite de contar lo mismo en diferentes situaciones.

El resultado es una obra de un ritmo misterioso que construye una estructura fascinante más allá de su significado. Otra vez vemos cómo la enumeración, en cualquier medio que se dé, tiende a eliminar el sentido en favor de la forma.

La artista brasileña Jac Leirner, expuso en el Museo Rufino Tamayo en agosto de 2014, una muestra titulada “Funciones de una variable”. Su obra está influida “por el concretismo brasileño, el enfoque espacial y los intereses fenomenológicos del minimalismo, el uso de los materiales del arte povera y las estrategias conceptuales de las décadas de 1960 y 1970.” (Leirner 2)

Leirner toma objetos de la vida diaria y de la cultura del consumo y los reacomoda en estructuras seriales acumulativas, construyendo formas esculturales que habitan el espacio. El título de la exposición: “Funciones de una variables” es indicativo de la intención que ha motivado la obra:

La exposición explora los temas dominantes en la producción de Jac Leirner como la seriación, la repetición, la circulación y el consumo. La muestra organizada alrededor de series clave en su producción privilegia la influencia del legado del arte constructivista y minimalista en su obra y se extiende en las direcciones sugeridas por las múltiples lecturas que ofrece su trabajo: desde operaciones matemáticas y estructuras, patrones y circuitos sistémicos implícitos en las afiliaciones concretas de su ejercicio artístico hasta el enfoque sociológico propio de la cultura material. (Leirner 4)

Leirner es una muestra de la tendencia del arte contemporáneo por plasmar en las artes plásticas las figuras de repetición que también seducen en la literatura: la enumeración y, en el caso concreto de la artista brasileña, las series.

La enumeración está en el mundo. Es, en cierta forma, el mundo.

Para concluir podríamos decir que todo en el Universo tiende a la enumeración, somos, finalmente, el resultado de acumulaciones, de cualidades y acciones agregadas. Tal vez ése sea el secreto de la fascinación que produce.

CAPÍTULO II: LA ESCRITURA DE VÍCTOR SOSA

“[...] solo, desamparado,
ciego, sin lumbre en cárcel tenebrosa.”

Garcilaso de la Vega

II.1. La escritura de Víctor Sosa

Víctor Sosa nació en Uruguay en 1956, está nacionalizado mexicano desde 1983. Es poeta, ensayista, teórico de arte, pintor, traductor de la lengua portuguesa y profesor de literatura y arte en diversas instituciones. Con su libro *Gladiis Monogatari*, ganó el Premio Internacional de Poesía “Jaime Sabines”, 2012; y con *Ritornello*, el Premio Nacional de Literatura “Gilberto Owen”, 2012.

Si alguna seña de identidad tiene la actividad de Víctor Sosa es la de la experimentación: el riesgo, la audacia, la búsqueda de nuevas formas de expresión ha guiado su práctica creativa. Una experimentación seria, acompañada por el rigor, por la exigencia estética, por la huida de lo fácil o previsible. Hay en su obra una demanda de excelencia que pasa por encima de complacencias. Un compromiso serio con el juego de la creación.

Sosa ha escrito ensayos, artículos, conferencias, sobre diversos temas de arte y literatura, pero en este espacio me ocuparé de su poesía. Su obra poética cuenta ya con varios títulos, con muy variados registros: comenzando por la poesía sintética y minimalista de uno de sus primeros libros, *Sunyata* (1992), donde la influencia del haikú japonés es patente; de ahí se mueve a un proceso de barroquización del lenguaje a través de libros como *Gerundio* (1996) y *Decir es*

Abisinia (2001); después aparece *Los animales furiosos* (2003), uno de sus libros más importantes; posteriormente vendrá la experimentación radical de *Mansión Mabuse* (2004) y de *La saga del Sordo* (2006), donde el autor llega a un límite, una especie de no más allá de la escritura, alcanzando un punto donde lenguaje y comunicación parecen romper el pacto que los unía: el discurso se vuelve independiente de la función comunicativa, actuando como un ente autónomo que se desenvuelve por sí mismo, siguiendo sus propias leyes, atraído por la construcción de deslumbrantes oraciones coherentes sólo en apariencia, pero que en realidad cuestionan cualquier tipo de discurso lógico o de narratividad. Después de este experimento límite se publica *Nagasaki-panema* (2011), conjunto de textos donde la prosa poética se fusiona con una narrativa que, si bien delirante, trata de contarnos algo, nos cuenta algo; fórmula que continúa y perfecciona en sus dos siguientes libros: *Gladiis Monogatari* (2012), una novela-poema metamórfica, y *Ritornello* (2012), ambas obras en una prosa poética narrativa, para llegar a su último libro, *Oroboro* (2014), publicado en Sao Paulo y que reúne toda su obra poética hasta 2014.

Se encuentran pocos poetas contemporáneos con tan fina percepción del sentido sonoro del lenguaje. Más que con palabras, se puede decir que la poesía de Víctor está hecha con fonemas, con sonidos que se unen en un ritmo envolvente. En su obra es palpable la materialidad de la lengua, su formación primitiva en sonidos silábicos que forman vocablos enlazados mediante paronomasias y homofonías: identidades fonéticas que se convierten en identidades de sentido.

Estas paronomasias y homofonías constituyen un sello de identidad en su poesía: la unión mágica de vocablos que se asemejan por su sonido engarza versos que se atraen unos a otros por imitación sonora. Ya Jakobson concedía una relevancia fundamental a la paronomasia: “En

poesía toda coincidencia fonológica es sentida como un parentesco semántico.” (Campos, *De la razón...* 72)

La paronomasia, dirá después Haroldo de Campos, funda una especie de pseudoetimología o etimología poética (72). Une palabras que parecen distantes y las hace entreverar sus significados. En Sosa este recurso es una especie de guía que hace avanzar la escritura, una brújula, una forma de no perderse y avanzar. Se subordina el sentido del discurso lógico a la sustancia sonora de las palabras. Son ellas mismas, más que el mensaje, las que se van jalando unas a otras en una especie de actividad autónoma del rigor comunicativo.

Para Haroldo de Campos, la paronomasia enlaza de manera idónea los ejes sintagmático y paradigmático: “la paronomasia sintetiza la proyección del paradigma en el sintagma” (95). Y, más adelante, cita a Décio Pignatari, quien concede a esta figura preponderancia total: “la paronomasia reina sobre el arte de la poesía” (96).

Desde esta perspectiva la paronomasia no es un simple juego entre palabras que comparten fonemas de un modo casual, caprichoso, en el que interviene puramente el azar. Para Jakobson, y también para Campos, la paronomasia indica una afinidad secreta entre palabras, y no sólo entre las que comparten la misma raíz, sino entre términos que aparentemente no tienen nada en común: los sonidos compartidos establecen relaciones de significado, aunque el sentido original de cada término sea totalmente diferente.

Linda R. Waugh en su ensayo “La función poética y la naturaleza de la lengua” también lo nota:

Ya hemos examinado el papel de las relaciones de equivalencia entre sonidos – relaciones como rima, métrica, aliteración, asonancia, etc.– y hemos dicho que, por ejemplo, la figura sonora de la paronomasia (el retruécano poético), basada en la semejanza entre palabras o grupos de palabras correlacionados, es fundamental

para la construcción del texto poético. [...] Un paralelismo de sonido (p. e. la rima) suele considerarse como un signo de un paralelismo concomitante en el significado: puede suponerse que la equivalencia en el sonido, señala una equivalencia en el significado. (210-11)

Esta tendencia a pensar que hay relación semántica entre palabras con sonidos semejantes tiene que ver con la preponderancia que adquiere en el poema el significante, es decir, la función poética propiamente:

En la función poética, la concentración en el signo lingüístico como signo y el divorcio entre el signo y su referente significan que la textura del signo en todos sus aspectos [...] se hace perceptible, incluyendo el aspecto del signo que por su misma naturaleza es perceptible, a saber, el *signans*. *El sonido como tal, en y por sí mismo, se convierte en uno de los portadores patentes del significado poético: hay una especie de magia verbal en el sonido mismo. Diversas figuras sonoras se usan en la construcción de la secuencia.* (“La función poética...” 210. Las cursivas son mías)

Podemos decir que en la poesía de Sosa la parte sonora es fundamental y es la brújula que va guiando el enlace de vocablos. Sin que su escritura llegue a la falta de significado, sin duda éste es sacrificado en aras de la imantación sonora. A su vez, esta imantación, provoca una asociación semántica, como postula Jakobson, aunque en realidad no haya una relación de significados. Como ya dijimos, las paronomasias y homofonías provocan una impresión de identidad de significados, lo que hace que una palabra tome una nueva dimensión cuando se encuentra en compañía de otra a la que se asemeja fonéticamente. Digamos que ambas se contagian del significado de la otra, como en la física cuántica, donde una molécula funciona en

relación de las que están próximas y cambia su identidad según la interacción que realice con otras moléculas.

Si tuviéramos que mencionar cuál es el punto central que motiva este recurso, tendríamos que decir que es el juego, la experimentación lúdica con el lenguaje sin frenos ni prejuicios. Una libertad total para combinar palabras, una imaginación desbordada que rompe el curso normal del discurso, una falta total de respeto por el razonamiento lógico o la narrativa coherente. Como el mismo Víctor dice en alguno de sus poemas: “soy sílice que avanza en la escritura”.

Otro recurso destacable en su escritura es la enumeración que, en Sosa a veces toma, como ya hemos visto, la forma de listas obsesivamente ordenadas; otras veces, la de enumeraciones que agrupan elementos relacionados entre sí; y otras, la de enumeraciones caóticas que unen conceptos aparentemente aislados. Hay en todas ellas un intento de exhibir la riqueza del mundo por acumulación de elementos. Un afán totalizador.

Sosa, en varios de sus textos, construye extrañas arquitecturas verbales que expresan un lenguaje enloquecido. Combina y transfigura formas y elementos en una corriente verbal caudalosa que parece inundarnos. De este exceso, de esta riqueza de imágenes y vocabulario proviene que algunos críticos lo incluyan en el neobarroco latinoamericano.

El neobarroco o neobarroso (aludiendo a las aguas barrosas del río de la Plata) latinoamericano es un estilo del que participan varios escritores latinoamericanos que, como su nombre lo dice, funda sus raíces en el barroco clásico, Góngora sobre todo, y vuelve a florecer en escritores cubanos como José Lezama Lima y Severo Sarduy, para trasladarse a Sudamérica de manera rizomática en autores tan disímiles como Haroldo de Campos, Néstor Perlongher u Oswaldo Lamborghini:

La década del 90 es la de expansión del neobarroco / neobarroso o,

visto desde aquí, de construcción de un corpus latinoamericano más o menos estable. Perlongher recopila y prologa una antología bilingüe en San Pablo (Brasil), bajo el sello editorial Iluminuras, *Caribe transplatino. Poesía neobarroca cubana e rioplatense*. Allí aparecen poemas suyos, de Osvaldo Lamborghini, Arturo Carrera y Tamara Kamenszain; de José Lezama Lima, Severo Sarduy y José Kozer; de Roberto Echavarren y Eduardo Milán. Lo que une a estos poetas, a los que Perlongher rodea con una serie de ausentes –Coral Bracho, Mirko Lauer, Diego Maquieira, Eduardo Espina y Marosa di Giorgio, entre otros– es un “estado de sensibilidad, estado de espíritu colectivo que marca el clima, `caracteriza` una época o un foco”. La antología, que no circuló en la Argentina, está dedicada a Haroldo de Campos y en su prólogo, se lee nuevamente el dispositivo deleuziano: el barroco como “una especie de inflación de los significantes”, que forman un tejido rizomático y proliferante; el barroco o neobarroco que adquiere identidad “en cierta operación de plegado de la materia y de la forma”. La definición del corpus que no forma una escuela ni una tendencia, avanza a pie firme sobre las ideas de Guattari y Deleuze que son las dadoras de una concepción móvil del sentido, como un “desplazamiento incesante”. (Porrúa, “Cosas que se...” 7)

Posteriormente, en 1996, se publica *Medusario. Muestra de poesía latinoamericana*, preparada por Roberto Echavarren, José Kozer y Jacobo Sefamí. Echavarren en el prólogo, aclara que esta nueva poesía latinoamericana se opone a las vanguardias clásicas y al coloquialismo. Pero sobre todo está la importancia de la sintaxis en la construcción del poema:

En realidad, la idea más desarrollada en el prólogo es la de sintaxis, la del trabajo con la sintaxis y se cita a Mallarmé como un “artífice de frases”. Más adelante, al cumplirse diez años de la publicación de *Medusario*, Felipe Cussen le hace una entrevista a Echavarren para el sitio Sol negro y éste dice: “Pero en general creo que predomina esto que te digo, Gerardo Deniz, David Huerta, está este elemento de hipersintaxis, está, quizás, el concepto barroco. Y en definitiva está lo que dice Lezama, que lo más estimulante es la dificultad, o sea, no arredrarse ante la dificultad en poesía, y creo que en ese sentido la muestra sí es coherente.” (Porrúa, “Cosas que se...” 8)

Estos postulados del neobarroco coinciden con la poesía que va a desarrollar Sosa en la década del 90, sobre todo en lo que concierne a una poesía difícil en la que la cuestión de la forma, la gramática, pero también el vocabulario, adquieren una expresión compleja —esa “inflación de los significantes” de la que habla Haroldo— por lo que no es extraño que sea incluido en la siguiente antología de poesía neobarroca preparada por el poeta brasileño Claudio Daniel, *Jardim de Camaleões (Jardín de Camaleones)*, aparecida en 2004 en San Pablo, Brasil, bajo el sello editorial de Iluminuras. En un ensayo de José Kozler que aparece en esta antología, “El neobarroco: una convergencia en la poesía latinoamericana”, el poeta cubano habla de una escritura “espesa”, emparentada con escritores como Joyce y Proust y, por supuesto, los barrocos españoles, una escritura difícil que se opondría a una escritura más sencilla, coloquialista, accesible, comunicable, representada por poetas como Ernesto Cardenal, Nicanor Parra, el mismo Pablo Neruda, etc. (Porrúa, “Cosas que se...” 12)

Sosa se siente cómodo dentro del neobarroco, no niega esa pertenencia; quizás la afine un poco más, aceptando la clasificación de Juan Alcántara en el prólogo de *La saga del sordo*, quien

habla de microbarroquismo. En conversaciones con Víctor, él ha comentado que se siente identificado con esta apreciación que de su poesía hace Alcántara:

Bulto y textura son, como puede verse, cómplices. Al bulto saltamos por la desmesura del texto acumulado, para abandonarlo, para, de alguna manera, <<no leerlo>>; pero del bulto regresamos al texto, que frente al cuerpo del poema se ha vuelto microscopía, acumulación de rasgos infinitesimales. Mancha enorme y vocablo microbio: la deliciosa arbitrariedad con la que Víctor va eligiendo cada palabra sería impensable sin este contraste. ¿Se nos quiere conducir a un particular nirvana de la poesía a través de la maceración masiva del vocablo bajo la sombra impersonal del bulto? (Sosa, *La saga del...* 87)

Se percibe, por contraste, la importancia del vocablo frente a la inmensidad del bulto del discurso. Se siente una desmesura de la escritura, un desborde incontrolable, una necesidad de decirlo todo y, si no decirlo, por lo menos aludirlo. Como si las palabras se negaran a ajustarse a una medida y siguieran brotando.

A partir de *Mansión Mabuse* (2004), la forma gráfica de sus poemas abandona el corte del verso tradicional y se inclina por la forma en bloques, “bultos” para emplear el término utilizado por Juan Alcántara, hasta llegar a la apariencia gráfica de la prosa.

Ya el mismo Alcántara señala también en su postfacio a *La Saga del Sordo* el contraste entre la corrección gramatical –“el orden sintáctico permanece inviolado”– y el desquiciamiento verbal:

La tela que teje el poeta es apretada: no deja huecos. El *microbarroquismo* de Víctor es, por eso, liso, incesante, vibrátil. Su equilibrio estriba en la tensión, por momentos intolerable para el lector, entre la escrupulosa corrección gramatical, generalmente intacta –visible en la puntuación regular–, y la dispersión

enloquecedora de los registros verbales entremezclados, los cuales, para mayor complejidad, no se resignan siempre a abandonar los referentes mundanos, y oscilan entre ofrecer un sentido, por oscuro que sea, o una mera presencia. (*La Saga del...* 87)

Resulta una escritura incómoda, que no tiene piedad con el lector, quien se encuentra perdido tratando de encontrar coherencia en frases que se proyectan en diferentes sentidos, “la dispersión enloquecedora de los registros verbales” que dice Alcántara, los cuales parecen “ofrecer un sentido”, que el lector no logra atrapar.

En *La Saga del Sordo* (2006), la escritura de Sosa alcanza su mayor hermetismo. Este libro resulta casi impenetrable. Alcántara nos da una llave para poder entrar:

El lector se sentirá menos incómodo si, abandonando la noción de <<sentido>>, se dedica a atestiguar lo que está ahí presente. Porque estos poemas no se leen, ya no; se palpan, se recorren, se contemplan. Que se lean los libros de política, los de sociología, la sección de finanzas del periódico. Contemplar, en este caso, tampoco es una actividad sin dificultades. La pululación, el hormigueo verbal, la inquietud que va diciendo sin cesar invitan al extravío. Las dimensiones de los textos – rápidos, sin embargo, infatigables, como ejecutados por un atleta de la poesía– hacen vacilar aun a los más experimentados. No son las medidas, los modos de la vida cotidiana. (*La Saga del...* 85)

Hay, en Sosa, un impulso desmedido, podríamos decir que escribe por acumulación. Va sumando referentes de manera infatigable, “su atroz coleccionismo de todos los registros”, como dice Alcántara. De ahí el parentesco casi natural que su escritura tiene con la enumeración. En muchos de sus textos se podría decir que escribe enumerando, que la enumeración es un método, una estrategia.

Alcántara ha mencionado el concepto de escritura deseante, referido a la escritura de Sosa, ese anhelo de devorarlo todo, deseo omnívoro. Un ansia de comerse el mundo. El lector tiene la sensación de ser tragado, de ser devorado por esos textos inagotables, infinitos, que siempre derivan en otra y otra cosa. Incansables.

Como ya mencioné, a partir de *Nagasakipanema* (2011), su escritura se vuelve, de algún modo, más accesible. Los textos que conforman este libro limitan la tendencia a la fragmentación y comienza a haber unidad dentro de la complejidad. Aunque el pensamiento lógico-racional sigue siendo constantemente violentado, cada texto cuenta de alguna manera una historia o trata sobre un tema. En *Nagasakipanema* (2011) y en sus dos siguientes libros: *Gladi Monogatari* (2012) y *Ritornello* (2012) los textos que los conforman son una mezcla de poesía y narrativa. El formato tradicional de poema es alterado, como ya venía sucediendo desde *Mansión Mabuse* –la apariencia que tienen las páginas es la de la prosa, el formato de “bulto” que decía Alcántara– pero en los tres libros mencionados hay una línea narrativa más acentuada y, sobre todo, más uniforme. Los textos mantienen cierta unidad, misma que está sostenida por los títulos, aunque ésta es siempre precaria, siempre dispuesta a fragmentarse.

Podríamos decir que la escritura de Sosa construye una especie de línea de fuga, “una propulsión deseante” como alguna vez la llamó Alcántara, “un motor que desea”. Esta escritura es rápida: pasa de una cosa a otra, sin detenerse mucho en ningún lado; es acumulativa, va generando a partir de un elemento, otro, y otro, y otro, en una acumulación de sentidos o de sonoridades; y es incesante, no deja de fluir, pareciera provenir de un manantial inagotable, de una fuente que quiere expresarlo todo.

Esta última cualidad, la de incesante, la asemeja a la escritura de Kafka. Hay una obsesión por la escritura, por la escritura en sí misma, por el hecho casi puramente físico y mental de

escribir. En un pasaje de las *Cartas a Felice*, la carta del 17 de noviembre de 1912, narra el siguiente sueño:

La otra noche te soñé, es la segunda vez. Un cartero me traía dos certificadas tuyas y me entregaba una en cada mano con un movimiento magníficamente preciso de los brazos que saltaban como émbolos de una máquina de vapor. Eran cartas mágicas. Podía extraer cuantas hojas quisiera sin que los sobres jamás se vaciaran. Me encontraba a mitad de una escalera y estaba obligado, no te ofendas, a tirar sobre los escalones las hojas ya leídas si quería extraer más de los sobres. Toda la escalera de arriba abajo estaba cubierta de manojos de hojas y el papel elástico, ligeramente sobrepuesto, enviaba un fuerte murmullo. (Kafka, *Kafka enamorado: Cartas...* 36)

En el sueño los montones de hojas extendidos por la escalera parecen no ser tanto las cartas que Felice le enviaba a Kafka, sino a la inversa, las cartas enviadas por Kafka a Felice. La relación escritural que Kafka establecía con sus novias, con Milena también, la necesidad de que ellas lo leyeran, de tener un pretexto para escribir. Deleuze y Guattari hablan del vampirismo de las relaciones epistolares de Kafka con sus mujeres:

Las cartas son un rizoma, una red, una telaraña. Hay un vampirismo de las cartas, un vampirismo propiamente epistolar. Drácula, el vegetariano, el ayunador que chupa la sangre de los humanos carnívoros, tiene su castillo no muy lejos. Hay algo de Drácula en Kafka, un Drácula por cartas, las cartas son otros tantos murciélagos. (Deleuze y Guattari, 47)

Sosa comparte con Kafka esta compulsión por escribir, el deseo común de escapar por la escritura, de construir líneas de fuga a través de la escritura. Dicen Deleuze y Guattari: “La expresión debe arrastrar al contenido” (87). La “expresión”, no el significante, sino algo más

fuerte que el significante, algo que no es puro significante vacío, pero que no es el contenido como tal. Kafka crea esa aceleración de la expresión a través de la creación y posterior descomposición de series:

La proliferación de las series, tal y como aparece en *El proceso*, tiene esa función. Puesto que la historia del mundo no está hecha de ninguna manera de un retorno, sino del empuje de segmentos siempre nuevos y cada vez más duros, habrá que acelerar esta velocidad de segmentaridad, esta velocidad de producción segmentaria; habrá que precipitar las series segmentarizadas, habrá que agregar series. Puesto que las máquinas colectivas y sociales, realizan una desterritorialización masiva del hombre, habrá que ir aún más lejos en este camino, hasta una desterritorialización molecular absoluta. (Deleuze y Guattari, 87)

Sosa no crea series, al contrario, evita toda continuidad. Podríamos decir que crea fragmentos, pedazos de escritura inconclusos, segmentos, piezas de un rompecabezas que no existe. Pero comparte con Kafka el mecanismo de la frustración: “roza todos los segmentos sin dejarse coger por ninguno”.

Este método de aceleración o de proliferación segmentaria conjuga lo finito, lo contiguo, lo continuo y lo ilimitado. [...] Deseo capitalista, deseo fascista, deseo burocrático, Tanatos también, todo está ahí, y toca a la puerta. Puesto que no se puede contar con la revolución oficial para romper el encadenamiento precipitado de los segmentos, habrá que contar con una máquina literaria que se adelante a la precipitación, que rebase las “potencias diabólicas” antes que terminen de constituirse, americanismo, fascismo, burocracia: como decía Kafka, ser no tanto un espejo como un reloj que se adelante. (88)

Ambos comparten un deseo de fuga, una escritura deseante, que siempre está escapando. La principal diferencia con el autor checo es que Sosa utiliza los recursos de las figuras de acumulación para trazar esas líneas de fuga: enumeraciones, listas, clasificaciones... mientras que Kafka agota las variantes de un mismo discurso hasta la saciedad, no parece avanzar, sino que más bien gira en espiral alrededor de un mismo asunto. Sosa, por el contrario se proyecta en diversos fragmentos que no concluyen, en continuos cortes del discurso que no llevan a ninguna parte.

Curiosamente, aunque comparten este deseo de una escritura incesante, los dos autores utilizan recursos diametralmente opuestos. Kafka recurre a la desecación, a la sobriedad:

Puesto que el alemán de Praga está desterritorializado en varios sentidos, habrá que ir más lejos, en intensidad, en el sentido de una nueva sobriedad, de una nueva corrección inaudita, de una rectificación implacable, erguir la cabeza. [...] Llevar lenta, progresivamente, la lengua al desierto. Servirse de la sintaxis para gritar, darle al grito una sintaxis.

[...] invención sintáctica sobria, para escribir como un perro. (43)

Sosa utiliza la estrategia contraria, la estrategia del barroco: sobrecargar la expresión utilizando vocablos extraños, fuera de contexto; ironizar sobre el lirismo en poesía exagerando ese lirismo; desacomodar la sintaxis, enrarecerla, abuso del hipérbaton; recurrir a los arcaísmos, a las obviedades; valerse de la erudición sólo como pretexto para continuar la escritura; dispersión del discurso, surrealismo, fascinación de las sonoridades, abuso de lo literario, de lo culto; sobreexplotación de todos los recursos. Recurrir a todos los excesos con tal de que la escritura no cese. En este sentido, se justifica la atracción por las listas, las colecciones, pues constituyen una excelente forma de prolongar la escritura.

A continuación tomaré un poema de un libro reciente todavía sin publicar, *Sólidos que no aceptan más solutos*, como ejemplo del tono y los recursos estilísticos que utiliza Sosa en su escritura, sobre todo en esta última etapa. El poema no tiene título. Lo anoto:

Toda la noche, en ciernes, con sus plumas. Sudando el día todo, tiritando, bajo una luna erguidos ahí los vi. Hincados sobre el plomo, con sus plumas, los pájaros. Parecían de sal estalagmitas, decibeles, sordos decibeles contra el salino cráneo marsupial. Ahí en su sombra intrusa cada pico, cada árbol que en pico implanta savia, su ubre, su resinosa sombra mineral. Los vi de qué expectantes. De un don de qué agarrados a su miedo. A su trombosis como trompos, quietos. Ahí los vi. Los sigo viendo alados cual estacas. Estaqueados sudando, tiritando, y entre sus plumas plomo. Y entre las cenizas de sus plumas el plomo helado, hirviendo, suda frío. Esperan algo. Esperan –presupongo– álgidos ahí, astros, meteoros, hunos. Un rayo que los cese, los parta, los para, que los cese. Fulmíneo un Zeus los pájaros esperan. No en vuelo aviar, en duelo, interminables, secretan sal plumiza. Se agrietan en sus garras graznidos que en sus nidos nunca oídos. Alas que no lactan. Y sí un dolor oval que no navega. Un dolo hedor de hado que nunca ahí lo vi, mas presupongo. (*Sólidos que no...*, inédito)

Este texto, que podríamos considerar un poema, pues el trabajo con el lenguaje así lo indica, está escrito en prosa, sin ningún distintivo visual que lo resalte. Está formado por un solo párrafo largo, dentro del cual hay varias oraciones separadas por puntos y seguido. El uso de la puntuación es convencional. Casi todas las oraciones son breves, unidas por un ritmo entrecortado.

La gramática es correcta, aunque hay un uso abundante del hipérbaton que, constantemente, provoca una especie de extrañamiento:

- “Hincados sobre el plomo, con sus plumas, los pájaros.”
- “Fulmineo un Zeus los pájaros esperan.”
- “Se agrietan en sus garras graznidos que en sus nidos nunca oídos.”

Recordemos que el hipérbaton es una de las figuras de la sintaxis vinculadas con la tradición poética, preferida durante el Barroco y que, utilizada en nuestros días, se relaciona con una vuelta a la tradición: no va contra la lógica, pero la dificulta, la esconde. Su función es la de enrarecer el sentido. Provoca como un encantamiento misterioso en la frase. Al desordenarla, la oculta, y ese ocultamiento produce una fascinación.

Podríamos decir que la mayor fuerza del poema viene de las imágenes que suscita y de un ritmo logrado a base de repeticiones: de palabras, de imágenes y de sonidos. Lo primero que notamos en este texto es una imagen que resalta: la de unos pájaros expectantes, quietos, esperando algo, no se sabe bien qué: “Toda la noche en ciernes, con sus plumas”. Esa imagen se repite de varias formas: “Hincados sobre el plomo, con sus plumas, los pájaros.”

Por otro lado, hay un yo poético que los está viendo, que permanece fascinado contemplándolos: “Ahí los vi. Los sigo viendo alados cual estacas.” Ahí, ¿dónde? No se aclara bien desde dónde contempla el espectador (¿una ventana?) y dónde están los pájaros (¿un árbol, un cable?). Tal vez un cable: “Hincados sobre el plomo, con sus plumas, los pájaros.” ¿Un cable de plomo, de acero, de qué son los cables? La imagen que suscita el poema remite a la tradicional imagen de pájaros parados sobre el alambre, plasmada en numerosas fotografías. Imagen que de alguna forma está en la memoria colectiva. Inmediatamente comprendemos de qué habla el poema, tenemos la visión, también nosotros nos hemos preguntado por esos pájaros.

“Ahí en su sombra intrusa cada pico, cada árbol que en pico implanta savia, su ubre, su resinosa sombra mineral.” La frase “Ahí los vi” se repite más abajo, obsesivamente, lo que hace al poema un juego entre quien contempla y lo contemplado. El observador comunica un

sentimiento de un asombro casi aterrado, como si lo observado, los pájaros quietos, fuera una imagen funesta. Al mismo tiempo, los pájaros parecen esperar algo terrible, ajenos al observador, ellos parecen saber que un horror está a punto de ocurrir: “Se agrietan en sus garras graznidos que en sus nidos nunca oídos. Alas que no lactan. Y sí un dolor oval que no navega.”

El texto es oscuro, por momentos muy barroco, pero mantiene una línea que lo unifica y que nos permite acercarnos a la posibilidad de un sentido. El mensaje que se logra captar es ominoso: se presiente que algo terrible va a ocurrir: “Esperan –presupongo– álgidos ahí, astros, meteoros, hunos. Un rayo que los cese, los parta, los para, que los cese.” Hay, por tanto, un fin próximo, y todo el poema gira en torno a esa expectación. Quiero recalcar que el poema expresa algo importante en el nivel semántico, algo que, incluso, parece tener un sentido profundo, aunque lleno de ambigüedad, se intuye que alcanza una zona importante de la experiencia humana; sin embargo, está escrito de tal forma que da preponderancia a los sonidos. Es el nivel fonológico el que va guiando al nivel semántico.

Desde el punto de vista fonológico, lo primero que notamos es la abundancia del fonema /s/, la fricativa alveolar sorda, que en nuestra pronunciación americana seseante corresponde tanto a la letra “s”, como a la “z”, como a la “c” antes de “e” o “i”. Este sonido da la pauta sonora a todo el poema. Lo vemos por ejemplo en: **ciernes, sus, plumas, decibeles, estacas, graznidos, etc.**

Además, hay varias rimas internas, paronomasias, repeticiones de sílabas, de palabras, de frases, y es esa sonoridad la que hace avanzar la escritura. Copio de nuevo el poema y marco con negritas las repeticiones encontradas. El fonema /s/ lo pongo en negritas y subrayado para que resalte más:

Toda la noche, en **ciernes**, **con sus plumas**. **Sudando** el día **todo**, tiritando, bajo una luna erguidos **ahí los vi**. Hincados **sobre** el plomo, **con sus plumas**, los pájaros. Parecían de **sal estalagmitas**, **decibeles**, **sordos decibeles** contra el **salino**

cráneo marsupial. Ahí en **su** **sombra** intrusa **cada** **pico**, **cada** árbol que en **pico** implanta **s**avia, **s**u ubre, **s**u resino**s**a **s**ombra mineral. **Lo**s **vi** de **qué** expectantes. **De** un **don** de **qué** agarrados **a** **su** miedo. **A** **su** trombo**s**is como **trompo**s, quietos. **Ahí** **lo**s **vi**. **Lo**s **s**igo **viendo** **alado**s cual **estaca**s. **Esta**queados **s**udando, tiritando, **y** **entre** **sus** **pluma**s **plomo**. **Y** **entre** **las** **ceniza**s de **sus** **pluma**s el **plomo** helado, hirviendo, **s**uda frío. **Esperan** **algo**. **Esperan** –presupongo– **álgido**s ahí, **astro**s, **meteoros**, **huno**s. Un rayo que **lo**s **cese**, **lo**s **parta**, **lo**s **para**, que **lo**s **cese**. Fulmíneo un **Zeus** **lo**s pájaros **esperan**. No en **vuelo** aviar, en **duelo**, interminables, **secretan** **sal** **plomiza**. **Se** **agrieta**n en **sus** **garras** **graznidos** que en **sus** **nidos** nunca **oído**s. **Alas** que no **lactan**. **Y** **sí** un **dolor** oval que no navega. Un **dolo** **hedor** de **hado** que nunca **ahí lo vi**, **ma**s **presupongo**. (*Sólidos que no...*, inédito)

Además del fonema /s/, llama la atención la cantidad en que está escrito el adjetivo posesivo “su” o “sus”. En total, once veces.

Este texto –texto literalmente en el sentido de tejido– es una construcción guiada por las repeticiones de fonemas, de sílabas, de palabras, donde los fonemas se corresponden unos con otros. Un sonido tiene eco en otro y éstos, a su vez, forman palabras que se reflejan. Se crea un entramado de correspondencias que da una enorme fuerza al conjunto. Casi podríamos decir que no hay una sílaba o una palabra que no se corresponda con otra u otras, que no tenga un espejo en el cual reflejarse.

Las palabras se eligen más por los fonemas que las componen que por su significado, en una búsqueda incansable de homofonías, de rimas internas: “no en vuelo aviar, en duelo”, “en sus garras graznidos que en sus nidos nunca oídos”; de paronomasias: “y entre sus plumas plomo”, “Alas que no lactan”. Esto no impide que en el poema haya un amplio campo semántico que

corresponde a palabras relacionadas con pájaros, logrando que, también desde el punto de vista del significado, el poema tenga unidad.

Quise analizar este poema porque representa muy bien las estrategias de composición de Víctor Sosa, sobre todo en esta última etapa. Ejemplifica el trabajo que éste hace en el nivel fonológico, y como a partir de este nivel se crean las imágenes y se va dando el sentido.

No lo anoto como ejemplo de enumeración, sino más bien como expresión de un estilo, pero aun aquí no deja de haber algunas estrategias enumerativas, como cuando dice: “Esperan – presupongo– álgidos ahí, astros, meteoros, hunos. Un rayo *que los cese, los parta, los para, que los cese.” Como si hubiera una necesidad de expresarse en elementos plurales, de preferencia más de una cosa, un impulso que se proyecta hacia lo múltiple.*

Este poema no ejemplifica una lista y, aunque tiene algunas enumeraciones, no es ejemplo particular de ellas. La razón de anotarlo aquí es porque refleja muchas de las estrategias de la escritura de Sosa, la importancia enorme que tiene la imantación sonora en su proceso creativo y la red de correspondencias que va creando en sus textos.

II.2. Las listas de Víctor Sosa

La enumeración es una de las figuras que más utiliza Víctor Sosa, como veremos más adelante, pero en su variante de la lista ha realizado un curioso libro, *Ródchencko*, incluido en *Oroboro*, formado por una serie de textos que tienen en común el ser listas.

Los textos que conforman este libro son: “Guía de ritmos”, “Los que sienten miedo y los que no sienten miedo”, “I MUSICI (partita)”, “Lecciones de filología”, “Los papas” y “Sobrevivir”. Todos se caracterizan por ser listas.

El primero, “Guía de ritmos” es una lista donde sólo se mencionan diferentes ritmos musicales en columnas de tres versos alineados unos a la derecha y otros a la izquierda, formando así también un ritmo visual. Por ejemplo:

chachachá

cueca

merengue

milonga

jota

a go gó

(*Oroboro*, 607)

Y así continúa citando ritmos a lo largo de tres páginas en un orden totalmente arbitrario. Esta lista tiene la particularidad de constar únicamente de sustantivos.

Después viene un texto más extenso y complejo: “Los que sienten miedo y los que no sienten miedo (un estudio sobre el verdadero comportamiento de los animales)”, el cual no comentaré aquí pues será analizado en el siguiente apartado: II.3. El poema lista: “Los que

sienten miedo y los que no sienten miedo.” Sólo diré que es una lista basada en la mención de animales que sienten miedo y animales que no sienten miedo, diferencia que el autor establece a partir de un criterio totalmente subjetivo.

Continúa con “I MUSICI (partita)”, una lista de diferentes compositores donde sólo se anotan sus nombres y, entre paréntesis, las fechas de nacimiento y muerte. Al igual que en “Guía de ritmos” hay un ritmo visual en la disposición de la página, pues unos están alineados a la izquierda y otros a la derecha, además de que cambia la tipografía y el tamaño de la letra con cada nombre y algunos están en negrita. No hay un orden cronológico o alfabético. Así comienza:

Luciano Berio (1925-2003)

Tomaso Albinoni (1671-1750)

Enrico Toselli (1883-1926)

(Oroboros 615)

Además hay que señalar que el texto pretende ser una partitura hecha con nombres de músicos. Una partitura es una composición musical formada por una serie de variaciones. La lectura del texto en voz alta constituiría la ejecución de la obra.

El siguiente texto se titula “Lecciones de filología” y consta de veintisiete partes que corresponden a las veintisiete letras en orden alfabético. En cada parte están incluidas oraciones cuya primera palabra es un nombre propio que comienza por la letra que encabeza el título. Las oraciones se repiten con variantes: unas utilizan la conjugación del verbo ser en pretérito de la 3ª persona (fue) y otras en copretérito de la 3ª persona (era). Así comienza la parte “a”: “Alvar Aalto fue filólogo, Aarón era filólogo, Ardito Barletta fue filólogo, Arcimboldo era filólogo, Apolonio de Pérgamo fue filólogo, D’Annunzio era filólogo, Andropov fue filólogo, Ando Tadao era filólogo” (*Oroboros 619*)

A veces, incluye arbitrariamente alguna aclaración (entre paréntesis) sobre el nombre o el personaje, como cuando dice: “Vertov (llamado Dzigá) era filólogo, Vesalio fue filólogo, Vicente Ferrer (canonizado en 1458) era filólogo” (627)

Sobra decir que la atribución de filología que da a los personajes, probablemente existentes, pero no filólogos, es totalmente arbitraria. Este texto, aunque contiene frases con verbos, es transaccional, puesto que esas frases no forman oraciones relevantes, significativas. El verbo que se usa: ser, sólo da la atribución de existencia al sujeto y concluye en el mismo predicado: “era filólogo” o “fue filólogo”. Ese predicado nominal repetido en todas las oraciones termina por desprenderse de todo significado, actúa como un mantra.

Por otro lado, el discurso no avanza, sino que regresa obsesivamente a sí mismo. El único progreso que sentimos es el del orden alfabético de los nombres. Avance irrelevante, puesto que no va acompañado de ningún sentido.

El siguiente texto se titula “Los papas” y lo constituye una lista de todos los papas que ha habido hasta el actual papa Francisco. Se incluye su nombre, precedido por la palabra “san” o no, según sea el caso; después, en algunos, el número ordinal que le corresponde escrito en números romanos y, a continuación, entre paréntesis, los años en los que ejerció como papa. No hay más datos.

El aspecto visual en la página es importante, pues los nombres forman una columna a la izquierda. La parte central y derecha de la página queda totalmente blanca, lo que da una impresión de desnudez y austeridad extremas. El texto consta de cuatro partes indicadas por un espacio y por los títulos en mayúsculas, subrayados y en negritas: **LOS PAPAS**, **PAPAS DE AVIÑÓN**, **EL GRAN Cisma DE OCCIDENTE**, **PAPAS DESPUÉS DEL GRAN Cisma**.

Así se forman (en la edición de *Oroboro*) nueve páginas de una austeridad violenta, desposeídas: sin ninguna oración, sin ningún verbo; sólo, después del nombre del último papa y

un pequeño espacio, la frase: “Continuará”, que tiene el efecto, como cierre, de un humor descarnado. Copio el final:

Juan XXIII (1958-1963)

Paulo VI (1963-1978)

Juan Paulo I (1978)

Juan Paulo II (1978-2005)

Benedicto XVI (2005-2013)

Francisco (2013-¿?)

Continuará...

La lista de “Los papas” es un ejemplo perfecto de texto transaccional, donde no hay ningún tipo de oración –tan solo la última palabra: “continuará”, formaría una– ni hay un discurso entrelazado. Parecería más una lista informativa que un texto literario, si no fuera porque se presenta dentro de un libro con una intención estética. El contexto literario desacomoda la lista, la saca de su contexto histórico-informativo para llevarla a una zona indeterminada, que no es tampoco literaria –aunque se presente como tal– porque no encaja en las expectativas tradicionales de lo literario. Conformar una zona extraña donde la lista se introduce de manera importuna e incómoda, causando una especie de desazón estética.

Además, es una lista ordenada perfectamente, pues el orden en el que se presentan los papas es cronológico y hay el afán de mencionarlos todos rigurosamente, incluso cuando hubo un cisma y había dos papas al mismo tiempo. La lista respeta el rigor histórico. No hay siquiera una crítica o una burla de la institución papal, aunque está implícita, no tanto en la lista en sí, sino en su inclusión antinatural, inesperada, por decirlo de alguna forma, en una obra literaria.

El mismo efecto de incomodidad producen los textos anteriores: “Guía de ritmos”, “Los que sienten miedo y los que no sienten miedo”, “I Musici (partita)”, “Lecciones de filología”. El desajuste está entre el contenido de los textos –informativo, aunque no siempre verdadero– y el hecho de que se presenten como textos literarios.

Después de “Los papas” sigue el texto: “Sobrevivir”, uno de los más largos de *Ródtchenko*: quince páginas en total. Al contrario de los casos anteriores, aquí el espacio de la página está totalmente ocupado. Comienza como un diálogo:

- Lo sorprendente es haber sobrevivido.
- ¿A qué?
- A todo: al parto; a Chernobil; al tifus; al carbono 14; a los ingleses; al *prajnaparamita* sutra; al veneno del César; a los papas; a la diamantina yesca del suicidio; a la herbolaria; al superhombre; a la prematura calvicie de los estiletes; al kindergarten; a Mambrú y a Mahoma; a la viuda de Mao; al atolón carnívoro; al pájaro carpintero; a los jíbaros; al llanto siendo incesante; a Heidegger; a la peritonitis como body-art; a la dodecafonía; a Borges reflejado en el espejo; a la tormenta; al ojo cíclope; a la daga de obsidiana en plena aorta; a la piragua de la peste entrando en Roma; al doblegado metatarso intestinal; a Shiva; a *El Ángelus* de Millet ; [...] (637)

Ya esta respuesta no se interrumpe, así continúa hasta el final a través de quince páginas. Vemos que en “Sobrevivir” la estructura no es tan fría, tan vacía de contenido “literario” como en los otros textos de *Ródtchenko*, aunque hay una armazón que se repite, pues cada elemento mencionado está separado por el signo punto y coma (;) y se introduce con la preposición “a”; porque esa “a” indica a qué se ha sobrevivido. ¿Quién ha sobrevivido? No se sabe, el autor, la

humanidad entera tal vez. Probablemente quien ha sobrevivido sea un sujeto genérico, puesto que se alude a diferentes épocas históricas.

Los elementos a los que se ha sobrevivido son absurdos y, a veces, deliberadamente cómicos; sin embargo la mención de algunos va más allá del absurdo y alcanza una belleza que sorprende. La vena poética que estaba contenida en las otras listas, aquí parece encontrar cauces para expresarse. Al no ser de carácter tan uniforme aquello a lo que se pudo haber sobrevivido, se permite una libertad que abre cauces a la imaginación, siendo éste el texto de mayor elaboración escritural del libro y, también, el que más permite la corrosión del humor. Pongo otro fragmento como ejemplo:

[...] a la diadema del peyote; al azul entrando en miocardio; al palafrenero de palacio interrogado en el suntuoso ojal del sarmiento; [...] a Samuel Beckett; al querubín hipocondríaco; a la sinuosa singladura de la sintaxis; a las bombas atómicas de Neruda; [...] a Dios gracias; [...] al anticipado semáforo de la envidia; a la Piedra del Sol; al lácteo lujo asirio; a la célebre Tercera Sinfonía de Henryk Górecki; a la protección de los flamencos; al destartado poema de Mabuse [...] (640)

Continuamente el poema juega con el absurdo, pero un absurdo controlado: en un cierto nivel irracional sentimos que éstas son cosas a las que hemos sobrevivido. En un punto, anotado al final del fragmento, Sosa se cita a sí mismo, “el destartado poema de Mabuse” es *Mansión Mabuse*, uno de sus libros más difíciles, publicado en 2003. Así, el autor señala de alguna manera que ha sobrevivido a sí mismo y también a la elaboración de su obra. Un poco, lo que indica al final esta lista es que sobrevivimos a la vida, a las enredadas circunstancias de la vida.

En esta lista casi no hay verbos, sólo a veces en las oraciones subordinadas que funcionan como adjetivos, como en el caso: “al exordio o proemio que es una introducción o una

inauguración del discurso que rompe el silencio y está encaminado a preparar el ánimo del receptor y despertar su simpatía y benevolencia apelando a sus sentimientos” (638). En rigor es una colección intraoracional constituida casi en su totalidad por puros objetos indirectos.

La lista no tiene final, termina con un paréntesis, dando a entender que en realidad es una lista infinita, pues las cosas a las que se sobrevive así lo son. De alguna manera, Sosa está empleando aquí el mismo “topos de la indecibilidad” que usa Homero en el catálogo de las naves:

al pasteurizado cartílago del gamo; al gol de la libélula; al gasoducto entrando en gasterópodo; a la cerbatana nuclear de los hititas; al párpado en formol; al vendedor de banderitas; a los parapetados algodones descompuestos; al tío de Lulú; a la orinada partitura de la adolescente; a las estrepitosas inminencias; a las paranormales cornejas de los sastrecillos; a la letal ventosa pero dulce; al ()
(650)

Al igual que en “Los papas”, el texto no termina, sino que queda también en una especie de “Continuará”. Acaba, más bien, por cansancio, pero podría seguir: una especie de texto infinito al que siempre se le puede añadir un elemento más. No es una lista cerrada, sino abierta. Inconclusa por la misma naturaleza de lo que está tratando.

Por otra parte es una lista ordenada en el sentido de que todos los elementos se ajustan a la idea de la pregunta inicial: a qué se ha sobrevivido. La respuesta a esa pregunta se dispara de mil modos y se nombran supervivencias de lo más variadas, pero todas están relacionadas con esa pregunta.

Lo que hace Víctor Sosa en algunas de estas listas, como “Los papas” o “I musici” son apropiaciones. Es decir, trabaja con otros textos, seleccionando partes, ordenándolos, editándolos. Es, en términos actuales, lo que se llama una “escritura no-creativa”, una forma de la escritura

que parte del arte conceptual, del *ready made*, del objeto creado con elementos ya existentes:

“una práctica que encarna una ética donde la construcción o concepción de un texto es tan importante como lo que el texto dice o hace” (Goldsmith 11) En esta nueva concepción de la escritura abundan las listas, digamos que se ajustan de manera natural a la escritura no-creativa, tal vez por la mecanicidad que implican; por la necesidad mayor de que las preceda un plan, están menos abiertas a la improvisación. En muchas de las listas de Sosa no hay una intención de originalidad, son, propiamente, escritura no-creativa. Así dice Sol LeWitt, citado por Goldsmith: “Cuando un artista utiliza una forma de arte conceptual, significa que toda la planeación y las decisiones se hacen con anticipación, y la ejecución es un asunto secundario. La idea es la máquina que genera arte.” (14) Esta idea de originalidad ya se había dinamitado desde hace mucho en las artes plásticas:

Hace tiempo que las artes plásticas han adoptado la no-creatividad como una práctica creativa. Comenzando por los *ready-mades* de Marcel Duchamp, el siglo XX está lleno de obras de arte que retan la primacía del artista y cuestionan nuestras nociones tradicionales de autoría. [...] Las obras que crearon a menudo eran secundarias en relación con la idea de cómo se hicieron. (Goldsmith 139)

Según Goldsmith (15) la literatura ha estado retrasada con respecto a las artes visuales o la música. Mientras que el arte conceptual nace dentro de las artes visuales y produce una revolución enorme, mientras que la música adopta rápidamente las posibilidades del *sampleo* y de la inserción de todo tipo de sonidos, la escritura no tenía una renovación equivalente. Y no la tenía porque no se había dado la revolución tecnológica adecuada. Con la extensión del uso de las computadoras y de Internet, la escritura ha encontrado el apoyo para desarrollar la fácil apropiación de textos: “En comparación, no había nada propio al sistema de mecanografía que fomentara la replicación de textos. Era un proceso increíblemente lento y laborioso. *Después,*

cuando terminabas de escribir, podías hacer todas las copias que quisieras con una máquina Xerox.” (15) Con la función de “Cortar y Pegar” de las computadoras, la capacidad de copiar y diseminar textos de otros se volvió algo común y fácil. Se había creado la herramienta necesaria para el desarrollo pleno del arte conceptual en la literatura. De pronto copiar un texto y trasladarlo a otro se volvió algo demasiado fácil como para no hacerlo.

Las listas de *Ródtchenko* tienen algo de apropiación de textos, sin duda, pero participan de una manera más creativa. No hay una apropiación tal cual, sino que con información tomada de textos no literarios se conforma otro que se presenta como tal. La creatividad funciona al nivel del concepto. No se traslada un texto ajeno tal cual, sino que se elabora un texto nuevo a partir de información ya conocida. En ese sentido son textos creativos y originales, ya que crean un texto novedoso.

II. 3. El poema lista: “Los que sienten miedo y los que no sienten miedo”

Roland Barthes llama poético al discurso “en el que la palabra conduce la idea” (*Barthes por Barthes* 162). No va la idea por delante, sino la palabra y esto es fundamental. La palabra -en su pura materialidad de letras, de sonidos- tiene la preeminencia. Barthes se refiere a “discurso onírico” como aquel que deja llegar las palabras a la mente y, posteriormente, forma con ellas un texto: “[...] si usted ama las palabras hasta el punto de sucumbir ante ellas, queda fuera de la ley del significado, de la escribanía. Es, a la letra, un discurso onírico (nuestro sueño atrapa las palabras que le pasan frente a las narices y hace de ellas una historia.)” (162)

Es decir, es el discurso en el que las palabras son destacadas, no predomina la intención de comunicar un mensaje o, por lo menos, esta intención está diluida. Deleuze y Guattari decían: “La expresión debe arrastrar al contenido” (87) Hay, más bien, un regodeo en la forma misma del discurso, aunque sin llegar a la ininteligibilidad, a la jitanjáfora, al juego del puro sonido sin sentido. Se trata de palabras reconocibles, identificables, que están en el diccionario y que tienen, sin duda, un referente en el mundo de los conceptos. Sólo que estas palabras están situadas en una estructura que las resalta.

En el caso que vamos a analizar, el poema “Los que sienten miedo y los que no sienten miedo” de Víctor Sosa, hay una estructura que resalta las palabras. Esta estructura está dada por la enumeración, en este caso acompañada del paralelismo y la anáfora. Las tres figuras juntas forman un andamiaje muy poderoso, sobre el cual casi cualquier cosa puede colocarse.

La anáfora y el paralelismo, ya lo hemos dicho, son figuras de repetición. Recordemos que en la anáfora se repite sólo el comienzo de los versos u oraciones, mientras que en el paralelismo –que suele ir acompañado por la anáfora– se repite una estructura sintáctica. El

paralelismo implica una simetría entre dos frases o versos, pero hay que insistir que no es una repetición de palabras, sino de una estructura, de un esqueleto gramatical que puede rellenarse con diferentes contenidos.

La enumeración produce un ritmo. Mientras más estructuras enumerativas se repitan, mayor será el ritmo, pudiendo incluso provocar –al leer el texto en voz alta como en las letanías religiosas– una especie de estado hipnótico.

El efecto de la enumeración aparenta abarcar una totalidad, aunque la razón nos dice que eso es imposible. El ritmo que produce es hipnotizante, semeja un encantamiento, provoca que el sentido se diluya o, más bien, que la forma del significante se realce. Se enfatiza una cadencia que nos lleva a un nivel diferente en la percepción del lenguaje.

¿Cuál es ese nivel al que nos lleva? Yo lo llamaría el poético por excelencia. Roman Jakobson estableció la función poética del lenguaje y la extendió a todo texto literario. En ella incluye cualquier tipo de discurso que centre su atención en el mensaje: “La función poética comprende la concentración dentro del mensaje verbal del mensaje verbal en sí mismo.” (*Arte verbal, signo...* 196)

Jakobson llamó a este enfoque en el mensaje, función poética, aunque no quiere decir que las demás partes de la comunicación sean eliminadas, sino que el énfasis está en el mensaje.

Es evidente que el texto poético es el que lleva a su más alto grado esta función, pues en él la importancia recae en las palabras y la forma en que éstas se relacionan entre sí: “La función poética puede encontrarse en otras partes y la poesía incluye otras funciones; pero la poesía es el uso de la lengua por excelencia en que la función dominante es la orientación hacia el mensaje.” (*Arte verbal, signo...* 196)

Jakobson hace la distinción entre “función referencial” o “cognitiva” del lenguaje (aquella que se centra en el objeto referente del proceso comunicativo) y la “función poética” (aquella que

se vuelca sobre la materialidad de los signos en sí mismos). La función poética busca poner en evidencia “el carácter palpable de los signos”. Linda R. Waugh, en el ensayo “La función poética y la naturaleza de la lengua”, lo explica así:

En la función poética, la concentración en el signo lingüístico como signo y el divorcio entre el signo y su referente significan que la textura del signo en todos sus aspectos se hace perceptible, incluyendo el aspecto del signo que por su misma naturaleza es perceptible, a saber, el *signans*.

El sonido como tal, en y por sí mismo, se convierte en uno de los portadores patentes del significado poético: hay una especie de “magia verbal” en el sonido mismo. Diversas *figuras sonoras* se usan en la construcción de la secuencia. (“La función poética...” 210)

Hay que señalar que Linda Waugh, discípula de Roman Jakobson, lleva al extremo la teoría del maestro sobre la función poética y para ella hay un “divorcio entre el signo y su referente”, como dice en la cita. Jakobson, al hablar de la función poética, no habla de una separación total entre significado y significante. Dice que la atención se centra en el mensaje, en la forma del mensaje, pero eso no quiere decir que se abandone completamente el significado.

Se podría decir que en la función poética hay tres elementos fundamentales: el significado (contenido semántico), la sonoridad y la estructura gramatical. En la enumeración y el paralelismo, el primer elemento pierde relevancia para resaltar los otros dos. Mi postura es que el significado sigue teniendo importancia, puesto que, mientras se siga tratando de palabras reconocibles, siempre va a haber un referente. La mente no deja de imaginar conceptos, ideas, sólo que en la función poética esos conceptos están totalmente integrados a la forma fonética en que se expresan. La misma Linda R. Waugh a veces atenúa esa división radical:

Y dado que la función poética se basa en la proyección de las relaciones de equivalencia sobre la contigüidad y al signo como signo más que la relación signo-objeto, no es sorprendente que se utilicen ampliamente los paralelismos gramaticales y figuras y tropos gramaticales de distintos tipos. La función poética se basa no sólo en la “forma sonora” sino también en la “forma gramatical”. Y, si bien sería un error decir que un poema es sólo sonido o sólo gramática, sería igualmente un error negar la función que desempeñan el sonido y la gramática en la construcción del significado poético. (221)

Mi propuesta es que la enumeración -ese recurso aparentemente sencillo- sobre todo cuando va acompañada del paralelismo, potencia al máximo la función poética. Se pone en marcha una especie de poesía concentrada, porque en la enumeración el referente se integra plenamente con los fonemas, el material que lo expresa. El peso de la expresión se inclina hacia la misma palabra: su textura, su materialidad, su sonoridad; y también se resalta un esqueleto, la estructura gramatical, la arquitectura que forman las palabras al relacionarse unas con otras.

Ya vimos cómo la enumeración es una figura que se relaciona sobre todo con la sintaxis: es una forma de la sintaxis. Así es como potencia uno de los elementos más importantes de la función poética, a la vez que también ayuda a destacar la sonoridad, al dar relieve sobre todo a la materialidad de la palabra y a la estructura de las relaciones entre palabras.

Como mencionábamos en el poema “Los que sienten miedo y los que no sienten miedo” la enumeración aparece acompañada del paralelismo. Recordemos que para Jakobson el paralelismo resalta aún más la estructura sintáctica: “la yuxtaposición de conceptos gramaticales contrastantes” (*Arte verbal, signo...* 66)

El paralelismo muestra, además, la relación que hace Jakobson entre gramática y geometría. Como dice Benjamin Lee Whorf, en “Lenguaje, mente y realidad” (citado por

Jakobson), concibe “una geometría de los principios de la forma característicos de cada lengua.”

(*Arte verbal, signo...* 67)

El ritmo que produce el paralelismo es casi inevitable y nos remonta a una especie de prelenguaje, un estado primitivo del lenguaje. Recuerdo aquí una frase de Pascal Quignard que se puede relacionar con esto: “Cicerón decía que había en el lenguaje una musicalidad latente que penetraba el alma más allá de la significación. Puro *brasmos*. Como un viejo bramido de pura emotividad que transportaría a los hombres a partir de la parte más íntima de sus lenguas.”

(Quignard, *Butes* 56)

Ese “*brasmos*”, ese latido, no es que carezca de significación, la tiene, pero gracias al movimiento del ritmo esa significación adquiere una dimensión más profunda, más emotiva. Al desprenderse, en cierta forma, del control de la racionalidad, toca puntos más profundos que el uso del lenguaje común no alcanza.

En el poema “Los que sienten miedo y los que no sienten miedo” se forman series. Cuando la enumeración y el paralelismo se aplican a nombres o conjuntos que pueden pertenecer a un mismo campo semántico se producen estas series.

En el apartado I.6. señalé que la serialización no es considerada propiamente una figura retórica. Parte del concepto “serie”, que implica un conjunto de elementos que tienen algo en común. La serie se presenta siempre como varios conjuntos o grupos y, dentro de esos grupos, hay elementos o eventos que se repiten.

La serialización es repetitiva, insistente y parece no avanzar. Gira sobre sí misma y produce la impresión –falsa- de abarcar una totalidad.

En el libro de Víctor Sosa, *Ródtchenko* (incluido en *Oroboros*), todos los textos están contruidos según la estructura de la serialización: “Guía de ritmos”, “Los que sienten miedo y

los que no sienten miedo”, “I musici (partita)”, “Lecciones de filología”, “Los papas” y “Sobrevivir”.

En muchos de los textos mencionados, como ya vimos, el discurso se construye con sintagmas nominales que carecen de un predicado y, en algunos casos, como en “Los que sienten miedo y los que no sienten miedo” con un predicado que se repite obsesivamente: “siente miedo” y “no siente miedo”.

En este último caso las variaciones se encuentran en el sujeto. Esta construcción produce un extrañamiento que convierte al discurso en una enumeración de diferentes sintagmas nominales de los que se declara siempre el mismo predicado.

En algunos de los textos nos encontramos con una enumeración de puros sintagmas nominales. Si el predicado es la parte de la oración que expresa lo que se dice del sujeto, cuando no hay nada que decir del sujeto el predicado falta. Y falta porque se quiere decir nada, lo que se quiere decir es el sujeto, el puro nombre, el sujeto sin actuar, simplemente nominado. Y sí, el puro nombre, pero no un único nombre, sino el nombre en compañía de otros nombres que lo hacen formar un conjunto. En *Ródchenko*, tenemos el conjunto de los bailes (“Guía de ritmos”), el de los animales que sienten miedo y los que no (“Los que sienten miedo y los que no sienten miedo”), el de los músicos (“I musici”), el de los filólogos (“Lecciones de filología”), el de los papas (“Los papas”) y el conjunto de aquello a lo que se ha sobrevivido (“Sobrevivir”). En el contenido de estos textos hay un tono irreverente, antisolemne y humorístico, como cuando la lista de los papas termina con la palabra: “continuará”. La seriedad está abolida y el esquema del conocimiento, cuestionado.

Sosa realizó dos videopoemas donde también utiliza la serialización como recurso: “México lindo y querido” y “Famille Montparnasse”.

“México lindo y querido” está formado por la enumeración de nombres de diversos narcotraficantes con su apodo incluido, todo ello mezclado con escenas de películas famosas de la época de oro del cine mexicano. En “Famille Montparnasse”, una voz lee los apellidos de varias familias enterradas en el cementerio Montparnasse, mientras se muestran las diferentes tumbas con las placas donde están inscritos.

Estas series de elementos pertenecientes a un mismo conjunto forman un ritmo. Jakobson señala que el lenguaje poético se basa en el ritmo. El ritmo es la condición inherente a la poesía. El hecho de que la poesía tradicionalmente se haya escrito en verso –y no en prosa– es como el reconocimiento gráfico del ritmo que la presupone. En *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*, declara:

Tal como lo sugiere la misma etimología del término latino *versus*, el verso contiene la idea de una recurrencia regular, al contrario de la prosa, cuya etimología latina (*provorsa*) sugiere un movimiento hacia adelante. El verso implica la sensación inmediata del tiempo presente, así como una mirada hacia atrás, por el impulso de los versos precedentes, y una anticipación vívida de los versos siguientes. Estas tres impresiones conjuntas forman el juego activo entre lo invariante y las variaciones. Sugieren al autor, al lector, al recitador y al oyente la constancia de la medida del verso, trabajada e impulsada por desplazamientos y desviaciones. (43)

En el poema habrá “desplazamientos y desviaciones”, pero también repeticiones, las recurrencias que producen el ritmo. Este ritmo puede ser anterior a las palabras mismas y llegar al poeta como una música que luego él completará con palabras. Así, Jakobson cita al poeta ruso Maiakovski:

Camino gesticulando y murmurando –todavía casi no hay palabras–, a paso lento para no impedir estas murmuraciones, o bien murmuro con mayor rapidez al ritmo de mis pasos. Así, el ritmo se desbasta y toma forma. Es la base de toda poesía y pasa a través de ella como un estrépito. Poco a poco uno va adivinando las palabras específicas dentro de este estrépito. No se sabe de dónde viene este ritmo-estrépito fundamental. Para mí es cada repetición dentro de mí de un sonido, un ruido, un arrullo... o cualquier repetición de algún fenómeno que yo marco con sonidos. (*Arte verbal, signo...* 43)

Al principio de la creación del poema está, para Maiakovski, un ritmo sin conceptos, “un ritmo-estrépito fundamental”. Éste es el embrión del poema.

Vemos que la repetición está en la base de la poesía, pero ésta puede adquirir varias formas. Puede haber también una repetición que no trate de sonidos o palabras, una repetición estructural. Esta es la que se pone en marcha en el paralelismo. Lo que se repite es una estructura que podemos rellenar con diferentes palabras. Pero aunque estas palabras pueden ser incluso aleatorias, encuentran en el paralelismo un marco para ser resaltadas.

En el caso de “Los que sienten miedo y los que no sienten miedo”, el hecho de que el predicado sea siempre el mismo hace que toda la fuerza del discurso caiga sobre los sustantivos del sujeto, esos sintagmas nominales que sólo son nominados, casi podríamos decir: invocados. Cuando enumera los nombres de animales, el texto no hace tanto referencia al animal en sí, como ente biológico, como a la palabra que lo nombra: la forma, textura y sonido que tiene. No nos está transfiriendo tanto a un concepto, a una imagen –en este caso el de un ser vivo clasificable como animal– sino que está mostrando un objeto poético, y ese objeto poético es la palabra misma que nombra al animal. Sin embargo, el lector o escucha inevitablemente representa en su mente la imagen de una multitud de animales, algunos conocidos y otros desconocidos para él. El

significado no está totalmente abandonado, no se trata de jitanjáforas que no expresan más que sonidos; los animales están ahí y hay una imagen de ellos.

Aquí lo que resalta es la materialidad misma del vocablo, su especificidad sonora dentro del mundo inmenso de los vocablos, y la manera en que las palabras se relacionan entre sí formando correspondencias. En *La forma sonora de la lengua*, leemos: “Las palabras ligadas tanto por sonido como por significado manifiestan ‘afinidades electivas’ [...] capaces de modificar la forma y el contenido de los vocablos en cuestión.” (Jakobson 174) Y, más adelante:

Este hechizo del “mero sonido de las palabras” que estalla en las tareas expresiva, mitopéyica y de sortilegio de la lengua, y en grado máximo en la poesía, suplementa y equilibra el recurso lingüístico específico de la doble articulación y reemplaza esta desunidad al dotar a los mismos rasgos distintivos con el poder de significación inmediata. Su modo de significación mediata desaparece totalmente en los experimentos poéticos de principios del siglo XX, paralelos a la tendencia abstracta en la pintura y relacionados con el ingrediente mágico en la tradición oral. (221)

En “Los que sienten miedo y los que no sienten miedo” nos hallamos ante un texto que resalta el poder de la palabra, de alguna manera pide ser leído en voz alta y, si esto ocurre, desarrolla todo su sortilegio.

Por otro lado es, también, un texto pensado; es decir, que obedece a un plan hecho de antemano. Podríamos decir que pertenece al arte conceptual, pues finalmente lo que se desarrolla es una idea previa. Es un texto ordenado, sometido, incluso, a una estructura rigurosa. Tan rigurosa que todo el sentido está subordinado a esa armazón. No hay sentido fuera de ella. Sosa parte del supuesto imaginario de que unos animales sienten miedo y otros no. Para sostener esto no arguye ninguna razón, es simplemente algo que impone al lector. Pronto vemos que no

importa, que es totalmente arbitraria la manera en que elige los animales que sienten miedo y los que no. La afirmación que conlleva carece de verdad, de cualquier comprobación en el mundo exterior, es sólo el pretexto para formar un edificio verbal.

El título completo del texto es irónico: “Los que sienten miedo y los que no sienten miedo (un estudio sobre el verdadero comportamiento de los animales)”. Además está decir que no hay tal estudio, que no hay ningún “verdadero comportamiento” y que dividir a los animales entre los que sienten miedo y los que no sienten miedo hace estallar cualquier tipo de clasificación zoológica. Es un poema que participa del humor, de la ironía, del absurdo, de falta de sentido. A pesar de que aparenta coherencia en realidad no hay ninguna enseñanza, ni siquiera un mínimo de datos verídicos que permitan orientarnos en el mundo de los animales. Pronto descubrimos que la clasificación entre los animales que sienten miedo y los que no es totalmente arbitraria. Ni siquiera se trata de diferenciar entre animales valientes y animales cobardes, o entre animales depredadores y animales víctimas. La única orientación para esta división que encontramos es que los animales que sienten miedo son vertebrados, y los que no sienten miedo, invertebrados. Esto daría un pseudo principio científico a la taxonomía, pero no hay ninguna certeza de que los invertebrados no sientan miedo.

La crítica o ironía sobre las clasificaciones ya se ha hecho desde diferentes perspectivas. Al trasladar un discurso con una intención científica a un espacio poético se provoca un deslizamiento en el significado, una deconstrucción no a partir de un solo término, sino de fragmentos de discurso que, al cambiar el ámbito en el que se manifiestan, sufren una transformación radical en su sentido.

Ya Borges en “Pierre Menard, autor del Quijote”, demostró que un mismo texto, *Don Quijote de la Mancha* por ejemplo, el *Quijote* tal cual, sin cambiarle una sola letra, puede convertirse en otro totalmente diferente si es escrito por un autor francés de principios siglo XX.

El contexto cambia al texto, las circunstancias y el momento en que se presenta lo modifican por completo. Es el mismo libro y, a la vez, es otro.

Otra forma de modificación del discurso se produce cuando se toma un texto y se interviene paródicamente modificando algunos elementos y desviándolo de la intención original con la que fue creado.

De Borges es también el ensayo “El idioma analítico de John Wilkins”, donde cita a cierta enciclopedia china titulada *Emporio celestial de conocimientos benévolos*. Ahí aparece esta clasificación de animales:

los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas. (*Otras inquisiciones*, 104)

Clasificación que se hizo muy famosa porque Foucault la cita al comienzo de *Las palabras y las cosas* como el motivo que lo inspiró a escribir ese libro:

Este libro nació de un texto de Borges. De la risa que sacude, al leerlo, todo lo familiar al pensamiento –al nuestro: al que tiene nuestra edad y nuestra geografía–, trastornando todas las superficies ordenadas y todos los planos que ajustan la abundancia de seres, provocando una larga vacilación e inquietud en nuestra práctica milenaria de lo Mismo y lo Otro. (3)

La lista toma la forma aparente de una clasificación ordenada, metodológica, pero el contenido es absurdo, hace estallar cualquier referencia lógica. Implica una negación de toda clasificación, de todo posible orden en el mundo del conocimiento. Para Foucault el texto fue

liberador, la opresión de la razón se vio atacada desde dentro. Así lo comenta el escritor argentino Alan Pauls:

De repente el pensamiento se salió de sus goznes. Implosión, colapso, agujero negro, crisis nerviosa: no importa cómo se llame. Lo cierto es que de golpe, violentamente, entramos en otra dimensión. Foucault habla de risa, y la palabra es ajustada: señala bien el efecto *físico*, de convulsión, que puede provocar un acontecimiento aparentemente tan volátil como una enumeración literaria. Borges hace exactamente eso: instalar la risa en el corazón del pensamiento. [...] La clasificación de la enciclopedia china es la gran performance de la erudición borgeana, el punto donde el saber, fiel, más que nunca, al tedio de sus costumbres, a la lentitud disciplinada de su lógica, tropieza de pronto con un punto ciego, gira en el vacío, se acelera y enloquece. Sólo que el punto ciego no es un accidente exterior: está en el saber, agazapado en uno de sus pliegues, acechándolo siempre desde adentro. El punto ciego es el escándalo de la razón en la razón: lo que transforma la erudición en vértigo. ¿Borges escritor erudito? Sin duda, siempre y cuando la erudición recupere la fisonomía que le es propia: un páramo de ruinas y perplejidad donde flota el humo de una risa loca. (“Loca erudición”, documento electrónico)

En la lista de Borges hay dos elementos de la clasificación sumamente inquietantes, son los que pertenecen a las letras “h) incluidos en esta clasificación” y “l) etcétera”. Los demás componentes de la lista son absurdos, caprichosos o innecesarios, pero estos dos hacen explotar la misma lista. No se puede encerrar como una parte del conjunto a todo el conjunto, tal como se hace en la letra h. Como tampoco se puede incluir como parte del conjunto a todos los demás conjuntos que no están en él. Eco comenta:

Con la clasificación de Borges la poética de la lista consigue su punto de máxima herejía y blasfema en contra de cada orden lógico preconstituido. De ahí que no existe sólo el gusto del elenco por sí mismo. De este modo, se afirma que la lista no es tan sólo un dispositivo lúdico, juego literario, sino más bien una forma de conocimiento, o sea de desconocimiento, una crisis del saber establecido. (*El vértigo de...* 30)

Todas las listas, finalmente, tienen un etcétera que no pueden abarcar, un hoyo negro del conocimiento. Lo que hace Borges es tomar una manera aparentemente ordenada de clasificar y llevarla al absurdo, a su propia negación.

Umberto Eco dedica el último capítulo de *El vértigo de las listas* al comentario sobre esta lista de Borges:

La lista, en efecto, va en contra de todo criterio razonable de la teoría de conjuntos porque puede haber sirenas que son innumerables, perros sueltos fabulosos y lechones pertenecientes al emperador que han roto el jarrón y, sobre todo, no se entiende qué sentido tiene el *etcétera* que no está al final, en lugar de otros elementos, sino *entre* los elementos de la propia lista. Y no solo eso. Lo que hace que la lista sea realmente inquietante es que contiene, entre los elementos que hay que clasificar, los ya clasificados.

Al llegar a este punto es posible que el lector ingenuo esté a punto de volverse loco. En cambio, el lector que conoce bien la lógica de conjuntos percibe el vértigo que experimentó en su momento Frege frente a la objeción del joven Russell. Se considera que un conjunto es normal cuando no se contiene también a sí mismo. El conjunto de todos los gatos no es un gato, sino un concepto [...] Hay, no obstante, conjuntos (llamados no normales) que son elementos de sí mismos. Por ejemplo, el

conjunto de todos los conceptos es un concepto y el conjunto de todos los conjuntos infinitos es un conjunto infinito. (*El vértigo de...* 396)

La lista que plantea Borges es absurda en tantos sentidos que hace explotar todas las clasificaciones, “la poética de la lista alcanza su punto de máxima herejía y abomina de todo orden lógico preestablecido” (*El vértigo de...* 396). Como apunta Eco más arriba, va en contra de la teoría de conjuntos. Esto quisiera enfatizarlo porque en algún momento pensamos que la teoría de conjuntos podría servir para clasificar los diferentes tipos de enumeración, pero esto serviría únicamente en los casos en que la lista o enumeración respetara las reglas del pensamiento racional lógico. Para conjuntos más desaforados, como el que muestra Borges en “El idioma analítico de John Wilkins”, no se podría aplicar.

Borges hace estremecer los fundamentos del pensamiento occidental. Sócrates creyó que la verdad era posible, que todo podía conocerse si se usaba el método adecuado. En Platón encontramos varias clasificaciones, y más aún en Aristóteles, a quien no lo arredraba la multiplicidad del Universo y confió, incansable, en que el mundo podía ordenarse: los animales, las plantas, los géneros literarios, la diversidad de los hombres. Con estos filósofos –o con la interpretación que de ellos hacen los siglos– comienza la idea del saber como un orden, un sistema que puede dar seguridad y certeza al que busca el conocimiento.

El recurso de la clasificación puede utilizarse como un discurso deconstructivo y apropiatorio. Se transgrede la estructura y los términos del discurso científico cuando se trasladan al poema. No es que la clasificación esté mal o sea errónea, pueden ser las denominaciones científicas correctas, incluso puede que las especies estén bien incluidas. El extrañamiento está ocasionado por la edición, las elipsis, todo lo que *no* se dice. Son clasificaciones incompletas, cortadas abruptamente a capricho, donde se incluyen nombres según una subjetividad arbitraria.

Por otra parte, el discurso no es el mismo dentro de un texto científico que dentro de un poema. En el contexto de un poema, de un discurso que se presenta como poema, las palabras no están clasificando nada, sino haciendo referencia a sí mismas. Se saca a la taxonomía científica de su contexto para hacer poesía o para despoetizar el poema, extraerle el lirismo que tradicionalmente se consideraba propio de la poesía. Es como un *ready made* que se traslada de un ámbito a otro, casi sin modificarlo, pero, al modificar el contexto, se modifica el objeto. Finalmente, es la idea del arte conceptual, cambiar el espacio tradicional de un objeto a otro que no le es propio.

Ya Sócrates atacaba a la escritura por falsa: “La escritura es, pues, ya escenificación. La incompatibilidad de lo *escrito* y de lo *verdadero* se anuncia claramente en el momento en que Sócrates se pone a narrar cómo los hombres son puestos fuera de sí por el placer, se ausentan de sí mismos, se olvidan y mueren en la voluptuosidad del canto.” (Derrida, *La diseminación* 99-100)

Para Sócrates el canto, es decir, la poesía, no dice la verdad: engaña y transporta. Hace que los hombres entren en estados en los que “se ausentan de sí mismos”, pudiendo llevarlos hasta la muerte. En el canto no hay razón ni verdad, el hombre se expone a lo irracional y a la mentira. Las palabras tienen sus propias leyes que no son las de la lógica y la razón.

En el caso de las clasificaciones que incluye Sosa en sus textos estamos ante un discurso que no pretende ser verdadero, sino que juega e imita las formas de un conocimiento científico, deforma y deconstruye el concepto de verdad. Utiliza el conocimiento como un juego, como un motivo para hacer poesía, para cantar. Sosa toma un discurso extraño a la poesía y se lo apropia, lo muestra desde otra perspectiva, no intenta comunicar un conocimiento. Es la imagen de una imagen que acaba por desvincularse totalmente del original.

Desde este punto de vista podría decirse que estamos ante ese discurso onírico del que hablaba Barthes en el que la palabra va delante de la idea: “[...] si usted ama las palabras hasta el punto de sucumbir ante ellas, queda fuera de la ley del significado, de la escribanía. Es, a la letra, un discurso onírico (nuestro sueño atrapa las palabras que le pasan frente a las narices y hace de ellas una historia.” (*Barthes por Barthes*, 162)

El referente de las palabras adquiere otro significado, se muestra desde otra perspectiva, donde el significado parece enrarecerse y confundirse con su materia fonética y las relaciones sonoras y sintácticas que se establecen entre palabras. El discurso onírico sería ése en el que la palabra se deleita en sí misma de manera narcisista.

“Los que sienten miedo y los que no sienten miedo” se divide en cuatro partes. Cada una consta de veinticinco versos; por lo que son, en total, cien versos. Todo está escrito en minúsculas y sin puntuación. Cada verso juega con el nombre de un animal que siente miedo y otro que no. Así el primer verso comienza:

una rata siente miedo una cucaracha no siente miedo

(*Oroboros* 610)

Esta construcción se repite en todos los versos –lo único que varía es el nombre de los animales. El paralelismo es, por tanto, la figura que sostiene toda la construcción del poema:

una rata siente miedo una cucaracha no siente miedo

un búho siente miedo una escolopendra no siente miedo

un canguro siente miedo una mariquita (o cochinilla de san Antón) no

[siente miedo

una abubilla siente miedo un caracol no siente miedo

un dromedario siente miedo un abejorro no siente miedo

un mono araña siente miedo una salamandra no siente miedo

(*Oroboró* 610, las negritas son mías)

Vemos que en todos los casos el verso comienza por un sujeto formado por un artículo indeterminado: “un” o “una”, según corresponda, seguido de un sustantivo común que es el nombre de un animal; a continuación, el predicado: “siente miedo”. Hasta aquí termina la primera parte del verso, el primer hemistiquio podríamos decir. Después, sin que haya signos de puntuación, se repite una estructura similar a la primera: sujeto formado por un artículo indeterminado, más sustantivo común (el nombre de otro animal), más el predicado: “no siente miedo”, que se opone conceptualmente al predicado del primer hemistiquio. En todos los versos de esta primera parte se repite la misma estructura:

Sujeto > [artículo indeterminado + sustantivo común] + Predicado > [verbo + objeto directo (siente miedo)] + Sujeto [(artículo indeterminado + sustantivo común)] + Predicado > [adverbio + verbo + objeto directo (no siente miedo)]

Esta armazón gramatical se reitera a lo largo de los versos conformando el paralelismo. Esta figura dará el tono reiterativo y simétrico que caracteriza a este texto.

Algunos nombres de animales constan de una sola palabra, otros de varias, como en el último verso de la primera parte:

un pájaro bobo de Adelia siente miedo una tenia (o solitaria inerme) no
[siente miedo

(*Oroboró* 611)

No hay preámbulo ni introducción, ninguna explicación acerca de en qué se basará el autor para decir qué animales sienten o no miedo. Es declarativo y contundente, no admite réplica. Así es, simplemente. No comienza con mayúsculas, todo está escrito con minúsculas igualitarias. Los únicos signos de puntuación que se utilizan son los paréntesis que aclaran alguna otra denominación de un animal, pero no hay puntos ni comas ni ningún otro signo:

una langosta siente miedo un nautilo no siente miedo

un impala siente miedo un erizo de hondura no siente miedo

un tordo (o zorzal) siente miedo un espirógrafo (o palmerita) no siente miedo

una ranita ladradora (o ranita arbórea de Georgia) siente miedo un coral no siente
miedo

(*Oroboros* 610)

Pronto nos damos cuenta de que hay una fruición y un deseo por ciertas palabras; un anhelo de escribirlas, de decirlas, de pronunciarlas. Cuando en el segundo verso dice:

un búho siente miedo una escolopendra no siente miedo

(610)

La palabra escolopendra empieza a provocarnos sospechas: demasiado sonora, demasiado larga. Descubrimos que estamos ante un discurso lúdico o erótico, como diría Barthes:

Trata de sostener un discurso que no se enuncie en nombre de la Ley y/o de la Violencia: un discurso cuya instancia no sea ni política, ni religiosa, ni científica; que sea, de alguna manera, el residuo y el suplemento de todos estos enunciados. ¿Cómo llamaríamos este discurso? erótico, sin duda, pues tiene que ver con el goce; o tal vez también: estético, si se prevé darle poco a poco a esta vieja categoría una ligera torsión que la alejaría de su fondo regresivo, idealista, y la acercaría al cuerpo, a la deriva. (Barthes por Barthes 94)

Este discurso que se deleita en sí mismo, que está fuera de las instancias de la Ley o la Violencia, podría estar contenido en el poema que estamos analizando. El impulso erótico-estético lo domina. La misma monotonía repetitiva de la estructura sintáctica hace que los sustantivos destaquen excesivamente, pues son lo único que aparece como diferente. En el

entramado de la repetición del paralelismo, los nombres de los animales refulgen de una manera extraña, demasiado destacados para que pasen desapercibidos.

A medida que avanza el texto, estos nombres se vuelven cada vez más inusuales, aunque nunca inexistentes, nunca inventados o fantásticos, todos son localizables en el mundo de la zoología, pero Sosa parece deleitarse en pronunciar los nombres más insólitos. En los paréntesis que parecen precisar o dar otro nombre al animal, como cuando dice:

el laúd (o tortuga marina de dorso de cuero) siente miedo el piojo no siente
[miedo
(611)

En realidad vemos que esos paréntesis no aclaran nada, simplemente proporcionan otro nombre, igual de extraño; en vez de facilitar la comprensión, contribuyen a la sensación de extravagancia. En todo el poema late una parodia del discurso científico basada en la contradicción entre la taxonomía científica, por un lado y, por el otro, lo absurdo del enunciado.

En la zoología del poema hay algunos animales comunes; otros, tal vez lo sean, pero sus denominaciones no; otros son francamente anómalos y tienen nombres excéntricos. Como el predicado es siempre el mismo, “sienten miedo” o “no sienten miedo”, deja de tener sentido y, como ya dijimos, lo que sobresale son los nombres de los animales, palabras realzadas, algunas sumamente inusuales (*pangolín rabilargo, raad, focha, babirusa*).

Este discurso se puede denominar erótico porque entra en el ámbito del placer, del goce primitivo que produce pronunciar ciertos nombres. Un discurso que no quiere influir, manipular o convencer, que, de alguna manera, se pone aparte. Un discurso que no puede ser acusado de tener segundas intenciones.

Aquí, la función poética de la que habla Jakobson, está en su más alto grado, pues realmente casi todo el énfasis de la comunicación está en la forma del mensaje. El predicado

repetitivo y monótono ayuda al realce sonoro. Toda la atención del oyente o lector se centra en la forma y sonoridad de las palabras.

Por otro lado, la figura del paralelismo ayuda a reforzar esta impresión. Las palabras se potencian en esta construcción, tal como es usada en el poema de Sosa. La lectura en voz alta produce un encantamiento que pone de manifiesto la función poética en un alto grado.

El poema se divide en cuatro partes, muy semejantes entre sí. La separación está señalada por números. Las cuatro partes tienen la misma estructura ya mencionada. La única diferencia se da en que la primera y la tercera partes usan en el sujeto el artículo indeterminado: “un” o “una”:

un hoco de cabeza rizada siente miedo **una** salpa democrática no siente

[miedo

un camarón de hocico de tenedor siente miedo **un** esporozoario no siente

[miedo

una curruca zarcera siente miedo **una** copa de Neptuno no siente miedo

(*Oroboró* 612)

Mientras que la segunda y cuarta partes utilizan en el sujeto el artículo determinado: “el” o “la”:

el damán etíope siente miedo el guante de mar no siente miedo

la vaca loca (encefalopatía espongiiforme) siente miedo el pólipo no siente

[miedo

el oápití siente miedo el gran avispon no siente miedo

el urogallo siente miedo el agriolimax (o babosa de los árboles) no siente

[miedo

(613)

Este último fragmento pertenece a los cuatro primeros versos de la cuarta parte y encontramos que los animales mencionados son prácticamente desconocidos para el común de la gente, como sucede además en la mayor parte del texto. Esto contribuye a que no haya un referente en la imaginación para el nombre que se está leyendo: en la mente del lector no se forma una imagen de un animal concreto, sino que se queda con el puro sonido del vocablo, lo que también contribuye a enfatizar la materialidad de la palabra.

Como ya mencionamos, cada una de las partes consta de veinticinco versos, lo que hace un total de cien versos. Después de la última parte hay un espacio en la página y una nota aclaratoria, con letras mucho más pequeñas que dice: “Un agradecimiento al naturalista suizo Konrad Gesner (1516-1565) por sus recientes aportaciones sobre los zoofitos o animales-planta.” (614)

Efectivamente Konrad von Gesner fue un naturalista suizo que escribió la *Historia animalium*, un libro que funda la zoología moderna. La incongruencia de la nota está en el adjetivo “recientes”, que provoca una confusión temporal. ¿Cómo pueden ser recientes los trabajos de un científico que vivió en el siglo XVI? ¿Desde qué época está hablando el autor? Con esa broma confusa termina el texto, dejando al lector en la perplejidad que ya tenía desde el inicio.

Como podemos ver, este poema muestra muy bien la forma en que funciona el paralelismo en la enumeración. Además de que es un excelente ejemplo de apropiación de un discurso aparentemente científico por parte de la literatura. La fuerza del texto reside en la violencia con que se presenta en un lugar donde no era esperado, donde no se suponía que debía estar y, sin embargo, está. Resalta también de manera extraordinaria como un discurso perfectamente claro puede poner total énfasis en la materialidad y sonoridad de la palabra, sin desprenderse del significado, puesto que aquí también el significado es importante, es donde se

está jugando con la crítica del ordenamiento del discurso científico. Hay una intención estética y, al mismo tiempo, fuertemente paródica.

II.4. “Los animales furiosos”

“*ilíadas* enteras de caballos”

Víctor Sosa

En este capítulo voy a analizar algunos fragmentos de un poema extenso de Víctor Sosa: *Los animales furiosos*. Constituye uno de sus poemas más ambiciosos y mejor logrados. El libro en el que se incluye, del mismo título, fue publicado por la editorial Aldus en 2003 y forma parte de un conjunto de tres textos. Los otros dos son: “Wirikuta” y “Ver una luz”. Esta división en tres partes podría sugerir una tradición clásica, pero nada hay de clásico ni de tradicional en el libro. Los tres textos que lo conforman son inasibles a la hora de querer definirlos, establecerlos en géneros. Estamos ante una escritura que constantemente se mueve, se desterritorializa, actúa contra su apariencia y las clasificaciones que podría sugerir. Una escritura metamórfica en la que no hay nada predecible.

En el capítulo de “La escritura de Víctor Sosa” hablábamos sobre una escritura deseante, que constantemente busca líneas de fuga. “Los animales furiosos” es un poema que constituye un ejemplo excelente de este tipo de escritura. Primero, porque podríamos decir que todo el poema es una colección que consta, a su vez, de varias colecciones. El texto asemeja gabinete de curiosidades de los coleccionistas: esos conjuntos donde se recogen diferentes objetos curiosos, no todos relacionados entre sí, pero que se han elegido por alguna cualidad extraña o excepcional.

El poema “Los animales furiosos” constituye el último de los textos y abarca, dentro del libro, la mayor cantidad de páginas, de la 49 a la 90. Estamos, por tanto, ante un poema extenso. Éste se metamorfosea constantemente y no nos permite asirlo en formas determinadas. La unidad la da la referencia a los animales furiosos, en el sentido de que todos los animales son furiosos:

por inasibles, por inclasificables; aunque en el texto todo el tiempo se está jugando con las clasificaciones.

En el poema se pueden observar cuatro partes bastante diferenciadas:

PRIMERA PARTE: Páginas 51-66

- Primera sección: Páginas 51-53
- Segunda sección: Páginas 53-56
- Tercera sección: Páginas 56-57
- Cuarta sección: Páginas 58-66

SEGUNDA PARTE: Páginas 67-73

TERCERA PARTE: Páginas 74-83

CUARTA PARTE: Páginas 84-90

La primera parte va de la página 51 a la 66 y está dividida, a su vez, por cuatro secciones.

La señal distintiva que las une es el signo punto y coma (;), el cual encabeza cada una de las cuatro subdivisiones como una especie de título. Las tres primeras están escritas en prosa alineada a la izquierda, mientras que la cuarta está en verso. Cada una de las subdivisiones tiene distinta extensión. La primera va de la página 51 a la 53; la segunda, de la 53 a la 56; la tercera, de la 56 a la 57; la cuarta, de la 58 a la 66. Vemos, por tanto, que es la última la que ocupa más espacio. Es también, como veremos más adelante, la más compleja en cuanto a la forma y, tal vez, la más importante de todo el poema.

La segunda parte del poema se reconoce por la ausencia del signo punto y coma en el encabezado, el cual es substituido por el título: “LAS AVES”, que es título y también la primera frase del texto. La forma cambia radicalmente con respecto a lo anterior, pues aquí se muestra una clasificación tal cual, con nombres de especies y de subespecies, escrita de manera que forma una columna vertical. Esta parte va desde la página 67 hasta la 73, manteniendo el mismo

formato. En la totalidad del poema constituye una especie de remanso, pues rompe con la tensión de los versos que la preceden y gramaticalmente está formada sólo por sustantivos, artículos y conjunciones. Para el lector funciona como un descanso o un enigma: no requiere mucha atención, puesto que no hay oraciones, pero, al mismo tiempo, los términos utilizados son tan científicos que se desconoce, la mayor parte de las veces, el referente exacto. Uno pasa por ahí como por un museo de piezas extrañas, un gabinete de curiosidades. Para que esta etapa de la lectura tenga éxito, es preferible leerla en voz alta y permitirse entrar en el encantamiento sonoro que produce la repetición de estructuras.

La tercera parte no viene precedida por un título, más bien comienza cuando termina la anterior nominación clasificatoria. Cambia radicalmente el tono cuando leemos la primera frase: “Así es como se *sabe*, se distingue” (74). Abarca desde la página 74 hasta la 83 y, dentro de ella, hay varias mutaciones, muchos cambios formales. Retoma, en cierta forma, el tono de la cuarta sección de la primera parte: discurso reflexivo, escritura en versos alineados a la izquierda, por lo menos hasta la página 79, en donde comienza una desintegración del lenguaje que se hace cada vez más acentuada hasta llegar a juegos puramente fonéticos y a la destrucción total (páginas 80-83), un poco a la manera del *Altazor* de Huidobro, obra que, sin duda, es uno de los ángeles tutelares de *Los animales furiosos*.

Después de esta caída en el abismo, podríamos señalar el comienzo de una cuarta parte, de la página 84 hasta el final, página 90. La primera señal de que constituye una separación de lo anterior es la escritura cursiva y el cambio total de tono. Para empezar, regresa al empleo de un lenguaje comprensivo. Al igual que otras partes que hemos mencionado, está escrita en verso alineado a la izquierda. Lo primero que llama la atención aquí es la voz poética en segunda persona y un uso de la lengua que podríamos definir como “sudamericano” (los verbos están conjugados como en el habla “uruguayo-argentina”), detalle que podría hacer pensar, puesto que

el autor, Víctor Sosa, es uruguayo de nacimiento, en una vuelta al principio, como si el poema terminara con el encuentro del origen.

En “Los animales furiosos” hay ejemplos de diferentes tipos de enumeración. A lo largo de su extensión, fluye de formas muy diversas, es un texto metamórfico e imprevisible, que sorprende continuamente. Por su caudal discurren las más diversas alusiones y asociaciones. José Kozer, el poeta cubano, lo define así:

Libro que nos lleva a un silencio anterior a las palabras, y nos lleva a ese estado catártico (no letárgico) justo por la vía de las palabras encabalgándose, cadena áurea, secuencia vital, animal de ánima viva, vidente, feraz: a galope, paronomasias (esa figura que no sólo enlaza sino que asimismo vincula consanguíneamente las palabras, creando verdaderos vínculos, eslabones zafados de las denotaciones empobrecedoras de los diccionarios): y éstas, a galope, alumbrando lo fijo mineral mediante lo menos estable vegetal, y lo tembloroso animal, sin aferrarse (“No poseer, dejar el agua libre / correr entre las piedras presurosa”) de la manera más natural del mundo (y del Cosmos) en constante acoplamiento y descópula, reordenando y haciendo vibrar de continuo la “interminable danza invertebrada”: Arjuna recibiendo de Krishna disfrazado de auriga la esencia del ser, la naturaleza del dios, el camino epistemológico (poético, en verdad) que integra. (*Los animales furiosos*, 12-13)

La imagen de Kozer, al decir que es un poema “a galope”, es muy acertada. Hay algo de camino, de viaje, en el texto, como si al leerlo, uno estuviera transitando por diversas zonas, como un viaje de exploración a través de la observación del mundo y del lenguaje. Es una escritura “cabalgada”, en donde se siente el movimiento de un caballo que, a veces, va al trote, y otras, se lanza en feroz estampida. El único asunto al que regresa una y otra vez es el del

lenguaje: la capacidad de la lengua para nominar el mundo, que es, en realidad, el verdadero tema del poema como veremos más adelante.

El texto es una catarata, un río que se desborda y, casi se podría decir, un precipitado. Precipitado en los dos sentidos: primero, en el del adjetivo que indica vehemencia, prisa, incontinencia; segundo, en el sentido casi químico de sólido que se produce en una disolución al producirse una cristalización o una reacción química. Es la sustancia que en una disolución no se acaba de disolver y, por tanto se precipita; contiene partículas que no están disueltas, no constituye un todo homogéneo; pero es también la acumulación de esas sustancias desprendidas, un conglomerado que se va acumulando hasta que se vuelve tan considerable que se precipita, es decir, brota como un todo aparte, se manifiesta.

Esta idea de precipitado funciona para entender el proceso creativo, donde hay una serie de ideas, palabras, que están disueltas en una especie de magma original, del cual comienzan a desprenderse algunas partículas que se relacionan entre sí, de tal forma que elaboran un conglomerado aparte de la materia original, el cual crece hasta sentir la necesidad de desprenderse.

El texto, el poema en sí, tampoco posee homogeneidad, está escrito en muy diversos estilos, de tal manera que algunos fragmentos parecen adherencias que se han unido a una materia original, sin que se pueda distinguir bien cuál es la materia original y cuál la adherencia.

En el prólogo del libro: “Víctor Sosa: la estirpe que no cesa”, Kozler da cuenta así del torrente desbordado que es el poema:

En lugar de formas retóricas plácidas, consuetudinarias, constatamos el espesor de la Especie Retórica, inestable, quebradiza, trizadora de figuras de pensamiento y de dicción: y constatamos del espesor de las especies de la Palabra la numerosidad de las palabras hacia delante, vuelta de tuerca al diccionario, reverberación de las

nomenclaturas, signo falaz en busca de signo veraz, a perpetuidad inscrito tras un recodo; y retroceso, paso a un lado, imantación, salto feraz, casi mortal, y de nuevo hacia delante (que es recular) a fin de inscribir, vía poética, más allá de toda numerosidad, el Verbo. (*Los animales furiosos* 9)

Mediante estas imágenes desordenadas, Kozer trata de dar una idea de cómo funciona la escritura sorprendente de Víctor Sosa. *Lo primero que resalta es una ruptura y rebelión contra las “formas plácidas”*. Aquí no hay placidez, ninguna forma de comodidad, ni un lugar “donde reclinar la cabeza”. No puede el lector quedarse dormido y creer que ya sabe lo que va a leer, porque no lo sabe. El poema podría llamarse “Las palabras furiosas”, porque son ellas las verdaderas protagonistas, ellas en desbandada, en subversión desquiciada que a veces toma las formas del orden y, otras, las del torrente.

El poema es una especie de río desbordado por el que van desfilando múltiples animales; implica, en sí mismo, una enumeración, la que indica el título, la de los animales furiosos. Pero los animales furiosos son todos, no es un conjunto dentro del conjunto mayor que serían todos los animales. Todos los animales son furiosos, son furiosos por ser animales y por invadir el mundo con su existencia.

La enumeración es el recurso que funciona como punto de apoyo de todo el poema, la brújula que lo guía. Kozer así lo señala. Para él, enumerar es una forma de conocer, de registrar el conocimiento:

Enumerar es saber. Es rezar. Iterar y reiterar es creer. Y creer tal vez sea crecer, madurar (ah, si nos escucharan). Enumerar es no sólo recoger los hechos del mundo, de la naturaleza, sino (por encima de todo) acogerlos. Repetir es un modo de enamorar a los animales, las plantas, todas las manifestaciones: así Orfeo con la

flauta dulce; así Sosa con el caramillo de la palabra encaramándose amorosamente sobre cada entidad real de la existencia. (*Los animales furiosos* 14)

Es claro, entonces, que al poema lo rige la intención de enumerar. Enumerar, más que clasificar, aunque por momentos también finge clasificaciones. Enumerar desde un impulso libre que va uniendo un animal con otro mediante la obediencia a la intuición de las asociaciones poéticas. Y de cada animal se dice lo que se quiere, pues el orden que aquí rige es el de las palabras.

Quiero detenerme en las palabras de Kozler al señalar el acto amoroso que significa enumerar: no sólo es “recoger los hechos del mundo, de la naturaleza, sino (por encima de todo) acogerlos.” En la enumeración parece haber implícita una aceptación del mundo, un asombro ante él y, también, un deseo de comunicarlo. La enumeración envuelve, acoge, acepta.

II.4.1. Primera parte de “Los animales furiosos”

La primera parte comienza justamente con una enumeración. Así:

los animales furiosos; los animales mansos; los animales anómalos; los animales carnívoros; los animales anfibios; los animales articulados; los animales inarticulados; los animales microscópicos; los animales letales; los animales secretores; los animales isósceles; los animales mamíferos; los animales jadeantes; los animales jabonosos; los animales parlantes; los animales gregarios; los animales inseguros; los animales intrusos; los animales extintos; los animales temporales; los animales occipitales; (51)

Continúa con esta estructura por más de dos páginas, usando sólo artículos, sustantivos y adjetivos, separados por punto y coma, sin mayúsculas. Podríamos decir que esta primera sección

de la primera parte es totalmente una enumeración y casi nada más que eso. Por otro lado, una enumeración absurda, pues los adjetivos que se añaden al sustantivo “animales”, no se corresponden con un criterio de verdad o, tan siquiera, de búsqueda de la verdad. Lo mismo se encuentran adjetivos que podrían aplicarse a los animales, como “furiosos”, “mansos”, “carnívoros”; como otros que no proceden, como “isósceles”, “jabonosos”, “occipitales”.

En la segunda sección de la primera parte, de la página 53 a la 56, cambia el tono totalmente, oímos la voz del autor enamorado de las criaturas, describiéndolas con morosidad y deleite, metamorfoseando unas en otras, con lentitud pasa de la cascabel a la anaconda, de la anaconda al lobo, del lobo a la zorra, de la zorra a la mariposa: el mundo animal conectado por el amor de las palabras:

la zorra, en cambio, juega, la zorra azul de las tundras rusas, corriendo, burlando al pesado oso predador, lamiendo la encostrada mielina de los abedules, olisqueando la membrana del frío, medio cuerpo enterrado en esa gamuza de la nieve, la zorra otea el mundo moviendo su cola al compás del invierno y de Shostakovich, la ágil, grácil, ingrávida zorra nacarada satisface su curiosidad, sabe –como el sabio mono Hanuman– que el mundo es impermanente y, acaso, ilusorio, y entonces sonrío la zorra, sonrío a todo y trepa sin temor y da a la caza alcance (55)

En estas pocas palabras está descrita la zorra, lo que es la zorra, su forma de actuar en el mundo, su hábitat. Como podemos observar, y como ocurre siempre en la escritura de Sosa, la metaficción es constante, las alusiones eruditas implican un lector culto que reconocerá los guiños, múltiples guiños: Shostakovich, el mono Hanuman de la mitología hindú y el verso sanjuanino distraídamente citado al calce: “da a la caza alcance”. Así lo propiamente humano se mezcla con lo natural. El animal es extraído del mundo puramente bestial para implicarlo en la imaginería de lo creado por el hombre. En la descripción de los animales, el texto se deja arrastrar

por las relaciones que la carga cultural le sugiera. Todo se integra: lo salvaje con lo cultural, lo natural con lo artificial. La zorra ya no es sólo la zorra de los bosques, es la zorra de las múltiples conexiones que su imagen ofrece. Es el animal mental que surge de la imaginación.

Esta segunda sección es de alguna manera un anuncio de lo que será la cuarta sección. En las dos hay un detenimiento en la descripción de las características de los animales y el tono empleado es muy semejante. En las dos hay ese acercamiento como de *close up* a la imagen del animal y el encuentro de relaciones de todo tipo, no sólo biológicas, sino históricas, literarias, culturales.

La principal diferencia entre ambas secciones es que en la segunda el texto no está dividido en versos, sino que el discurso sigue un mismo impulso desbordado que se continúa en una prosa ininterrumpida:

reptiles reptantes sobre la superficie de la tierra como en el cielo, cobras escamosas silbando entre los esteros tropicales, danzando sobre mojado, ondulando en la refriega del polvo abrasador, soterradas en el longilíneo círculo polar de sus cuerpos escamosos, las cobras: bífidas sirenas silentes que hipnotizan al encantador y le hacen tañer la flauta allí –sentado sobre las piernas dorsales–, hasta que ellas se adormecen, serenas y espiraladas en el surco diáfano del aire, duermen danzando, duermen danzando y sueñan que son un tigre o que son una mariposa o que son sibilas o Angelus Silesius, sueñan, (53)

La estrategia, como podemos ver, porque hay una estrategia, es la misma que se sigue en la cuarta sección: describir de forma maravillada y maravillosa algunas características del animal elegido, y además encontrar las relaciones con el mundo humano, el mundo de la cultura; de preferencia, el mundo de la literatura: “sueñan que son un tigre o que son una mariposa o que son

sibilas o Angelus Silesius”. Las cobras sueñan como si fueran Chuang Tzu, que no sabemos si realmente soñó.

La tercera sección de la primera parte tiene aproximadamente la extensión de una página y consta tan sólo de nombres de animales, separados por comas, en orden alfabético:

abejas, ardillas, alacranes, águilas, azores, alces, aligátos, alpacas, alondras, ánales, antílopes, armiños, atunes, áspides, avestruces, ballenas, basiliscos, bisontes, búhos, caballos, cabras, cacatúas, calamares, camellos, canarios, caracoles, cebras, cebúes, cervatillos, cigüeñas, cochinillas, codornices, cocodrilos, [...] zopilotes, zorros, zuindás, zumayas, zunzuncillos, zuritos, zurubies.” (56-7)

Es, toda ella, una enumeración de animales. El orden alfabético que sigue da la impresión de que se abarcan todos los animales, pero la extensión, excesivamente breve, nos confirma que se trata de una selección arbitraria. Más bien lo que se procura es que haya al menos un nombre de animal por cada letra del alfabeto, aunque finalmente hay letras que no se emplean, como la “w” y la “x”.

Todos los animales mencionados están en plural y de ninguno se dice absolutamente nada: sólo se los nombra. No hay ninguna explicación y, después del último animal, no hay punto ni coma, sino que aparece más abajo, en negritas agrandadas, el punto y coma que es el encabezado de la cuarta sección.

La cuarta sección o subdivisión de esta primera parte constituye una de las cimas del poema:

No se puede ser generoso –no sé– pero
no se puede ser generoso con los animales.

La generosidad mutila –antinatura es–, le quita
alas al gorrión; ahorca a la orca tendida

allí en su mar de esperma, respirando indecisa,
 sumida en solitaria multitud; coarta al koala
 dormido en su roma redondez, llorando
 si alguien se acerca y lo acaricia, llorando
 si nadie se acerca y lo acaricia; metido en su
 bolsa marsupial espera que lo peinen, que
 prorrumpen en susurros dulces: koala, koala,
 y él se asoma a la voz y se refriega a la sirena
 cercana de la voz que pasa; pero no se puede
 ser generoso, no se puede ser siquiera amable
 con los animales; ni con unos ni con otros: (58)

Así comienza una de las partes más intensas del poema. Esta sección abandona el formato de prosa alineada a la izquierda de las otras tres subdivisiones y consta de 277 versos, sin una métrica determinada y sin rima. Aquí no se trata de una enumeración simple, podríamos decir que la enumeración pasa a ser como la brújula que guía una especie de río, donde hay un deseo de detenerse en cada uno de los elementos que se mencionan, en las cualidades asombrosas de algunos animales. No es una descripción ni completa, ni rigurosa, ni objetiva, es más bien un juego de la imaginación, de la capacidad creativa y del impacto de determinado animal en el conjunto de saberes e imágenes del poeta:

[...] coarta al koala
 dormido en su roma redondez, llorando
 si alguien se acerca y lo acaricia, llorando
 si nadie se acerca y lo acaricia; metido en su
 bolsa marsupial espera que lo peinen, que

prorrumpían en susurros dulces: koala, koala,

(58)

Se presenta una visión subjetiva de cada animal invocado en la que es común relacionarlo con la filosofía, la literatura y la cultural en general:

[...] crudos

carnívoros los hunos, los jinetes mejores de la tundra:

ni un talismán ni un dios los bendecía, ¿Dionisios? ¿La

arruga de Dionisios recorriendo las Asias, paquidermo?

(61)

En este fragmento vemos aparecer los hunos, los invasores bárbaros, también como si ellos mismos fueran bestias, más del lado de lo animal que de lo humano. La visión atterradoramente perfecta del centauro destructor. Pasan veloces también por el poema, pero dejan la sensación de una furia divina, cuando el texto plantea la duda de si Dionisios los bendice.

La erudición, el saber general, se usa como una herramienta para desentrañar el mundo real, para comprenderlo; también para establecer relaciones. Con frecuencia hay un boomerang que va de lo natural a lo construido o vivido por el hombre. Por otro lado, el comportamiento de los animales se ve como un reflejo del misterio del ser humano.

Vemos que el uso de la prosopopeya es constante. Se atribuye a los animales cualidades humanas, como si éstos no actuaran por lo que llamamos instinto, sino con conocimiento de causa:

saben que su sino está en el aire

de sobra saben que volar es de pocos, y no sólo de pájaros:

de dioses y de locos, de solos implacables visionarios.

(59)

Los juicios y las apreciaciones demasiado humanas están trasladadas al animal, en este caso el águila.

En esta parte Sosa se aleja totalmente de la apariencia de saber científico –incluso abandona las taxonomías y todos los animales son mencionados con su nombre más común– para mostrar la observación detallada, profunda y reflexiva, subjetiva también, que sólo el poeta puede alcanzar. Los animales son vistos, no en sus detalles objetivos, constatables, sino en una comprensión abarcadora, que los relaciona con el mundo entero y, especialmente, con una visión humana. Por esto, son muy pocos los animales presentados aquí, parecen haber sido elegidos cuidadosamente. Los primeros en ser mencionados son el gorrión y la orca (verso 4):

La generosidad mutila –antinatura es–, le quita
 alas al gorrión; ahorca a la orca tendida
 allí en su mar de esperma, respirando, indecisa,
 sumida en solitaria multitud; [...]

(58)

El gorrión y la orca en realidad no son descritos, sino que sólo se los alude brevemente en relación con la frase “la generosidad mutila”, para inmediatamente pasar al koala, animal en el que el texto se detiene amorosamente (verso 6 al 13):

[...] metido en su
 bolsa marsupial espera que lo peinen, que
 prorrumpen en susurros dulces: koala, koala,
 y él se asoma a la voz y se refriega a la sirena
 cercana de la voz que pasa

(58)

A continuación desfilan brevemente, casi sólo nombrados, el oso pardo, el oso polar, el panda, hasta detenerse, majestuosamente, en el águila (versos 19 a 52), uno de los animales a quien dedica más espacio este fragmento (34 versos). El águila representa el principal argumento en apoyo de la frase “no se puede ser generoso con los animales”. Frase que constituye el estribillo de este fragmento. Aparece repetida en los dos primeros versos:

No se puede ser generoso –no sé– pero
no se puede ser generoso con los animales.
(58)

Estribillo que nos indica que los animales están vistos en relación con el ser humano. No se puede ser generoso con los animales, es una advertencia que se hace a los humanos, una especie de crítica, parece ser, a una predicada caridad con los animales, como si en el mundo de lo bestial no cupieran los valores humanistas de la civilización. Esto es muy notorio en la descripción del águila. Su crueldad es vista como necesaria, presenta una visión de superioridad: el águila es el ave que alcanza alturas que nadie más conoce; su precisión en la rapiña es belleza:

Paralizado de estupor el páramo
se tensa y la pradera sin moverse,
respira sigilosa. Nadie piensa en bailar, nadie
se atreve a interrumpir la inminente hecatombe,
el fatal asidero de la garra plural sobre la sangre.
¿Alguien sudó ese instinto? ¿Sudó al saberse
alzado hacia la ofrenda? ¿Alguien?
(59)

Todo este apartado referente al águila parece estar inspirado en el concepto de superhombre de *Así hablaba Zaratustra*, de Nietzsche. El león y el águila son los animales de

Zaratustra y simbolizan el orgullo y el poder que tan admirados eran por el filósofo alemán. De hecho, hay una referencia explícita a su obra:

[...] ¿Quién ha visto
 realmente al águila real? Es decir: ¿Quién ha volado
 con ella o a su lado sin ser Zaratustra?
 (58)

Esto parece confirmarse al final de los versos sobre el águila, cuando hay una especie de reflexión moral (versos 53 a 63), donde se sobreentiende que hay en la naturaleza una ferocidad natural que es inútil ocultar: el eterno juego del predador y la víctima. El poema traslada esos conceptos que funcionan en el mundo animal al mundo de lo humano. Como si milenios de civilización no hubieran cambiado el fundamento darwiniano de la existencia. Aparece un comentario que alude, rebatiéndola, a la doctrina cristiana del perdón:

No vinimos al beso, no vinimos
 a displicentes poner la otra mejilla, vinimos
 a buscar la espada en el metal, el pecho intruso
 en esa arcilla endeble y fraternal, vinimos, Abel,
 al duro oficio, al ditirambo y al tambor guerrero
 y a la marcha marcial hemos venido. (59-60)

En esta cita es muy claro que no se trata sólo de animales. Los animales son el pretexto para hablar de cualidades humanas, incluso para cuestionar una moral y proponer otra. El ejemplo del águila es el ejemplo nietzscheano del ser superior, del ser violento y hermoso que es libre y actúa según los dictados de su propia fuerza. Por eso después niega la doctrina del perdón que Jesucristo predicó: el “poner la otra mejilla” que aparece en los versos. La enumeración se detiene para dar lugar a estas reflexiones filosóficas, lo que permite hallar relaciones entre las

cualidades animales, puramente biológicas, y los catálogos morales que establece el ser humano. Vemos que el texto no trata sólo de animales, se dispara en otros sentidos y toca casi una búsqueda de sentido de la vida o la constatación de una falta de sentido.

El animal que se menciona a continuación, apoya el discurso sobre la lucha por la existencia entre individuos que es la vida: el tigre. Y la forma de introducirlo es una cita del famoso poema de William Blake:

“Tigre, tigre, que te enciendes en luz
por los bosques nocturnos”, sin duda alguien
más cruel que tu mirada te ideó. Alguien
celosamente dibujó tus rayas y así fundó
la estirpe que no cesa, tu agazapado orgullo
(60)

Aquí la intertextualidad es llevada a la cita literal, aunque lo que sigue son comentarios no literales al poema de Blake. Otra vez, como en el águila, se destacan las cualidades de soberbia y orgullo, se subraya la violencia necesaria en la lucha por la existencia, el cumplimiento de un instinto. El tigre, animal depredador por excelencia, lo ejemplifica muy bien. Por lo demás, su mención ocupa un espacio relativamente breve (versos 64 a 74), y lo sigue un animal totalmente diferente: el pez (versos 74 a 85). No un pez en concreto, sino el pez en general, las cualidades generales de todos los peces. El método, en esta parte, para presentar un nuevo animal, parece ser el de oponerlo al precedente. Así sucede con el tigre y el pez:

ni el mudo pez de donde vino un día. El pez
no salta como el tigre: ondula, respira
branquia afuera por los poros, carece
totalmente de pelambre, suele ser nadador

(60)

En este rápido recuento de los peces, el texto se detiene en los abisales, aquéllos que apenas se mueven en el fondo del mar. Esos sedentarios de los abismos marítimos son los que llaman su atención:

(los hay que yacen, sin embargo, al fondo
del invencible abismo, sedentarios,
quietos y ensimismados como monjes,
perdiendo poco a poco su figura y alterando
–a fuerza de quietud, de feroz aferrarse
al don del mineral– su seductora condición
de caligrafía bajo el agua); [...]

(60)

Quiero señalar la fuerza de las imágenes. Para cada animal, Sosa encuentra la metáfora o la comparación que lo define, que lo muestra ante nuestra vista en su esencia, como si disparara un dardo que siempre da en el blanco. Los peces abisales “ensimismados como monjes” o “su seductora condición de caligrafía bajo el agua”. No hace falta decir mucho más para que podamos imaginarlos.

Y de ellos, por contraste, pasa a un mamífero terrestre, enorme: el elefante (versos 85 al 111), de esta forma:

–a fuerza de quietud, de feroz aferrarse
al don del mineral– su seductora condición
de caligrafía bajo el agua); soluble ser mas
nunca óseo. Para óseos otros: el elefante, por ejemplo

(60)

Otra vez, un cambio por contraste: la ligereza del pez frente a la pesadez del elefante; lo blando frente a lo sólido. En el paquidermo, el poema se detiene varios versos, hablando de sus características físicas, pero también de su lugar en la Historia, analizándolo siempre desde el punto de vista humano, del papel que ha jugado con respecto al hombre:

por dura y por rugosa su epidermis y en cada arruga
 un río, un Éfeso, un Alejandro en India conquistada,
 en cada arruga de la arruga un gobelino que dibuja un gen
 –cromosoma que nombra–, un Gengis Khan sedoso
 –beato en su boato equino el guerrillero– que al Imperio
 Celeste después de haber asolado sometió,
 y a la Rusia triste y a la preciosa Persia; crudos
 carnívoros los hunos, los jinetes mejores de la tundra:
 ni un talismán ni un dios los bendecía, ¿Dionisos? ¿La
 arruga de Dionisos recorriendo las Asias, paquidermo?

(61)

El elefante está descrito en relación con su intervención en las grandes gestas humanas: Alejandro Magno, por ejemplo, intentando conquistar la India en batallas ganadas contra elefantes. De Alejandro Magno pasa, por metonimia, a otro gran conquistador, Gengis Khan. A estas alturas los elefantes ya están más en la imaginación que en la batalla, porque el animal del que ahora se está hablando es indefinible, es la cacería, la asolación, la invasión de los bárbaros, que de pronto se confunden con los elefantes, y el texto ya no habla de ellos sino de las hordas de Gengis Khan, de los hunos, de los caballos de los hunos, en una metamorfosis continua, como si un concepto se convirtiera en otro por asociación. Finalmente es la fuerza del dios Dionisos, la

mancha del furor de Dionisos que se va extendiendo, porque más que de los animales en este poema se está hablando de la furia de los animales, incluido el ser humano.

No hay objetividad aquí, al contrario, todo es capricho y relaciones subjetivas, el movimiento de la intuición haciendo aparecer conexiones no siempre lógicas, una especie de conjunto dadaísta de la Cultura, donde al sacar el papelito puede aparecer cualquier cosa. Y así como el koala no era lo que pensábamos, el elefante tampoco. “El mundo no es lo que pensamos”, decía Carlos Drummond de Andrade en su poema “Historia natural”.

El animal que continúa después del elefante es ni más ni menos que el ser humano, quien también está en esta enumeración zoológica y es incluido en el conjunto de los animales. Desde el verso 111 hasta el 144 el poema es una diatriba contra la especie Homo Sapiens. Es, por otro lado, junto con el águila, el ser vivo a quien más espacio le dedica, también treinta y cuatro versos.

Desde el punto de vista de la taxonomía zoológica, el lector contempla el caso de que el taxonomista pertenece a la misma especie que intenta describir. Sin embargo, hay un alejamiento, el ser humano se menciona en tercera persona, como si el que describe no tuviera nada que ver con él:

[...] ¡Qué andarivel
 el hombre! ¡Qué horda intrusa en el mundo! Inextinguible
 falange que desastra, quema aún sin tocar con su presencia
 ¡y como se propala! –depredador genético es el sapiens.

(61)

La visión del ser humano es pesimista y terrible, una crítica de la Historia, una constatación de la vileza y la maldad que ha presidido la conducta humana. En ésta, como en

muchas otras descripciones, observamos que el texto recurre constantemente a la enumeración, a veces acompañada de paralelismo o anáfora, a veces sola:

[...] **En cada** casa se respira Auschwitz,
en cada caricia una navaja en ciernes,
en cada hijo un parricida, un golpe
feroz que se desploma sobre el muerto.
Queda el loco, el atroz desprevenido, aquéllos
que no saben lo que pasa, los inocentes sin pudor,
los niños aún no miserables, los que cavan
un hoyo un hoyo un hoyo en el abismo
para allí hundirse en su quietud despiertos.

(62)

Todo este fragmento vemos que está construido bajo el signo de la enumeración. Es la figura que lo constituye, es, por decirlo de alguna manera, la estrategia poética que permite que el discurso fluya. Primero con el paralelismo introducido por la anáfora: “en cada casa...”. Después, con el recuento de los que se salvan, de los no contaminados todavía: “Queda el loco, el atroz desprevenido...”, hasta que lo que se enumera es la misma palabra, como en el verso: “un hoyo un hoyo un hoyo en el abismo”, donde sentimos que hay un conteo, un avance, y que ese hoyo se hace cada vez más profundo. No hay una gradación propiamente dicha, porque lo que se repite es la misma palabra, pero esa repetición consigue dar la impresión de que ese hoyo se va ahondando.

La descripción del Homo Sapiens termina con la insistencia en el estribillo:

Pero no hay que olvidar que no se puede,
nunca perder de vista, no se puede,

ser generoso con los animales. Menos
 aún –o mucho menos– con los invertebrados;
 los invertebrados están solos, solos, solos
 –tan solos como los amorosos de Sábines–, tan
 pobres, tan tristes están, tan sin Miguel ni arcángel,
 (62)

Esta larga enumeración que es el poema parece seguir la ley de la atracción, de la continuidad por analogía: una palabra lleva a otra, un concepto lleva a otro. La corriente de este río nunca se detiene, pues siempre detrás de un vocablo está otro al cual se invoca. La asociación es libre y su única ley es la intuición estética, el placer de las palabras, del ritmo, de hacer belleza.

Después de insistir en que “no se puede ser generoso con los animales”, el poema señala que con los invertebrados es con los que menos se puede practicar la generosidad. Está anunciando una descripción de los invertebrados, pero antes quiere señalar que están “solos, solos, solos”, y este verso se corresponde con el que acabamos de comentar: “un hoyo un hoyo un hoyo en el abismo”, con el que comparte además la misma rima interna. Pero no es la única correspondencia, sino que inmediatamente atrae a la memoria el verso de Sábines sobre los amorosos. Y todo es reunido por la misma imantación poética, donde todo cabe, todo puede lucir si se pone en el orden adecuado, pues, ¿qué es la oración, qué es el verso, sino un cierto orden?

La mención a los invertebrados es bastante general (versos 145-209), el poema se detiene en unos cuantos. También aquí continuamente nos asombran imágenes de gran belleza, como la de la *Cynthia papillosa*: “llama que no quema pero arde” (63), o cuando se habla de los corales “calcáreo escándalo de soles sumergidos” (63). Las metáforas abundan y compiten por ver cuál es la más original, la más sorprendente: “dormidos dromedarios de pie plano” (62), (los moluscos); “palíndromo el crustáceo hermafrodita” (62); “dédalo el mar y Dédalo el molusco”

(62); “el almenar de los corales” (62), etc. Las metáforas son incontables, son como cascada; se encuentran en los adjetivos, en los sustantivos, en los verbos. Todo parece ser visto con otros ojos, con una mirada nueva.

Pero en los versos de los invertebrados hay un cambio de ritmo muy notorio. Hasta el verso 180 continúa con la enumeración pausada, detenida amorosa y morosamente en cada ser mencionado para destacar virtudes y relaciones. A partir del verso 180, el ritmo se acelera y comienza una enumeración mucho más vertiginosa con el recuento de las anémonas. De pronto sólo se anota el nombre en latín de la anémona, seguido de una frase corta que menciona algún rasgo esencial, o simplemente el nombre. Por ejemplo:

la *Actinia equina*, más parecida a un tomate maduro que
 a un caballo de mar como su nombre induce a creer; la
Tubipora musica, que remeda a un órgano de sumergida catedral
 pintado por Max Ernst; la *Sertularia argétea* y su, seguramente,
 hermana *operculata*; la *Obelia lanza fluxuosa*; la *Plumularia*
pinnata de los trópicos; la *Physalia arethusa*, denominada *Fragata*
 ya que surca en la superficie, si quiere, gracias a un saco gaseoso
 que despliega a manera de vela; *celentéreos* que son flores
 (64)

Este cambio repentino puede ser debido a la misma extrañeza de las anémonas, de las que el autor intenta destacar cada especie, pero que son casi desconocidas, tanto para autor como lector. Más bien, el mencionar tantos tipos de anémonas indica una preferencia por ellas en general o una fascinación por sus nombres. Esta detención en subespecies de una especie funciona como un homenaje. En este cambio de ritmo notamos varios fenómenos:

El primer fenómeno que se percibe es que, a mayor concentración de elementos, es decir, mientras más miembros la formen, más fuerza toma la enumeración. Es decir, que mientras la enumeración es lenta, y se detiene en las características morfológicas o comparaciones de cada nombre mencionado, la enumeración se diluye, se torna más discursiva y parece descansar de su propia condición enumerativa; mientras que al sucederse más rápidamente los elementos enumerados, al haber menos distancia entre uno y otro, resalta más la cualidad enumerativa y el texto se desprende en mayor cantidad de la intención de comunicar un mensaje. Pongo un ejemplo de esta aceleración para que se vea el efecto que produce cuando, a continuación de las anémonas, menciona a las esponjas:

reproduce: *Grantia compressa; Euspongia officinalis;*

Clathrina; Suberites; Leucosolenia primordialis;

Plakina monolopla; Thenea; Oscarella; Euplectella

imperialis; Poterium neptuni; Pheronema carpenteri;

Hyalonema sieboldi; Disyringa disimilis; Aega; Leucandra;

saladas, dulces, flexibles dólmenes de vida, son

un ejemplo, una genealogía de la moral biológica

las esponjas. Y uno no sabe todo

(64)

El segundo fenómeno que notamos es que a mayor extrañeza en el lenguaje, la enumeración adquiere más fuerza. Es decir, que mientras menor sentido tengan las palabras, mientras menor sea el significado que el lector u oyente le pueda dar, como en el caso citado arriba, donde el latín domina el texto, mientras menos sepamos a qué significado corresponde el significante, más fuerza toma la cualidad puramente enumerativa, el recitado hipnótico de

elementos. De alguna forma, las palabras toman un significado mágico y su enunciación, sobre todo en voz alta, provoca un efecto de encantamiento.

Nadie, o casi nadie, sabe a qué esponjas se está refiriendo el texto, pero no importa, porque es en fragmentos así donde se hace evidente que no estamos ante una obra informativa, sino poética, donde lo que importa es la forma y textura de las palabras. *Podríamos decir que mientras más se desprenden las palabras de cualquier referencia al mundo real, más relevancia material toman.*

Después de esto el poema, como si estuviera agotado por la poderosa enumeración exhaustiva, da un giro, deja de enumerar y comienza una reflexión sobre la incapacidad del hombre de conocer realmente, sobre las mentiras que inundan el discurso racional. Esto se extiende desde el verso 209 hasta el 244, verso en el que comienza la descripción del topo.

Hay que destacar que esta reflexión sobre la imposibilidad del conocimiento inunda todo el poema, es el fondo que lo acompaña constantemente, es, en cierta forma, el tema principal. Quiero decir que *si hay un tema en este poema es la imposibilidad del conocimiento*. La misma utilización de la taxonomía científica corrobora esta afirmación, pues es sólo la apariencia de un conocimiento lo que se conserva; lo demás son intuiciones, aproximaciones, acercamientos a algo que nunca se acaba de alcanzar, de conocer. Se pretende un orden, pero ese orden se quiebra constantemente, se traiciona a cada rato. Se pasa de una cosa a otra de una forma aparentemente lógica, cuando en realidad el movimiento es intuitivo, caprichoso. Se hacen aseveraciones radicales que no tienen una argumentación que las sustente. Se juega con la idea del conocimiento y, a la vez, en el mismo texto se lo ataca:

como el simio en su rama. ¿Quién

no pide un superfluo mendrugo de verdad?

A ver, *hipócrita lector*, ¿tú no tienes

guardado ese mendrugo en alguna parte
 de tu cosmopolita intestino umbilical? ¿Acaso
 no regurgitas verdades indigestas, alimentos
 terrestres, pequeñas piedras insolubles depositadas
 indistintamente, junto con los nutricios granos, en el buche
 de las ansiosas aves de corral? Aves de corral, aves
 de corral: ábreles el buche de un certero tajo
 y entonces verás nobles verdades indigestas: piedras,
 (65)

Sosa concentra en *Los animales furiosos* todo el cuestionamiento occidental a la idea de conocimiento, a la idea de Verdad.

La intertextualidad es constante; no es un recurso ocasional y que destaca dentro del texto: casi podríamos decir que todo el texto está constituido por un conjunto de intertextualidades organizadas según el estilo propio del autor. *La idea de originalidad se pone en duda todo el tiempo.* El que escribe se presenta como un lector erudito que conoce los datos, mitos, referencias y modos propios de la intelectualidad occidental. Tiene las herramientas, el sustento intelectual para jugar con todo eso y reinterpretarlo, pero no para proponer un nuevo conocimiento, sino sólo para jugar. Hay en todo ello un espíritu lúdico que no se toma en serio a sí mismo y que constantemente está desbaratando o contradiciendo lo que dice.

En el fragmento citado arriba las alusiones a Baudelaire y a Nietzsche son demasiado claras; de hecho los incluye literalmente: el “hipócrita lector” de Baudelaire o “las nobles verdades indigestas” de Nietzsche, haciendo una mezcla y, a la vez, una síntesis de los ataques de los grandes pensadores y poetas a los valores racionales y morales de la cultura occidental: “quién no pide un superfluo mendrugo de verdad?”, dice como en una especie de breviarío

postmodernista donde ya nada importa mucho, ni siquiera el ataque. Esta reflexión termina con el estribillo que se repite por quinta y última vez:

[...] No,
 no se puede ser generoso, ni siquiera se puede ser
 considerado con los animales
 (65)

Estamos cerca del final de esta cuarta sección de la primera parte y las intertextualidades se multiplican. Cuando presenta al topo:

–al igual que Tiresias, tan ciego como sabio–
 (66)

Pero no se detiene mucho en él, parece sólo un pretexto para aludir a la mitología griega, al sabio adivino ciego Tiresias, quien anuncio a Edipo los crímenes que cometió sin saber. Se menciona de nuevo a Nietzsche, a través de la idea del eterno retorno –uno de los fundamentos de la filosofía nietzscheana– quien parece ser la figura tutelar de esta parte del poema:

de orilla a orilla la espesura, la noche
 obscura de su ser sincero, y no precisa –estoy
 seguro de que el topo no precisa– de andarivel,
 de aeróstato, de Sócrates, de redes protectoras
 del vacío para surcar un instinto, para perseverar
 en el eterno retorno de su ancestral ingeniería
 (66)

Pero las alusiones son muchas: Tiresias, Sócrates, Nietzsche, Mengele, Homero y sus héroes, Dulcinea, Aristóteles, San Juan de la Cruz: “la noche / oscura de su ser sincero”. *Todos confluyendo en una vertiginosa cascada, donde se tira del hilo de una palabra para jalar la otra*

y, al final, se encuentran nexos entre todas las cosas. Al parecer de eso se trata, de encontrar las secretas relaciones que unen todas las cosas. Ése es el principio metafórico: los símiles y metáforas vislumbran la relación entre dos elementos aparentemente ajenos. Víctor Sosa halla esas analogías entre elementos distantes, pero también encuentra analogías por sonidos. Sosa descubre una secreta magia en los fonemas que forman las palabras, confía en que la semejanza en los fonemas es una semejanza en el ser. Para Sosa, las paronomasias, homofonías, pleonasmos, no son casualidades: son señales que revelan una secreta identidad.

En el fragmento que sigue, la cascada enumerativa no se da tanto por homofonías como por una especie de conexiones histórico-literarias automáticas:

Mengele el sapiens, Mengele el circo de pulgas
 circuncisas y la mujer-araña y doberman la flor.
 Perros, gallos de riña, *ilíadas* enteras de caballos
 arrastrando en el polvo al insepulto Héctor,
 venga a Patroclo Aquiles y llora toda Troya
 la tragedia. Homero no dice la verdad, no dice:
 esto está bien, esto está mal; constata.
 No se entromete entre la sangre el ciego
 rapsoda de aqueos y troyanos y testigo
 de dolosos dioses imprudentes.

(66)

Aquí la enumeración ya no es de animales, sino que se confunde con la lista de personajes históricos, de personajes literarios y de reflexiones sobre la verdad. *Todo es uno*. Todo viene a parar en el poema.

No se mencionan todos los elementos –cosa imposible – pero la idea de totalidad está sugerida. *Éste es uno de los efectos de la enumeración: producir, por agotamiento o confusión, la idea de totalidad.* No sólo los animales, la Historia, la Filosofía, el Arte y la Literatura universales parecen estar incluidos aquí, en un saber vertiginoso que se anula a sí mismo por exceso y por delirio.

Quiero enfatizar el final, versos 258-262 de esta cuarta sección. El texto alaba a Homero por no imponer verdad:

la tragedia. Homero no dice la verdad, no dice:

esto está bien, esto está mal; constata.

No se entromete entre la sangre el ciego

rapsoda de aqueos y troyanos y testigo

de dolosos dioses imprudentes. (66)

Ese “constata” representa una filosofía ante la realidad. Al margen de interpretaciones y de búsquedas de sentido, constatar sería la misión del escritor: después de observar, registrar lo visto. No juzgar, no emitir juicios morales, no tomar partido; simplemente declarar lo visto, lo atendido. No entrometerse “entre la sangre” de aqueos y troyanos.

Lo que asombra por momentos en el poema es la capacidad de reflexionar sobre cuestiones fundamentales de la Filosofía y de la Lingüística en un lenguaje poético totalmente alejado de la lógica racional, un lenguaje incontrolable que salta de un concepto a otro sin ningún orden y previsión y que, aun así, logra formular conceptos contundentes, especies de sentencias aforísticas que se filtran por los intersticios de versos barrocos, como si el poeta no renunciara totalmente a la idea de “decir algo”.

En realidad, pensamos que partes como las que vienen a continuación en el poema, la segunda parte, donde sólo se mencionan tipos de aves, son engañosas, porque nos hacen creer

que el texto no quiere decir nada, cuando lo cierto es que dice mucho y, cuando se realiza un análisis detallado, nos damos cuenta de la crítica enorme que está lanzando contra todo el orden racional instituido, como hemos podido ver a lo largo de esta cuarta sección de la primera parte.

Esta sección termina con versos que parecen declarar algo sobre el asunto de la verdad y el conocimiento. Y esta declaración insiste en una crítica de la racionalidad occidental a la manera nietzscheana. En los últimos versos, la ofensiva se concentra en Aristóteles, quien representa una de las cimas de la filosofía racional y de la confianza en la razón para ordenar y clasificar el mundo:

indefensión, atribuye fijeza verbales
 a las cosas, inventa el ectoplasma de Aristóteles
 para calcificar el calcio, para horadar la fuga
 de lo vivo y hacer de fósiles palabras un collar.
 Alguien tenía que entablar un pacto con el mundo,
 alguien debía –porque la verdad es un deber–
 detener al indecente caos innominado y señalar
 un nombre, un sustantivo sustancial para
 (66)

Éste es el final de esta primera parte, que se corta con una frase inconclusa, sin puntos suspensivos ni nada. Lo que sigue es lo que, en la división del poema, clasificamos como una segunda parte porque tiene una estructura totalmente diferente, aunque el mismo texto no señala una división en partes. La principal diferencia que se nota es que se termina la separación señalada por punto y coma: “;”

“El indecente caos innominado”, también ha sido detenido en el poema o, por lo menos, tratado de controlar. *El uso de la enumeración testimonia el intento por controlar el caos del mundo, es la forma en que el mundo se vuelve accesible, cognoscible, capaz de ser nominado.*

Sin duda, el lenguaje es uno de los primeros intentos del hombre por detener el caos del mundo: “el indecente caos innominado” del que habla Sosa se convierte en un caos orgánico, como dice Roman Jakobson en su ensayo “Poesía de la gramática y gramática de la poesía”:

El carácter obligatorio de los conceptos y procesos gramaticales fuerza al poeta a tratar con ellos; o bien busca la simetría y se atiene a los esquemas diáfanos, repetibles, sencillos, basados en un principio binario, o bien debe soportarlos, deseando un “caos orgánico”. [...] En este aspecto hay una analogía notable entre la función de la gramática en la poesía y la composición en la pintura, que se basa en un orden geométrico latente o patente o en un rechazo de los arreglos geométricos. Para las artes figurativas, los principios geométricos representan una “hermosa necesidad”, según la designación que Bragdon toma de Emerson. Esta misma necesidad es la que en el lenguaje destaca los significados gramaticales.

(Arte verbal, signo... 67)

En “Los animales furiosos” la gramática no está desechada ni atacada, pero sí, de alguna manera, interrumpida, y lo notamos no sólo por la forma inconclusa cómo termina esta subdivisión, sino por la forma de algunos fragmentos de este poema, donde sólo hay artículos y sustantivos, sin oraciones que completen un mensaje. Pero aun así hay orden o un “caos orgánico”, como diría Jakobson. A este respecto recordemos las palabras del prólogo de José Kozer:

Un poeta, ¿qué devuelve? Devuelve orden poético. ¿Qué otra cosa podría devolver? Concibe por un instante, fingimiento atroz, el desorden universal, el

Cosmos a punto de abismarse Caos, y claro está, tiembla. No lo suficiente como para no seguir su pauta de estallidos por la vía del poema, la enhiesta letra, la sílaba engastada, la palabra en consecución de palabras, refundiendo riquezas, trasladando la belleza del mundo sobre papel, su historia natural y universal (que nos incluye, ah, bimanos); y su historia artificial, artificiosa (morimos de muerte natural y de muerte artificial) traspasando lindes, barreras, géneros únicos, falsos bastiones de apariencia inamovible. (11)

El título del poema es “Los animales furiosos” y, sin duda, hay animales, pero es un título engañoso porque el texto trata de abarcar mucho más. No sólo al hombre, al que incluye entre los animales, sino en cierta forma la historia universal y la historia del lenguaje, de cómo se alcanzó ese acuerdo entre palabra y cosa. La expresión “La Lengua en pie de guerra”, del verso 266, puede referirse a la de la poesía: la lengua que no se somete, la lengua del propio poema que, aparentando un orden, clasificaciones, provoca más confusión, “por cólera –por cozo, por dentellada–”; mina los cimientos de las categorías aristotélicas y establece la única verdad posible: *cualquier orden es válido*.

La enumeración finge un orden. Aparenta una organización, un control, dentro del caos, sobre todo cuando no es enumeración caótica (referida a elementos de diferentes conjuntos), sino enumeración de elementos de un mismo conjunto. Al nombrar, el ser accede a una tranquilidad, parece decir: por lo menos, eso, tiene un nombre. Al formar conjuntos –y eso es finalmente la enumeración– se tiene la impresión de que hay un control, de que hay una posibilidad de formar un conocimiento del mundo.

Una prueba de que hay un orden que rige el caos es la frase que se repite en esta cuarta subdivisión: “no se puede ser generoso con los animales”, como un *leitmotiv*. La frase no se presenta a intervalos regulares, sino que se reitera más bien según las necesidades del discurso

poético. De los 277 versos que conforman esta subdivisión, la encontramos cinco veces: la primera, al principio, son los dos versos que abren este fragmento (versos 1-2):

No se puede ser generoso –no sé– pero
no se puede ser generoso con los animales.
(58)

Con estos versos comienza esta cuarta sección que, como dije más arriba, es el fragmento donde el poema alcanza una de sus cimas. La declaración parece un consejo, una advertencia, frente a una posible actitud de generosidad que alguien pudiera tener con los animales. Es el estribillo que se repite todo el poema como una expresión contundente, que no admite réplica, venida de una certeza total.

La segunda vez en que aparece el estribillo no es muy distante de la primera, un poco más abajo, de los versos 13 al 15, después de mencionar al koala:

cercana de la voz que pasa; pero no se puede
ser generoso, no se puede ser siquiera amable
con los animales; ni con unos ni con otros:
(58)

Esta segunda aparición del estribillo es todavía más dura, pues añade la frase: “no se puede ser siquiera amable”. Ni generosidad ni amabilidad. Tales actitudes están fuera de lugar con los animales. Al leer esto, el título del poema empieza a tomar un sentido más intenso.

La tercera aparición del estribillo es hasta el verso 53, y va del 53 al 56. Como podemos observar el estribillo en sí es sólo la frase “no se puede ser generoso”, pero tiene diversas variantes acerca de lo que lo rodea. Esta vez dice así:

Yo no quiero mentir, pero
no se puede ser generoso, no se puede

encubrir tanta verdad con imprecisos
gestos generosos. Sinceridad, sinceridad,
(59)

Observamos que siempre es la conjunción adversativa “pero” la que antecede el estribillo, como si fuera el argumento que contradice lo expuesto con anterioridad. Ese “no se puede ser generoso con los animales” insinúa la afirmación de la crueldad y la violencia que rige a los seres vivos, pero, al mismo tiempo, al decirlo de forma negativa –la frase es en sí una lítote, es decir, procede por negación– suaviza lo que insinúa. En estos versos parece insinuar que ser generoso con los animales equivaldría a una hipocresía: “no se puede / encubrir tanta verdad con imprecisos / gestos generosos.” ¿Cuál es esa verdad que se encubriría? ¿La verdad de lo terrible de la existencia?

El estribillo aparece por cuarta vez del verso 142 al 144. En este caso es especialmente reiterativo. Insiste demasiado, como si sospechara que el lector todavía no está convencido:

Pero no hay que olvidar que no se puede,
nunca perder de vista, no se puede
ser generoso con los animales. Menos
aún –o mucho menos– con los invertebrados;
(62)

Esa aclaración de que la generosidad es especialmente poco recomendable con los invertebrados suena como misterio, pero evidentemente es una ironía llevada al extremo. Un absurdo deliberado. El texto no lo explica. Para Sosa la división entre animales vertebrados e invertebrados es definitiva. Recordemos que en su poema “Los que sienten miedo y los que no sienten miedo”, analizado en otro capítulo, esa división marcaba la diferencia fundamental: los animales vertebrados sienten miedo; los invertebrados, no. Aquí vuelve a aparecer como un punto

de quiebre importante el hecho de que los animales sean invertebrados: con ellos la generosidad, equivocada de por sí, sería todavía más inapropiada.

La quinta aparición del estribillo es más escueta, pero añade otra variante (versos 242-244):

[...] No
 no se puede ser generoso, ni siquiera se puede ser
 considerado con los animales. [...]
 (65)

Llama la atención la distancia que hay entre las veces que aparece el estribillo. Entre la primera y la segunda hay sólo diez versos; entre la segunda y la tercera vez hay más: treinta y siete versos; entre la tercera y la cuarta aparición la distancia aumenta considerablemente: ochenta y cinco versos los separan; entre el cuarto y el quinto estribillo hay todavía más, noventa y siete versos.

La constante es que el estribillo tarda cada vez más en aparecer y surge cuando ya pensábamos que estaba olvidado. Da coherencia y unidad a esta subdivisión y parece concentrar, en su contenido, un mensaje. Es el tema que vuelve una y otra vez, el *ritornello* que diría Sosa.

II.4.2. Segunda parte de “Los animales furiosos”

La segunda parte consta de varias clasificaciones en las que se incluyen primero tipos de aves y luego de mamíferos y, salvo un párrafo, no hay oraciones, sólo sustantivos y artículos. Cada supuesta clasificación está iniciada por negritas. El aspecto imita el de la taxonomía y nomenclatura científicas, pero detrás de ese aparente orden intuimos algo disparatado, sin una verdadera relación con el conocimiento. Es un lenguaje que copia la apariencia del discurso de la

zoología para ordenar el enorme conjunto de los animales, pero que no es serio en sus relaciones, que no está comprometido con el mundo real, que es eso nada más: un discurso.

Por otro lado, en cualquier clasificación que se haga, seria o no, nunca sabemos si se están enumerando todos los elementos posibles. Tal vez toda clasificación sea una edición. El escritor francés Georges Perec comenta:

En toda enumeración hay dos tentaciones contradictorias; la primera consiste en el afán de incluirlo TODO; la segunda, en el de olvidar algo; la primera querría cerrar definitivamente la cuestión; la segunda, dejarla abierta; entre lo exhaustivo y lo inconcluso, la enumeración me parece, antes de todo pensamiento (y de toda clasificación), la marca misma de esta necesidad de nombrar y reunir sin la cual el mundo (“la vida”) carecería de referencia para nosotros. (*Pensar, Clasificar* 42)

En el caso que nos ocupa, la segunda parte de *Los animales furiosos*, comienza así:

LAS AVES,

a saber:

Las estruciformes

Los avestruces

Las reiformes

El ema y el ñandú

Las casuariformes

Emús y casuarios

(67)

Lo primero que llama la atención en este comienzo es la expresión: “a saber”, que viene después del título: “LAS AVES”. No es una expresión profesional, no viene del lenguaje objetivo que corresponde a una taxonomía. Es más una forma coloquial que se utiliza para dar a entender que se va a explicar mejor algo de lo que ya se ha hablado o que se van a dar ejemplos de algo que ya se ha mencionado. Sólo que aquí no es el caso, puesto que el texto apenas comienza y ese “a saber” le quita formalidad y seriedad a lo que viene a continuación.

Además, la mención de las aves es totalmente arbitraria. Empieza con las estruciformes. Este orden corresponde a las aves corredoras de gran tamaño y está dentro de la subclase de las rátidas: aves no voladoras, con las alas reducidas y no funcionales. El avestruz que menciona el texto es sólo un ejemplo, no la totalidad de las aves de este tipo. Lo mismo pasa con las demás clasificaciones.

Podemos decir que esta taxonomía no miente, puesto que las aves que menciona corresponden a su clase, pero no dice todo, escoge unos cuantos ejemplos. Hay una edición que se ajusta a las necesidades del texto, a la simetría que el poema quiere imponer en esta parte. Aquí intervienen el orden de lo paradigmático y el orden de lo sintáctico que menciona Jakobson. Se juega con el orden de lo paradigmático: hay un modelo gramatical, el orden sintáctico, que simplemente se rellena con diferentes elementos. El orden sintáctico no se altera.

Los psitaciformes

Los loros

Los guacamayos

Las cacatúas

(69)

Como mencionábamos la atribución taxonómica no es falsa: efectivamente loros, guacamayos y cacatúas pertenecen al orden de las aves psitaciformes. La arbitrariedad está en la selección, puesto que es un orden que contiene 86 géneros con 372 especies. Aquí sólo se mencionan las tres principales subdivisiones.

Además, la arbitrariedad está también en la edición. El autor elige unos cuantos órdenes de las aves, otros de los mamíferos, sin tratar de abarcar una totalidad, tal vez como un cuestionamiento al supuesto verdadero discurso científico que tampoco acaba nunca de abarcar el todo.

Esta parte, que ocupa de la página 67 a la 73, es decir, siete páginas, sigue un mismo modelo sintáctico de nombres de animales en columnas: tan sólo aparecen artículos, sustantivos y la conjunción “y”; excepto en la página 71, donde hay una estrofa que introduce la aparición de los animales mamíferos. Esta estrofa visualmente forma una especie de diagonal. Así:

¿Y qué con los mamíferos?

Los tan primos del hombre merecían

algo más que una caricia sobre el lomo,

sobre el hirsuto pelambre maloliente, algo

más que el tajo en la garganta (“la garganta,

que es sitio por donde más pronto sale el alma”

—según señala Homero) o las toxinas del rémington

detonadas desde la hojarasca. Claro que merecían ser

clasificados:

(71)

Estos versos funcionan como una bisagra que une las dos clasificaciones: la de las aves y la de los mamíferos, pero al mismo tiempo es un enlace con los últimos versos de la primera

parte, pues tiene el mismo tono y estructura, además de que expresa el mismo tipo de reflexiones. Es, por tanto, una estrofa bisagra en muchos sentidos. Después de ella, esta segunda parte vuelve a tomar el tono y la estructura que tenía al principio:

LOS MAMÍFEROS

Los prototerios

El equidno

El ornitorrinco

Los metaterios (marsupiales)

Los opossum

El koala

Los canguros

(71-2)

Así comienza. La clasificación parece sensata, pero no deja de ser extraña, ya que está editada. Aparecen sólo algunas especies. Pero lo más extraño no es lo limitado de este conocimiento, sino el que la clasificación esté incluida, incrustada por decirlo así, en un poema. Por lo tanto lo que procede no es analizar su corrección, sino su efecto. Para valorar este efecto es casi imprescindible leerlo en voz alta, sólo así se aprecia el ritmo que provoca, ese encantamiento de los nombres que está más allá del referente.

Sobra decir que toda esta parte es una pura enumeración. En este caso, de diferentes animales aparentemente ordenados en subespecies y especies. El punto no es ése, el punto es la enumeración, enumerar, nombrar, decir.

II.4.3. Tercera parte de “Los animales furiosos”

Después de mencionar a los rumiantes, el texto pasa a lo que hemos clasificado como la tercera parte. De la página 74 a la 83. Este segmento está dominado por el tema de la palabra y de la poesía, de la posibilidad de la poesía. Es, tal vez, el fragmento más complejo del poema. En cierto sentido recuerda a *Altazor* de Huidobro, pues también aquí termina con un desmembramiento paulatino del lenguaje hasta caer en una especie de afasia o balbuceo prelingüístico.

Los tres primeros versos del poema son una ironía con respecto a las taxonomías de la parte anterior:

Así es como se *sabe*, se distingue
 La naturaleza de cada uno en su lugar
 –cada uno en el feliz sustantivo en que descansa.
 ¿Será que detrás de la palabra rosa está la rosa
 Y detrás del ladrido estará el can? Sea
 como sea alguien tenía
 que ordenar las cosas en el mundo:
 (74)

En esta parte Sosa se concentra en una reflexión profunda sobre la palabra. Se remonta a la antigua disputa entre nominalistas y realistas: ¿las cosas tienen un nombre azaroso, adjudicado arbitrariamente por los hombres o el nombre que tienen las define, les pertenece, el nombre es la cosa para decirlo como Borges en los primeros versos de “El Golem”?:

Si (como el griego afirma en el Cratilo)
 El nombre es arquetipo de la cosa.

En las letras de *rosa* está la rosa
 Y todo el Nilo en la palabra *Nilo*.

(*Obra poética* 200)

En estos versos iniciales, Borges expone una síntesis magistral de la filosofía idealista de Platón (quien es el griego que afirma en el *Cratilo*). El *Cratilo* o *Crátilo* es uno de los diálogos de Platón en el que se establece una discusión sobre si las palabras son naturales, como defiende Crátilo, o más bien son artificiales y dependen de las diferentes costumbres de los hombres, como argumenta Hermógenes. En la primera acepción, el nombre es la cosa. Por eso dice Borges:

En las letras de *rosa* está la rosa
 Y todo el Nilo en la palabra *Nilo*.

(*Obra poética* 200)

A estos versos alude Sosa cuando dice:

¿Será que detrás de la palabra rosa está la rosa
 Y detrás del ladrido estará el can? Sea
 como sea alguien tenía
 que ordenar las cosas en el mundo:

(74)

Así comienza esta reflexión sobre el lenguaje que, aunque breve, es intensa. Como Sosa dice más adelante: “Nominar es dominar.” (74) El que pone el nombre domina la cosa, pero la palabra interviene también en el objeto que está nombrando, lo modifica; la palabra no es inocente, nunca es casual; no sabemos si arbitraria, tal vez sí, pero cambia aquello que nombra. Aquí se repite el estribillo de la cuarta sección de la primera parte, pero ahora referido al lenguaje:

No hay peor generosidad que la palabra. Piélagos,

mantos acuíferos, cuántos; cuánto volcán
 y cuánta geotérmica, cuánto géiser
 allí, en ese Cinturón de Fuego del Pacífico;
 (75)

Sosa dice que “no hay peor generosidad que la palabra” y, a la vez, se contradice, pues justo lo que está haciendo es ser generoso con las palabras: el poema es un testimonio de ello. La palabra va corriendo sobre las cosas del mundo como la lava de los volcanes, haciendo piedra lo que estaba vivo, “pétreo palabra”. Por esto: “no hay peor generosidad que la palabra”. Sin embargo, estamos condenados a ella, la palabra es lo que nos constituye. Es lo que construye al poema y al poeta. El que escribe es esa lava que se extiende y se derrama por el mundo:

[...] Hasta los dioses tiemblan si respiras
 y hasta yo tiemblo que no soy un dios ni soy
 un hombre –ni soy seguramente Maldoror–, soy
 sílice que avanza en la escritura, que va abrasando
 y abrazando nada y siempre obsesionado en
 la obsidiana, en lo negro del vidrio, en la alegría
 de ese rastro liso –calizo a veces– de humo:
 (75)

Lo que define al que está escribiendo los versos no es el ser dios ni el ser hombre ni, tampoco, Maldoror (la cita inevitable a Lautréamont, uno de los ángeles tutelares de Sosa), sino el ser “sílice que avanza en la escritura”. La escritura en acción es lo que forma la identidad. El que escribe este fragmento se identifica con el escribir mismo. No es una esencia, ni siquiera una forma lo que lo identifica, sino un acto: el acto de hilar palabras, frases, versos. El que escribe es ese escribir.

La escritura forma el tejido de esos vocablos que nos calman e inundan todo el tiempo nuestras vidas: les dan un sentido o, al menos una expresión. Tranquilizan la angustia:

[...] Mejor
 aletargar el hoyo de vocablos, llenar la
 volcánica placenta que palpita; ensordecer,
 ensordecer: tocar tambores, tímpanos,
 tractatus, torrente metalúrgico de fuego
 ahondando abismo en la matriz mamífera,
 en la cóncava arruga del origen. [...]

(76)

Esta obsesión por la escritura que manifiesta este fragmento, está perfectamente cristalizada en toda la obra de Víctor Sosa: la necesidad de expresar, mediante la escritura, una especie de línea de fuga, una propulsión deseante, un motor que desea. Vuelvo a la analogía con el concepto de escritura deseante ya mencionado de Deleuze y Guatari:

[...] ya no se trata de romper el techo, sino de “*sacar primero la cabeza*”, no importa dónde, incluso sin moverse, sin cambiar de lugar, en intensidad: no se trata de libertad por oposición a sumisión, sino solamente de una línea de fuga; o más bien, de una simple *salida* “a derecha, a izquierda, a donde fuera”, lo menos significativo posible. (*Kafka, por una...* 16)

Esa “línea de fuga” es la escritura constante, obsesiva, indispensable. Sosa ha integrado la escritura a su ser cotidiano, obedece a una necesidad interna integrada con el vivir total. No es una parte de la vida, es lo que subyace en la vida. La angustia de vivir, la herida de la vida, se cubre con palabras: “aletargar el hoyo de vocablos”. Y como un volcán que hiciera erupción fluye esta escritura, un magma que se desborda arrastrando palabras: un magma incontenible y

diverso, incapaz de enfocarse en un solo punto, pasando de un tema a otro, de una alusión a otra. La intertextualidad todo el tiempo bombardeando el discurso, no como ejemplos o ilustraciones, sino como el texto mismo. Aparece Dante también el gran florentino, cuya *Comedia* es una de las más bellas enumeraciones jamás creadas:

[...] Beatrice y tantas; ni Paolo ni nadie
 la vio nunca a Francesca –besó la toscana
 sonrisa de repente, besóla en boca fresca sedicente
 el cuñado de Rímimi, Paolo. O mejor, como
 lo dice ella: “Al leer que la risa deseada
 besada fue por el fogoso amante/ éste de quien jamás
 seré apartada,/ la boca me besó todo anhelante”.

(76-77)

Y ahí están los famosos versos dantescos citados tal cual, porque ahora de lo que hablará será del amor, pero no a la manera de Dante, quien heredó de los trovadores la idea del amor cortés. Ahora ya no es el amor cortés, ahora el movimiento es inverso, se trata de desmitificar, de regresar el amor a su origen biológico: un mecanismo:

[...] El amor es un mecanismo, nada más
 que un mecanismo al servicio de un instinto
 (y nosotros somos ese instinto). *La Novia*
 De Duchamp: un mecanismo; Romeo y Julieta: un
 Mecanismo; Diótima y el inocente alemán: un
 mecanismo, y la poesía, esa proeza de la poesía
 que tiene en vilo a un hombre –durante un día un siglo
 una existencia–, a veces sin comer o sin vestirse,

en pie de guerra recibiendo signos,
 cifradas sandalias para el aire, atento
 a la transfiguración de la escritura, al efímero
 fuego de las formas, qué duda cabe que es
 un mecanismo. [...]

(77)

En este fragmento –que es una bellísima enumeración sobre el amor, una colección de amantes famosos– se acaba hablando, ya no de la escritura, sino del que escribe.

Las figuras amorosas que se recuerdan aquí son:

a) En primer lugar el cuadro *La Novia* de Duchamp, es decir, un cuadro, una imagen y, además, un cuadro cubista-dadaísta, en donde la novia es una especie de artefacto, tal vez en consonancia con la idea que quiere remarcar de que el amor es un mecanismo.

b) *Romeo y Julieta*: los amantes literarios por excelencia, el símbolo de la pasión amorosa más encendida, la pasión que lleva a la muerte.

c) *Diótima y el inocente alemán*: aquí la referencia es al escritor romántico Hölderlin y a su novela *Hiperión*.

Ésta sería una colección variada, mas no caótica, en torno a un mismo tema, pero en la que se incluyen objetos diversos; como tratando de mostrar diferentes formas en que la pasión amorosa se puede cristalizar. Se mezcla la naturaleza de los miembros, pues, mientras que unos son reales –el caso de la relación entre Hölderlin y Diótima–, otros son ficticios –*Romeo y Julieta*– y el otro es una obra plástica que ni siquiera participa de la calidad bímembre de los otros elementos. Pero todos apuntan a lo mismo, al deseo nunca satisfecho de la pasión amorosa.

Del amor, el texto pasa a la poesía que, según el autor, también es un mecanismo. Pero curiosamente los versos no muestran las formas en que la poesía es un mecanismo, sino que más

bien apuntan al estado de gracia, estado alterado, en el que el escritor cae a causa de la poesía:

“que tiene en vilo a un hombre –durante un día un siglo / una existencia–, a veces sin comer o sin vestirse / en pie de guerra recibiendo signos” (77) Justamente ese último verso citado: “en pie de guerra recibiendo signos”, apunta a que la poesía no es precisamente sólo un mecanismo, que hay algo que el poeta recibe de fuera, que no le pertenece. Sin embargo, esta contradicción no se resuelve; el discurso, en su afán desmitificador, concluye diciendo que la poesía es tan sólo un mecanismo.

¿De dónde viene la poesía? Es una voz.

[...] Una voz,
 presienten una voz, un aliento
 salobre articulado un,
 de pronto, orificio en el silencio,
 (78)

La poesía es, entonces, la voz que horada el silencio, lo que busca hacerse oír. La poesía interrumpe el silencio para decir algo; y es esa voz que viene de algún lado, no se sabe dónde, algo que se presiente.

De pronto, las intertextualidades se multiplican en el texto, como si estuvieran elevadas al cuadrado o al cubo, tejiendo un enlace de referencias enloquecedor:

un quetzal en Saigón sobre arrozales
 peinando a Samos con su vuelo Egeo (allí
 Pitágoras nació), [...]
 (78)

El poema continúa después de mencionar a Saigón, a Samos, a Pitágoras y, en asociación libre, llega a Auschwitz y a la famosa cuestión de Adorno sobre si se puede escribir poesía

después de Auschwitz, después del horror de los campos de concentración: “Escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie”, dijo Adorno, y, desde entonces, la poesía no ha hecho más que refutarlo. En *Los animales furiosos* la lista es más larga, no se circunscribe sólo a Auschwitz y, finalmente, demuestra que se ha escrito poesía desde el horror siempre. En esta lista los ejemplos son próximos en el tiempo, pero sabemos que en los siglos anteriores también encontraríamos múltiples ejemplos de horror:

[...] ¿Se puede,
 Poesía, escribirte después de Sarajevo, Chernobil,
 Chechenia, Chiapas, Pinochet, Tiananmen tapizada
 de cadáveres –cadáver, más cadáver y Gulag–, se puede?
 Theodor W. Adorno: ¿acaso se puede aspirar sin expirar?
 (78)

Esta interpelación a Adorno, de pronto se traslada al *Bhagavad-gita*, la obra clásica hindú, que puede responder a la pregunta del alemán: “Están los que no entienden que esto es una Ley, Arjuna” (78). Así el poema logra que interlocutores alejados en el tiempo y el espacio dialoguen entre sí, y la pregunta del filósofo es respondida 2,300 años antes de ser formulada.

La cuestión es importante, la cuestión es fundamental para la poesía. En este fragmento el poema alcanza uno de sus momentos más reflexivos y toca un punto esencial: ¿para qué escribir poesía? Sosa dialoga con los grandes pensadores que han analizado el tema, de manera dialéctica, sin perder el ritmo de los versos:

Están los que no entienden que esto es una Ley, Arjuna,
 pero están los que entienden, estaba Benjamin ahí entendiendo
 que todo acto de civilización –y cito sin comillas–
 es, a su vez, un documento de barbarie; sabía el judío sabio

en su catedralicia cábala de Francfort. Poesía
 es Auschwitz, poesía es un crimen compartido, Celan.
 ¿Se acuerda, Celan, cuando usted se enteraba, perplejo,
 que *también* los nazis escribían poesía? ¿Se
 acuerda del escalofrío moral se acuerda, antes del
 escalofrío final del Sena desde el pináculo del Mirabeau,
 se acuerda? [...]

(78-9)

En estos últimos versos, la anáfora: “Se acuerda”, va sosteniendo la enumeración en una gradación que expresa el horror. El diálogo imaginario con Celan va dibujando sin piedad una especie de *collage* de la desesperanza humana. Digamos que aquí el poema abandona el tono irónico; se vuelve profundo, serio, denunciativo.

Celan representa la refutación a la frase de Adorno, pues él, siendo judío y una de las víctimas de la barbarie nazi, continúa escribiendo poesía y, además, una poesía que da cuenta de esa barbarie. Poesía que también escribía el enemigo, los nazis, porque la poesía surge en todas partes, para nuestra perplejidad. La poesía no depende del bien o el mal, como muchos en una interpretación simplista podrían creer; está realmente, como la frase de Nietzsche, más allá del bien y del mal. Está en otra parte y viene de otro lugar y no hay atrocidad humana que la impida.

El “pináculo de Mirabeau” del penúltimo verso citado arriba se refiere, obviamente, al Pont Mirabeau desde el cual se arrojó Celan la noche del 19 al 20 de abril de 1970 y que prueba que el dolor podrá no acabar con la poesía, pero sí con el ser humano. Por otro lado, también es el título de un poema de Apollinaire, “Le Pont Mirabeau”, y, según Steiner, en su ensayo “La idea de Europa”, enfrente de ese puente pasó Marina Tsvetáyeva la última noche antes de regresar al infierno que le esperaba en la URSS.

Una de las posibles respuestas a este dilema estaría en que la poesía es probable que no ayude a impedir o detener el horror de las atrocidades humanas, sino que simplemente sirva para dar cuenta de ellas, para expresarlas, en un lenguaje que no tiene nada que ver con lo que nosotros entendemos por comunicación; en otro lenguaje misterioso y difícil, para algunos tal vez inaccesible, para otros apenas intuido, pero que alcanza fibras muy sensibles que sólo mediante la poesía se pueden tocar.

En esta parte del poema se insiste en una palabra: “también”. Comienza en los versos que dicen:

¿Se acuerda Celan, cuando usted se enteraba, perplejo,
que *también* los nazis escribían poesía? ¿Se
acuerda del escalofrío moral se acuerda, antes del
escalofrío final del Sena desde el pináculo del Mirabeau,
se acuerda? ¿Qué hacemos con ese *también* en mitad de
la vida, en la errante mitad de la escritura? Porque el adverbio
que se impone es *también*, la perplejidad es *también*, Nagasaki
en la punta de la lengua es *también –deserto rosso di la vita–*;
Brueghel guiando ciegos en invierno; una masa negra, una masa
negra, una masa pastosa masa negra en la respiración; [...]
(78-9)

En la imagen de la pintura de Brueghel, “La parábola de los ciegos”, aparecen seis ciegos en hilera, unos detrás de otros: el que va a la cabeza ya cayó en un hoyo, mientras se ve que los que vienen detrás inevitablemente correrán la misma suerte. La pintura hace alusión a la frase del evangelio: “Dejadlos: son ciegos que guían a ciegos. Y si un ciego guía a otro ciego, los dos

caerán en el hoyo” (Mt. 15-14) Ese hoyo en el que van a caer los ciegos de Brueghel es la masa negra de los versos que poco a poco irá desintegrando el lenguaje:

Brueghel guiando ciegos en invierno; una masa negra, una masa
 negra, una masa pastosa masa negra en la respiración; una
 masa negra inmensa que, una espantosa se viene, negra,
 una mancha feroz, eso, feroz y uniforme, es decir uniforme
 en esa mancuerna de lo negro en lo negro en la mancha
 en el canal que la mancha dice/diseña espiralada como
 los siete ríos de la Estigia, negra en sus bordes todos
 cuando todos son bordes en : poro negro poro negro
 poronegroporonegro , p o r o n e g r o p o r o n e g r o ,
P O R O N E G R O P O R O N E G R O ,
 (79)

La mancha negra se extiende, pasa de ser el hoyo en el que van a caer los ciegos de Brueghel a ser una mancha invasiva, se va apoderando no sólo de un hipotético espacio sino del mismo lenguaje, hasta irlo destruyendo. Como en la última parte de *Altazor*, aquí vemos también una desintegración paulatina del lenguaje. La frase que inicia la destrucción es “poro negro”, a partir de ese “poro negro” que se va modificando en múltiples formas, el lenguaje se vuelve cada vez más ininteligible, incluso la tipografía deja de ser la tradicional y se juega con ella: con el uso de los espacios, algunas letras en negrita o en cursiva.

A partir de aquí el lenguaje deja de usar la función comunicativa, se vuelve puro sonido elemental. Las palabras se desintegran en sus fonemas y los fonemas se repiten hasta el cansancio o se unen para formar vocablos desconocidos. Este juego comienza desde aproximadamente la mitad de la página 79 hasta la 83, donde al final aparece una palabra inteligible: poema:

ma ma ma ma

a m a m

a m a m

a m a m

ma ma ma ma

P O E M A

.

(83)

Con la palabra “poema” y los puntos del final finaliza esta parte. Como si después de la destrucción del lenguaje el poema resurgiera o surgiera de esa desintegración, indestructible de alguna manera.

II.4.4. Cuarta parte de “Los animales furiosos”

La cuarta parte, que abarca desde la página 84 a la 90, tiene características particulares. En primer lugar, está toda ella escrita en letra cursiva, en formato tradicional de verso alineado a la izquierda. Además, tiene un tono dialógico, como si alguien le estuviera hablando a otra persona, como una pequeña escena de teatro. Toda la parte constituye el parlamento de este diálogo en el que sólo uno es el que habla, o más bien, la que habla, puesto que es un personaje femenino.

En este tono coloquial en el que está escrita, lo primero que llama la atención es el uso del “vos” uruguayo, esa segunda persona sudamericana, como si en esta parte el autor, Víctor Sosa, nacido en Montevideo, se retrajera a una zona original. Esto lo confirma el tono nostálgico, un trabajo de la memoria intentando recordar una especie de paraíso perdido. Lo cual no quiere decir

que el texto sea autobiográfico ni mucho menos, sólo estamos señalando que en esta última parte se tocó una forma del lenguaje más íntima.

En esta puesta en escena casi teatral, oímos una voz que habla que, al parecer, pertenece a una mujer, quien se refiere a un pasado idílico en el que convivió con aquel a quien le habla, al parecer, un tal Víctor. La voz recuerda un pasado en común, pero comienza hablando en presente, de modo entusiasta:

-¡Mira! ¡Mira allá, las garzas! ¡Qué lindas! ¿Ves las puntas de las plumas de la alta? La más alta de todas, allá, casi tocando, casi rozando al sol con su pico la rosada. ¡Mira!
(84)

Hay que señalar que en esta parte la enumeración de los animales se detiene casi totalmente. El único animal que se menciona y se describe es la garza, quien parece es el centro de toda esta exaltación, incluso quien parece provocarla:

¡Mira como abre ahora las alas! Se rasca. ¿Vos ves cómo se rasca el lomo con el pico? O parece que se rasca; hace así –mira, mirá mi mano por favor–, así es el gesto, es un abanico lo que hace con el gesto la garza. Si no fuera mujer sería una garza, si yo no fuera una mujer querría –con toda el alma lo querría– ser una garza rosada.
(84)

Este último fragmento es en realidad un canto de amor, de un amor lleno de ternura y de nostalgia. La voz que habla evoca un pasado idílico, un tiempo en que un amor se cristalizó y

continuamente está interpelando a ese ser amado del pasado, pero hablándole en presente, como si él estuviera en frente y le estuviera haciendo recordar. Casi todos los verbos están en segunda persona del presente y dirigidos hacia ese otro; son interpelativos y/o interrogativos: “mira”, “ves”, “escuchas”, “quieres”...

Hay que notar el empleo de dos variantes de la segunda persona del singular, tanto el que se usa en México: “¡Mira como abre ahora las alas!” (84), en lugar del “mirá” que correspondería al habla sudamericana, y, a la vez, el uso correspondiente a un hablante uruguayo: “¿Vos ves cómo se rasca el lomo con el pico?” (84). Esto parece ser un indicador del movimiento que se está produciendo en esta parte del poema, entre el habla acostumbrada de un habitante maduro de la Ciudad de México y el brote interno de un habla anterior, infantil, original, que está manifestándose.

En los primeros versos encontramos muchos verbos que aluden a los sentidos: ver, mirar, escuchar, tocar. Sobre todo abundan los verbos ver y mirar, pues el escándalo visual de la belleza de las garzas así lo reclama.

Por otra parte, el tono de la voz es exultante, como de alguien que reclama atención. Esa voz, a lo largo de los versos, va enumerando diferentes recuerdos compartidos; recuerdos que, más que escenas, son imágenes. El tono es un tanto infantil, como ingenuo, lo que no evita que haya varias intertextualidades eruditas al Corán, a Cortázar, a Girondo, entre otras.

Hay una primera escena que es una imagen poderosa de unas garzas: aves que aparecen como el concentrado de la belleza y de lo vital, como la manifestación de la fuerza de la vida irrumpiendo en el mundo:

*¡Se ponen a cantar todas juntas! ¡Qué escándalo! ¡Cantan
como locas! Erotismo del mundo éstas. ¿Estás viendo?*

(84)

Esa imagen poderosa de ese conjunto de garzas enloquecidas de vida, llamando la atención de todos los sentidos con un escándalo de colores, formas y sonidos, da lugar a numerosas enumeraciones que se intercalan a lo largo del fragmento:

quiero ser un pájaro, quiero ser un cisne y que vos seas Lea [sic];

quiero ser un dios de Liliput, quiero ser una flor, como aquella

flor que miró al cronopio dormido y dijo: es como una flor.

(85)

O, a veces, la enumeración se manifiesta como la repetición intensa de una misma frase:

Yo te devuelvo, yo te devuelvo, yo te

devuelvo un pájaro; yo te invento, te invento

una garza, te pinto una garza en el cuerpo

con la lengua, con el pincel de la lengua te pinto

en la espalda, en la rodilla crepuscular, en

*la ingle dichosa ahí **te pinto y la hago cantar la hago***

cantar, vas a ver que, en cuanto yo le sople, canta;

*y **será tu cuerpo** –no el mío ni el tuyo– **tu cuerpo** el que **alce***

***el vuelo, si algo alza el vuelo serás** vos, unguido como por eso*

*que no **te nombro: tu nombre** lo sabe, la piel, más bien,*

***del nombre** lo palpa; **si dejaras** ser piel si*

*por un momento **dejaras** tocar, **dejaras** a la intemperie*

*los pólipos **del nombre** sin hipotenusa, esa sonrisa del coral*

dejaras. Mira lo que te digo. ¿Se puede ver lo que te digo?

Yo quiero que me quieras. ¿Se puede ver lo que yo quiero?

*¿Algo **se puede**, o es vanidad mi Dios lo que te pido?*

(86)

Puestas en negrita las partes que se repiten, el resultado es que casi todo el fragmento citado ha quedado en negrita, porque está construido, evidentemente, a base de repeticiones, a veces una palabra o frase no sólo se repite una vez, sino dos o tres. Es como si el discurso retomara lo dicho anteriormente para poder avanzar. Incluso como si no quisiera en absoluto avanzar, sino sólo insistir en lo ya dicho, quedarse en lo dicho y, más bien, el avance se produce a regañadientes, a pesar del deseo de quien escribe.

Notamos que, sobre todo, se repiten los verbos, es decir, son las acciones las que se remarcan: devuelvo, invento, pinto, etc., conjugados en un tiempo presente que parece querer reforzar la idea de que realmente ocurre lo que se narra.

Una enumeración no tiene por qué referirse a diferentes elementos. Puede ser el mismo ítem el que se esté repitiendo una y otra vez, y esto también constituye una enumeración: la insistencia es también un ritmo. De pronto, el lenguaje parece girar sobre sí mismo, sin querer avanzar, sólo girar como en un carrusel. Como dice el mismo poema: “dar sobre la lengua vueltas y más vueltas” (87). Algo que contribuye a este fluir giratorio es el uso de encabalgamientos, casi todos los versos están encabalgados, lo que hace que las palabras discurran de manera envolvente, sin interrupciones bruscas. Si hay puntos y seguido, éstos se encontrarán de preferencia en medio del verso:

*Me perdés, me pierdes. Es tu presencia lo que me hace
dar sobre la lengua vueltas y más vueltas. Ese saberte ahí
quién sabe dónde. Me hace temblar. Me hacés hablar
como una loca, decir demais, decir a cada rato todavía,
decirte, allí, en ese balbucir de la mudez, en ese tokonoma
de Lezama que leíamos, ¿cuándo leíamos?, ¿cuándo*

(87)

Al principio de estos versos citados encontramos de nuevo esa doble variante de la segunda persona del singular: “Me perdés, me pierdes”, que confirman el umbral en el que se encuentra la voz poética, entre un “tú” mexicano y un “vos” uruguayo o, más bien, avanzando desde el tú al vos en un camino de vuelta al origen.

Así continúa esta parte del poema, que es, finalmente, una reflexión sobre el lenguaje y sobre la posibilidad de escribir. Y también, una manera de enlazarse, una vez más, con una tradición literaria y artística, a través de múltiples intertextualidades, como si quien escribiera fuera, no una persona individual, sino un ente genérico que ha vivido toda la tradición cultural occidental. Y cómo podría ser de otra forma, pues la lengua trae ya la carga de la tradición y son las palabras quienes crean el mundo:

*[...] No te ilusiones
 porque si no hay ángeles no hay garzas,
 ni hadas ni nada ni hadas; prestidigita, poeta,
 si alguien te dio el don, prestidigita: articula tu lengua,
 tu atril de mimodrama sobre el mundo; balbucea
 balbucea, balbuce lo que puedas sin mentir; no
 mientas, no me mientas, no me inventes; no alcanza
 tu elocuencia para tanto [...]*

(88)

De nuevo notamos las constantes repeticiones, como no hay frase que se diga una sola vez, la necesidad de la insistencia. En estos versos se concentran varios puntos sobre la acción poética. Es importante que se remarca el verbo “balbucir” para describir la actividad del poeta, pues eso es lo único que puede hacer el que intenta dar cuenta del mundo “sin mentir”.

Estas son las páginas finales no sólo de esta cuarta parte, sino de todo el poema, el cual tiene un final inconcluso, unos versos que no terminan de decir. Copio los últimos:

Vacío de paz

y no de abismo, lleno

vacío de paz.

Vas a ver que sí, vas a ver que

lo que sucede ahí se puede ver: cierra

ahora los ojos, cierra hacia dentro

los poros de los ojos y aprieta suavemente

cada párpado y ábrelos de pronto con firmeza

como un pubis que estrena pubertad. Y abre

(90)

Con ese misterioso “abre” se termina el poema. Una palabra relacionada con las imágenes anteriores: abrir los ojos hacia dentro, abrir un pubis que estrena pubertad, puede indicar abrirse al conocimiento o a la vida. Más allá de interpretaciones, este final da más bien la idea de un comienzo.

Es importante señalar que el poema no termina en la tercera parte, donde el lenguaje había sido destruido y donde, parecería que, siguiendo el ejemplo del *Altazor* de Huidobro, sería el final adecuado. Esta última cuarta parte, que tiene un tono más bien dulce y vitalista, parece recobrar la confianza en el lenguaje: la posibilidad de que el lenguaje pueda, aunque sea balbuceando, decir algo. Aquí no hay destrucción, ni siquiera hay listas ni clasificaciones. En esta parte el texto se convierte en un río, algo que fluye. Se construye a través de un monólogo que en el fondo es un diálogo imaginario con alguien que nunca responde. Es un discurso de la nostalgia, de la recuperación del pasado que intenta volver a establecer lazos. El texto parece querer recuperar

algo, no sabemos bien qué, pero lo rige una idea de reconstrucción. Sin duda en esta parte el poema tiene que ver más con la creación que con la destrucción.

Del principio del poema que comenzaba con la enumeración: “los animales furiosos; los animales mansos; los animales anómalos;” (51) hasta este final abierto, ha habido un proceso, un camino en el que se han producido múltiples cambios. Podríamos decir que es un poema metamórfico, incluso caleidoscópico, que toma múltiples formas alrededor de un concepto central, que sería el de los animales. Hasta en la última parte están presentes a través de esas garzas que tejen el hilo del último discurso.

CONCLUSIÓN

A lo largo del desarrollo de esta investigación he tratado de recopilar la mayor cantidad de información posible sobre el fenómeno de la figura retórica denominada enumeración. La cual, como ya vimos, tiene muchas variantes. Analicé las formas más recurrentes en que se presenta, tratando de relacionar éstas con los efectos que provocan. Los ejemplos presentados abarcan desde la Antigüedad hasta nuestros días, haciendo especial énfasis en la contemporaneidad.

Aunque el protagonista central de este trabajo es el poeta uruguayo-mexicano Víctor Sosa, no me he centrado sólo en su escritura, sino que he querido estudiar diferentes tipos de textos, haciendo una selección de algunos que representan diversas formas de usar la enumeración. Hice un enfoque más minucioso en algunos textos clásicos y otros no tan clásicos.

Este estudio tiene dos capítulos:

- El primero se concentra en el estudio de la enumeración, los diferentes tipos y el análisis de diversos ejemplos a lo largo del tiempo.
- El segundo toma algunos textos de Víctor Sosa para ejemplificar la enumeración, sobre todo su poema largo *Los animales furiosos*, al que se le dedica toda una parte.

Me enfoqué especialmente en Víctor Sosa porque es un ejemplo representativo de cómo la literatura actual está experimentando con la figura de la enumeración y, sobre todo, de las listas, en textos de intención poética. El arte conceptual ha entrado en la literatura, trastocando y violentando un ámbito que antes no pertenecía al mundo de la estética, experimentando con nuevas formas y nuevos tipos de discurso. Los ejemplos expuestos aquí son sólo una muestra de lo que ahora se está haciendo en la poesía latinoamericana a través de uno de sus exponentes más

propositivos y arriesgados. Pensamos que Sosa ha llevado muy lejos la experimentación con estas formas enumerativas y creemos también que este procedimiento es uno de sus recursos connaturales, uno de sus principales rasgos estilísticos. Por lo tanto, ha sido un autor idóneo para mostrar cómo funciona el fenómeno de la enumeración en la poesía y, en general, en la literatura actual.

Después de haber estudiado estos diferentes textos con diferentes tipos de enumeración, de diversas épocas y autores, he tratado de formular los rasgos principales que se repiten en todos ellos. Estos pequeños descubrimientos se pueden expresar en frases muy breves, que a continuación enlisto:

La enumeración:

- Se utiliza en todo tipo de textos, tanto en prosa como en verso, tanto literarios como extraliterarios.
- Cuando se utiliza en textos extraliterarios, que podríamos entender como de necesidad práctica, su función es utilitaria, aunque puede añadirse una función estética involuntaria.
- Al ser una figura de acumulación, es repetitiva, y esa repetición produce un ritmo.
- Mientras más larga sea una enumeración, el ritmo es mayor.
- A mayor número de elementos que formen la enumeración, mayor es la fuerza de ensoñación que proyecta: el significante se potencia y el significado disminuye.
- A mayor extrañeza en el lenguaje, mientras las palabras sean más raras o estén en lengua extranjera, la enumeración adquiere mayor potencia.
- Toda lista tiene la intención de dar una apariencia de orden en el caos del mundo.
- Toda enumeración tiene la intención de dar testimonio del mundo.
- La enumeración propicia la función poética

- La enumeración es un juego de relaciones entre el orden paradigmático y el orden sintagmático. Mientras que este último suele permanecer inalterable, es el orden paradigmático el que genera novedades.
- En la enumeración no importan tanto los diferentes significados de los miembros que la forman, sino las relaciones que esos miembros establecen entre sí.
- Cada miembro de una enumeración es afectado por el conjunto de los demás miembros en donde se incluye y por el lugar que ocupa en ese conjunto.
- La enumeración construye un orden aparente dentro del caos del mundo.
- La enumeración crea una inminencia, algo que sabemos que puede continuar, pero que no sabemos qué es.

Éstas son algunas de las formas de proceder que hallé en la enumeración en cualquiera de sus formas. Espero que mi estudio ayude a fomentar el interés por esta figura tan importante. A lo largo de él, entendí que las descripciones de la retórica tradicional no bastan para definirla, pues sus efectos van mucho más allá, tanto en el ámbito estético como en el puramente práctico, llegando a tocar los fundamentos mismos del conocimiento. Finalmente, la enumeración es una forma de conocer y de expresar el mundo; ya sea en la presentación de listas o clasificaciones o cualquier otra presentación, la enumeración es la manera en que los sistemas de conocimiento se ordenan, incluso podríamos decir, se objetivizan.

El apartado sobre teoría de las colecciones, donde me apoyé en la teoría desarrollada por Juan Alcántara, pone bastante claro cómo la enumeración puede ser tratada en un ámbito mucho más amplio que el literario, ya que actúa en muchos sentidos como cualquier colección. Creo que aquí hay una línea muy interesante para posteriores estudios.

Sobre el efecto estético, creo que quedó de manifiesto que la enumeración enfatiza la función poética y es uno de sus principales vehículos. En este sentido analicé diferentes efectos

que produce cuando es utilizada en textos literarios. Seguramente no agoté todos los efectos y espero que mi trabajo sirva para abrir nuevas líneas de investigación.

Me centré especialmente en el análisis de los diferentes usos de la enumeración que hace Víctor Sosa. Considero que es una excelente muestra de cómo la literatura contemporánea se está apropiando de manera diferente del concepto de lista y enumeración.

Me parece, evidentemente, que el tema no está agotado, toqué puntos importantes, cada uno de los cuales requiere por sí mismo una investigación a fondo. Espero que este estudio sea la llave para otros posteriores.

Al final de este trabajo incluí dos apéndices que considero importantes. Uno es una entrevista con el poeta Víctor Sosa, realizada el 28 de febrero de 2016. Ahí se pueden apreciar muchas de sus opiniones sobre la escritura y el proceso creativo en general. El otro es la monografía de Juan Alcántara sobre su teoría de las colecciones, tal como él me la entregó. Espero que ambos textos contribuyan a la comprensión total de esta investigación.

VÍCTOR SOSA - ENTREVISTA

28 de febrero de 2016

Rosa Durán

(V= Víctor Sosa / R= Rosa Durán)

R - ¿De dónde surge la idea de usar listas en tus textos?

V - Nació un poco de buscar información en enciclopedias y justamente descubrí que la enciclopedia es un listado, porque la enciclopedia lo que hace es tomar un tema y desarrollarlo con base en el orden del diccionario o el orden animal o el orden de especies, algún tipo de orden. Esa estructura que finalmente es la que organiza cualquier lista. Y eso comenzó posiblemente con *Los animales furiosos*, que aparecieron los listados de los animales, las aves y otros, a partir de los nombres en latín, del nombre científico; y entonces me pareció que eso generaba una realidad lingüística distinta, una especie de *ready made* lingüístico en la medida en que los nombres en latín, los nombres científicos ya enrarecen el objeto nominado, por lo que nos vamos desprendiendo del significado para quedarnos más bien atrapados en el significante, que se va enrareciendo, se va revistiendo de sonoridad, porque ya no importa tanto cuál es el ave o el mamífero que estamos nominando, sino lo que importa es su sonoridad como objeto semántico.

R - ¿Hiciste algún tipo de investigación en enciclopedias u otros libros para realizar esas listas?

V - No lo puedo llamar investigación, sino una especie de asedio lúdico a estos libros, sobre todo a las enciclopedias. Por ejemplo, tengo un libro que se llama *Las aves*, que trata de las diferentes apropiaciones de algunas aves desde el latín y la apropiación directa, ahora sí, de las definiciones de las aves de una enciclopedia española de los años setentas, lo cual se vuelve completamente anacrónico porque treinta o cuarenta años después esas descripciones son inverosímiles: se vuelven graciosas, justamente se desprenden del código que se establece en cualquier descripción

lógica de un animal. Y eso pasa con cualquier descripción de una palabra descontextualizada, ya sea por anacronismo, ya sea por descontextualizarlo de otra manera. En este caso se produce anacronismo y el anacronismo es una gran herramienta poética, porque lo anacrónico, además del sentido del humor que adquiere involuntariamente el texto, produce un extrañamiento del objeto que se está describiendo. Es decir, que el listado como experiencia estética también está relacionado con ese otro elemento que sería la descripción y cómo al describir algo y estar fuera del contexto histórico, cultural, adquiere un plus, es decir, se desprovee de la función científica que la descripción tiene finalmente, que es acercarnos a cierta objetividad, pero se provee de otro valor, se estetiza a partir de ese grado de inverosimilitud que adquiere como novedad. Claro, si leemos a Plinio, si leemos a los naturalistas griegos o medievales, estamos conectando otra vez con ese elemento inverosímil y ahí lo estético se sobreimprime, se expresa de una manera mucho más potente porque ya la parte científica queda rebasada completamente; la parte histórica también. Si leemos un libro de Historia que es anacrónico, sabemos o entendemos que esa parte pseudo objetiva que puede tener ya no existe como tal y entonces lo que prevalece es la estética que en el fondo qué es: lo que Jakobson llamaba la función poética. Es decir, cualquier descripción descontextualizada, sobre todo por anacronismo, adquiere una función poética. Creo que ése es un punto bien importante.

R - ¿Crees que la enumeración es una forma de producción de escritura?

V - Creo que es una forma de producción de sentido, es decir, la enumeración es escritura. Yo enumero, digamos, tres razas de gato: estoy creando escritura, pero estoy creando también otra cosa, que es sentido. Es decir, toda enumeración lleva a la creación de sentido, un sentido que yo diría que sería más que la suma de sus partes. Ese plus de sentido que tiene la enumeración o el listado, la creación de un sentido extra. Volviendo al punto, puedo nombrar quince razas de perros, eso puede ser una información para un veterinario muy útil, pero yo le voy a dar un plus,

es decir, esas quince razas de perros enumeradas que están creando un ritmo, una sonoridad por tanto, una musicalidad; que están creando también una prosodia tan importante para cualquier discurso poético; pero además otra cosa, están creando una inminencia, algo que no está en el texto, que no está primero en el sentido semántico de los vocablos, que tampoco está en la suma de cada uno de estos enunciados, pero que genera una especie de inminencia de sentido y ahí estamos en un territorio extraordinario, porque es el territorio de lo poético como elemento que está más allá incluso del propio lenguaje; una inminencia a futuro valga la redundancia, el crear un espacio de devenir sentido. Lo que deviene sentido es ese listado que se va a conformar de todo esto, de la suma de todas esas partes. Hay un plus que conforma la suma de todas esas partes y eso es lo que yo llamo esa inminencia poética. Me parece que por ahí va y que no se puede dar una explicación lógica a ese fenómeno más que a través de la lectura o del comercio del texto con el lector como diría Borges, que es donde realmente tendría lugar esa inminencia de manera efectiva.

R - Las enumeraciones están en los catálogos y en las enciclopedias, en varios textos objetivos, ¿crees que el poeta tiene una especie de complicidad con lo burocrático, con el archivo, con la producción en serie? ¿Hay una intención irónica al usar estas listas?

V - Comenzaría respondiéndote recordando cuando Fernando Pessoa se contesta a sí mismo o a alguno de sus heterónimos, dice: “¡Me van a decir a mí que no hay poesía en las cartas comerciales!”. Y él pasó gran parte de su vida escribiendo cartas comerciales, como ya sabemos, en la famosa empresa marítima e ironiza de esa manera. Yo creo que es una respuesta extraordinaria a algo que para el sentido común, inclusive el sentido común académico o el sentido común de muchos poetas o literatos, no habría ninguna posibilidad de encontrar poesía en una carta comercial. Pessoa sí la encuentra, es decir, que tiene que haber también una especie de complicidad, digamos, una complicidad intertextual si se quiere, para encontrar poesía en textos

que la mayoría no la encontraría. También tiene que ver mucho con el *ready made*, con la apropiación de textos ajenos a la función poética, cómo pueden ser poetizados a partir del hallazgo, a partir de la mirada sorpresiva. Podemos encontrar poesía en un anuncio, en un afiche callejero, en una pequeña plaquita puesta en algún muro de una ciudad determinada... en fin, es interminable esa capacidad de asombro que tiene el hallazgo de lo poético. Pero vuelvo al punto, para el hallazgo de lo poético tiene que haber un sujeto que halle el objeto que va a producir esa confrontación con lo poético. Entonces hay una especie de *flaneur*, al decir de Baudelaire, el de poder caminar las ciudades para encontrar lo poético, ya sea en los rótulos, carteles, graffitis, volantes, anagramas, coladeras... en cualquier parte donde el lenguaje tenga posibilidad de expresarse. Y ahí es donde se produce efectivamente el elemento de descontextualización que ya hemos hablado. Si yo lo veo con ojos poéticos, ese elemento se vuelve evidentemente una verdadera aparición de lo poético.

R - ¿Podríamos decir que la poesía está en la intención de quien la ve o de quien la presenta?

V - Evidentemente, por eso hay mucha gente que no entiende la poesía, por eso la poesía la lee tan poca gente, porque la mayoría no tiene intención de entenderla. Parte de ese presupuesto, cómo puedo entrar a la poesía. Es decir, entender la poesía es tener intención. Tener intención es tener una direccionalidad, tener una inminencia otra vez. Una inminencia es entender que esto es poético y solamente así se puede producir ese evento tan extraño de la emoción, porque finalmente hay que partir de la base de que lo poético genera un estado emocional en el receptor. Entonces es evidente que *pasa por el estado del lector*.

R - ¿Qué tipo de libros estimulan tu imaginación?

V - Son muchísimos tipos de libros, o tipos de escritura llamémosle. Por ejemplo, actualmente estoy leyendo de neurociencias, me estimula muchísimo saber cómo pensamos, cómo se construyen las ideas, cómo se produce la percepción, cómo la mente depende de un sistema

fisiológico llamado cerebro para que podamos estar hablando en este momento, para que podamos pensar y, finalmente, para que podamos hacer poesía, porque, cuidado, la poesía es una forma de pensamiento, no hay que engañarse: *la poesía es una forma de pensamiento*. Entonces, el poeta está pensando, de una forma muy singular, pero está pensando. No sé qué arreglos o sinapsis se están produciendo en ese momento, posiblemente estemos muy cerca de saberlo, pero evidentemente es otro tipo de arreglo que no es el mismo que el del pensamiento racional. Todo eso me interesa muchísimo investigarlo. ¿Qué tipos de libros? Soy voraz, todo lo que cae en mis manos me produce un enorme interés, claro, no quiere decir que no haya libros que me aburren, pero por lo general siempre hay algo que me atrapa de algún libro: de Historia, de Ciencia, de Psicología. Me interesa, por ejemplo ahora que he estado leyendo mucho a Freud, me interesa mucho cuando Freud, hombre poco dado a las metáforas, de pronto te regala una metáfora. Es raro que Freud acceda al lenguaje metafórico, posiblemente quería supeditarse al lenguaje científico para ser aceptado dentro de la comunidad médica en el momento en que estaba queriendo implantar el psicoanálisis como algo científico, entonces su discurso es arduo en ese sentido, pero de pronto te encuentras con metáforas y eso es extraordinario, me produce una enorme alegría, es como leer a un gran poeta.

R - Se ve que tenía una enorme atracción por la literatura, ¿no?

V - No era un hombre muy culto a nivel literario. Sí conocía a los clásicos por supuesto, pero tampoco era un gran lector de literatura que yo sepa. Pero el conectar con la metáfora en un científico o en un psicólogo es interesante porque es ver cómo el lenguaje poético, que es el lenguaje de la metáfora, el lenguaje simbólico por excelencia, permea el discurso científico, es decir, pareciera que no se puede vivir fuera de un discurso metafórico, fuera de un discurso que de alguna manera linde con el discurso simbólico, porque ya de por sí el lenguaje es la primera herramienta que nos conecta con lo simbólico. Somos seres que simbolizamos desde el momento

que hablamos, que abrimos la boca. Decir papá, decir mamá, es simbolizar. Desde ahí comienza, desde los dos años, es imposible escapar del lenguaje simbólico. Casi sería una redundancia hablar del lenguaje simbólico, sería lo mismo. Pero ahí es el punto donde me interesa ver los discursos aparentemente no simbólicos para justamente desenmascarar esa creencia de que el discurso científico no es simbólico, que es más concreto.

R - ¿Cómo te iniciaste en la poesía? ¿Cuándo empezaste a escribir? Yo sé que es una pregunta difícil.

V - No, la he respondido muchas veces. Me inicié leyendo a los poetas españoles. Es lo que recuerdo al menos, haber leído a Machado, haber leído a los poetas de la Generación del 27: Lorca, Alberti, Salinas, también a León Felipe, a los 13, 14 años posiblemente. Pero no conecté con la poesía como algo realmente trascendente, explosivo, transformador, hasta el conocimiento o el contacto con los surrealistas, que fue más o menos a los 16 ó 17 años. Ese contacto con los surrealistas fue una especie de dinamita en la cabeza que me hizo tomar conciencia de que la poesía era algo que iba mucho más allá de la escritura poética, de que la poesía era un estado de espíritu. Eso me lo dieron los surrealistas, que la poesía tenía que ver con una acción en el seno de la historia, con una actitud, con una forma de estar en el mundo. Todo eso es lo que me da el surrealismo, no me lo dieron los poetas españoles, no me lo dieron otros poetas, sino el contacto con el surrealismo, el contacto con André Breton, con Paul Eluard, Antonin Artaud, con Louis Aragon, con todo ese movimiento extraordinario. Para mí era también tomar contacto con otros poetas anteriores que no había leído y que leí gracias a los surrealistas: obviamente Rimbaud, Lautréamont, Baudelaire más atrás, Sade, es decir, el surrealismo. Fue una puerta que me comunicó con el pasado para conectar con antepasados, planteado de la manera más profunda posible, esa gente con la que te sientes ligado, pero que no conocías y de pronto estás ligado porque vibras con ellos. De alguna manera hay una consonancia más allá del tiempo y del espacio

con esos poetas, con Novalis también, con Blake. Poetas que cuando los conoces, los lees, te das cuenta que hay un parentesco, una especie de relación familiar con esa gente. Te preguntas cómo no lo conociste antes, qué barbaridad. Eso es maravilloso. Podríamos agregar a Dante, más atrás. Entonces ese vínculo, el gran portal, o la puerta estrecha, para hacer la comparación, sería el surrealismo. El surrealismo me abre la puerta hacia un pasado de creación, hacia afinidades electivas que se van haciendo presentes y también hacia un futuro que sería el propio desarrollo poético personal a partir de esas pautas, de esas luces que se van produciendo. Es decir, es importante que estamos vinculados con el pasado aunque no lo sepamos, estamos vinculados con ciertos poetas aunque no los conozcamos, hay una cosa biológica, hay una cosa que está en la cultura, pero que también tiene una carga. Hablar de cultura suena como una cosa superestructural, pero que está profundamente enraizado en lo más íntimo y profundo del desarrollo de un poeta, en este caso. Entonces, uno nunca está solo cuando es poeta. No sé si con eso ya llegamos al punto de ver dónde nace mi comienzo como poeta, pero por supuesto después voy a conocer otras poéticas que me van a interesar tanto como el surrealismo. La poesía concreta brasileña que también va a ser de enorme importancia en esos años de juventud y el conocimiento de la poesía oriental, es decir, la poesía chino-japonesa va a ser fundamental también en mis primeras etapas creativas. Quiere decir que se va completando esta especie de *patchwork* de diferentes voces heteróclitas sin contradecirse, ¿verdad? No quiere decir que la economía zen o la restricción del poema concreto tengan por qué estar reñidos con la verborrea surrealista que viene del discurso del inconsciente; y creo que eso es más interesante, que podamos abreviar de fuentes aparentemente contradictorias, y ver que las oposiciones son prejuicios, sobreposiciones a lo que importa, que son las construcciones de hablas poéticas. Yo creo que ésa es la mayor enseñanza y que lo vas asimilando con los años, por supuesto. Sabemos que sí había terribles peleas, terribles discusiones a lo largo del siglo XX entre formalistas, entre coloquialistas, entre surrealistas y

poetas puros, todo eso qué nos importa hoy en día. Finalmente, el valor que tienen está ahí, quedaron como verdaderos mojones de ese proceso biológico de la poesía del siglo XX que es finalmente la poesía de la modernidad. Creo que haber abrevado en todo eso es sumamente satisfactorio y enriquecedor, y sentirte también parte de todas estas hablas, estas poéticas heteróclitas sin los dogmas que en su momento las mantuvieron un poco como en posturas estancadas.

R - Tu escritura se caracteriza por siempre estar a la búsqueda de nuevas formas, de innovar, de romper con lo anterior, una escritura vanguardista en muchos sentidos, anticonvencional, anticonservadora, ¿tú crees que ése es uno de los deberes del artista –además de crear una obra bella– estar proponiendo, estar experimentando con nuevas formas?

V - Yo creo que sí, por supuesto, también creo que el concepto de vanguardia fue muy acotado a ciertos movimientos y a ciertas poéticas, es mucho más amplio de lo que creemos. Vanguardista fue Dante, vanguardista fue Homero, por supuesto Cervantes. ¿Por qué? Porque hicieron algo que nadie había hecho, se permitieron la posibilidad de indagar en territorios aún inéditos, y eso es vanguardismo. Entonces no hay que restringir las vanguardias a un periodo histórico determinado; y no hay un agotamiento de las vanguardias porque si no hay una restricción del periodo, tampoco hay un agotamiento, como podría ser la postura posmoderna: “Las vanguardias se acabaron, ya se agotaron”. No se pueden agotar porque existieron siempre y no se pueden agotar porque la necesidad de innovación está desde los griegos manifestándose permanentemente.

R - Claro, la tragedia, en su momento, fue una innovación.

V - Por supuesto. Entonces tenemos que reconstruir esa idea que tenemos, partiendo de la crítica, para reconformar la idea de vanguardia como un *continuum* en la historia de la civilización y no como un periodo específico y acotado de la historia que sería de 1900 a 1945 y punto. Pues no.

Hay que entenderlo desde otra perspectiva. Yo creo que estamos a suficiente distancia de la vanguardia histórica, para llamarla de esa manera, como para darnos cuenta de que evidentemente ya eso no se sostiene como tal, que fue una especie de ilusión óptica. Entonces ya la distancia nos demuestra que Marinetti pudo haber nacido en el siglo VIII y haber sido también un gran vanguardista, sin desmero. De que hay una exacerbación en el siglo XX, la hay, para que se haya generado esa especie de confusión. Es decir, la vanguardia solamente está aquí, pero finalmente si lo vemos con mayor distanciamiento, la actitud vanguardista es una actitud necesaria para el desarrollo de las reinstalaciones de clasicismos. Es decir, las vanguardias finalmente para lo que sirven es para eso, para crear poéticas, para crear convenciones, aunque la palabra no sea del todo feliz; crear convenciones poéticas, lingüísticas, expresivas. Es como la punta de una lanza que atraviesa toda la historia de la humanidad, ésa es la vanguardia, por eso el término viene de la jerga militar.

R - En ti es muy claro el deseo de escritura, una escritura constante, tú escribes todos los días, tienes verdadera necesidad de escribir. Tienes muchos libros, algunos publicados y otros sin publicar. De todos los libros que has hecho, ¿con cuál te sientes más satisfecho, con cuál sientes que te identificas más?

V - Es como decir qué hijo quieres más, es difícil, pero bueno, sí, habría que apostar desde un presente siempre huidizo porque no es lo mismo lo que dices hoy que lo que dijiste hace quince años o lo que dirás mañana, incluso los gustos y preferencias son variables, pero bueno, para mí *Los animales furiosos* es un libro importante. Me parece que es importante por lo que plantea, el grado de profundidad que se plantea ahí en términos de crítica de la sociedad.

R - Además es tu primer libro donde empezaste a usar listas ¿no?

V - Posiblemente sí.

R - Es un libro que a mí –además de muy hermoso, muy logrado desde el punto de vista estético y poético–, me parece que es uno de tus libros donde más tocas lo humano, una parte humana con una sensibilidad profunda. No sé tú qué pienses.

V - Puede ser, sí, hay como una manera de mirar el mundo, es decir, la historia, de una forma un poco más... hay como un *pathos*, hay un *pathos* ahí fuerte, en todo el libro, hay una indignación también por la condición humana, por todo lo terrible que somos.

R - También planteas mucho ahí la posibilidad del lenguaje, de que el lenguaje pueda decir algo.

V - Exacto, ésa es otra parte, y también forma parte del *pathos*. ¿Hasta qué punto el lenguaje es aquella cosa que queremos que sea, que nos propusimos que fuera, el verbo como encarnación, ¿verdad?, y su insuficiencia perpetua, permanente, su espejismo. Esa desconfianza por la palabra que finalmente queda sin decir lo esencial, todo eso está planteado en *Los animales furiosos*, desde una forma nada irónica sino un poco más dramática si se quiere. Hay esa doble cuestión, la cuestión del ajuste de cuentas con la Historia, y también el ajuste de cuentas con el lenguaje, serían dos caras de la humanidad que están ahí fluctuando en todo el libro, hasta llegar a esa especie de grito primal al final del libro que es un grito que nos vincula con una angustia primigenia, que seguramente es una angustia prelingüística. Entonces yo creo que por ahí va, es un libro que también me toca mucho por ese lado.

R - Claro, porque va mucho más allá de los animales que están mencionados. Ése es el pretexto para una reflexión sobre la Historia, sobre el pensamiento humano y sobre la posibilidad de que la palabra, el lenguaje, pueda decir el mundo.

V - Exactamente, ésa es la gran cuestión que se plantea como gran duda, como paradoja: hasta qué punto la palabra dice el mundo y hasta qué punto es o un puente o un hiato con el mundo.

Parece que *Los animales furiosos* se inclinan más al hiato. Hay una afasia, un no poder decir que

la palabra envuelve en su propio cuerpo, es decir, la palabra dice la falta, la palabra dice la ausencia, la palabra dice el vacío.

R - Me acuerdo que te conocí cuando estabas escribiendo ese libro. En la Ibero me acuerdo que me comentabas que lo estabas escribiendo. Ahora que lo estoy estudiando y analizando me pregunto en qué estado escribiste ese libro. Ahora me parece raro que yo te viera ahí en la Ibero en las clases mientras tú lo estabas escribiendo. ¿Fue algo que te brotó como un torrente o fue algo muy pensado, muy reflexionado?

V - No, no, por lo general no reflexiono los libros, los libros reflexionan por mí. Además hubo un goce en sentido lacaniano en la construcción del libro *Los animales furiosos* porque yo no sabía, no tenía idea de lo que estaba escribiendo, sin embargo parece que hubiera una estructura completamente lógica, incluso en sus partes, partes que son en prosa, partes que son ya versificadas, pero no, no hubo ningún plan.

R - Sobre todo te movió la intuición.

V - ¡La intuición! Sí, ahí está un poco esa especie de flujo, el verso proyectivo también está. Lo que Charles Olson plantea como la necesidad de que cada percepción sea seguida por otra percepción. Eso es muy bello. Creo que *Los animales furiosos* entraría en eso, como dijo Juan Alcántara en una ocasión, sería un poema proyectivo en ese sentido, porque está ese encadenamiento perpetuo, permanente, de percepciones. Es decir, nunca hay una idea prefijada, sino que es la percepción que te lleva a otra percepción y que va tomando cuerpo en el libro.

Ahora, hay otro elemento que es importante que yo no sé si está en el verso proyectivo de Charles Olson, que es el hecho de las homofonías, de las imantaciones sonoras, y que eso viene de otra fuente.

R - ¿Haroldo de Campos?

V - Posiblemente de Haroldo. Sí, viene más del concretismo. Mi concatenación proyectiva está, no supeditada, pero sí está muy relacionada a un vínculo fonético-sonoro, rítmico, lo que va haciendo que estas proyecciones se vayan encadenando por imantación sonora, le llamo yo, y creo que por ahí va. Entonces es muy difícil construir un libro perfectamente calculado, temáticamente, conceptualmente, cuando lo que te guía es la imantación sonora.

R - Que es algo que no es ideológico.

V - Que no puede estar preconcebido, que fue algo que nació así y nació bien, pareciera, porque funciona como un organismo, pero jamás lo hubiera pensado previamente. Las cosas funcionan cuando realmente las pones en funcionamiento, y quien lo pone en funcionamiento es el lector, siendo el poeta el primer lector de su texto, por tanto siempre es una sorpresa que funcione o que no funcione algo.

R - Sí, hay algo más allá de la voluntad del poeta, ¿no? Un poco el poeta toma algo que él no controla del todo.

V - Exacto. Generalmente los poemas pensados voluntariamente, estructurados voluntariamente, son un fracaso, porque ya hay un *a priori*, ¿no?, que los condiciona a ir por determinada ruta.

R - ¿Podríamos decir que el poema se escribe solo, el canal es el poeta, pero el poema se quiere escribir?

V - Es que el poema se escribe con el inconsciente, se escribe acompañado.

R - Claro, pero hay que dejar salir ese inconsciente.

V - Exacto. Podríamos decir el poema lo escriben varios, mejor que se escribe solo, creo que son varios. Entonces ahí está el inconsciente, está la parte consciente, está la parte preceptiva, que por supuesto también existe aunque no es definitiva, pero todo eso está mezclado. Entonces cuántos yoes hay, los diálogos internos, los diálogos con otros, las influencias, la tradición que se

manifiesta... ¿quién escribe el poema? Digamos muchos, no sabemos quién lo escribe, pero ahí está.

R - ¿Entonces el trabajo del poeta sería permitir que el poema se escriba?

V - Bueno, lo que decía Keats, ¿no? Uno no tiene personalidad, las múltiples personalidades del poema y de la poesía son las que se expresan a través de uno. Uno tiene que vaciarse de personalidad, si el poeta quiere prevalecer pues el poema no va a funcionar posiblemente.

Entonces el poema es todo ese flujo y reflujo en el sentido orgánico, de influjos, de voces, de emociones previas a nosotros mismos, de latidos, pulsaciones. Es algo realmente incontrolable desde el punto de vista volitivo. No puede haber voluntad que controle un poema, aunque Poe diga lo contrario.

R - En la enumeración siempre puedes agregar algo más. Una enumeración nunca está acabada porque siempre le puedes poner otro elemento más, entonces un poco la enumeración tiende al infinito, y esta comparación que hacía Juan Alcántara contigo y Kafka, que en los dos nota este deseo infinito de la escritura. Una escritura que nunca se acaba, que nunca tiene un final, de alguna manera siempre se puede prolongar más y más. ¿Tú sientes esta identificación con esta cualidad de Kafka?

V - Sí, lo entiendo perfectamente. Creo que *La saga del sordo* es el ejemplo más cercano a lo que dices, en el que el grado obsesivo-compulsivo llega a grados intolerables. Llevar la escritura al borde del abismo, del riesgo, es también temerario, tanto para la salud mental del que la ejerce como para el lector también. El lector puede decir esto es ilegible y lo tira a la basura, lo deja por ahí, lee otra cosa y punto; la gravedad para el lector es menor, pero para el que ejerce ese ejercicio es más riesgoso. Por eso mi identificación con Mabuse, el Doctor Mabuse que escribe en su celda, una vez que le impiden seguir cometiendo crímenes y lo encierran; y el detective de pronto se dice “voy a ver qué ha pasado con el Doctor Mabuse”, y llega a su celda y lo encuentra

absolutamente concentrado, sentado en su lecho, en su cama carcelaria, escribiendo sin parar y tirando las hojas al piso, escribiendo en un estado como de enajenación absoluta, y cuando el detective levanta una de los cientos de hojas tiradas, descubre que es un lenguaje ininteligible. El detective se va y en la toma final lo encuadran y él dice: “Esto es demasiado para un simple policía”. Eso es maravilloso, ¿no?, porque Mabuse nos enfrenta justamente con el riesgo de todo escritor, que es la locura, que es llegar a lo indecible y que es la pulsión que todo escritor tiene, por eso podemos entender a Kafka y a otros obsesivos como él. Llegar a ese punto en que la escritura se transforma en una pulsión desprovista de significado, la danza del significante, el diseño de la escritura en las hojas repletas, que además son inagotables, porque acabas una y tienes que seguir con otra y con otra, se vuelve una metáfora del deseo perpetuo, que eso es la existencia desde que salimos del vientre materno hasta que nos morimos. El caso Mabuse es un caso terrorífico de incumplimiento de deseo, de pulsión extrema, y si la escritura llega efectivamente a transformarse en el vehículo de esa pulsión, acabamos siendo el Doctor Mabuse. Ése es justamente el riesgo, que posiblemente Antonin Artaud lo vive en sus *Cuadernos de Rodez*, ya totalmente perdido en la locura, es una escritura que linda con la ininteligibilidad total. Hay muchos casos. Eso es terrorífico, pero es. Es justamente la descorporización total del sentido, se convierte en un vehículo que sólo transporta su propia corporeidad. Una corporeidad sin sentido, una masa amorfa de materia corporal sin posibilidad de asir nada; un cuerpo amorfo donde no hay extremidades para asir el mundo. Es una cosa espantosa... ¿te puedes imaginar una masa amorfa donde no hay posibilidad de asir nada? Una biología totalmente autárquica y autista que se devora a sí misma, se autoprocrea, se fagocita y se vomita. Ése es el límite de la escritura. Y ese es el límite, con que muchos escritores, los más radicales, podemos correr el riesgo, por lo menos de intuirlo como un espacio de terror, como un espacio de espanto que muchos sí lo vivieron. Por eso el control que debemos tener en la escritura es el acotamiento, el mantener

cierto límite, el buscar parapetos, contenedores, lo que nos mantiene en esta situación de expresabilidad, de comunicabilidad; pero que a su vez sentimos que es incompleto, que no logramos... esa lucha es brutal. Cualquier escritor que tome las cosas en serio se va a enfrentar con esa lucha. Entonces ahí me tienes escribiendo compulsivamente todos los días que puedo y luchando con esos límites y luchando con la ampliación de esos límites; el empujarlos, el contenerlos, el deseárselos, el desear la desaparición del yo a partir de unirte con esa masa amorfa de la escritura. Deseo perverso por supuesto. La escritura es una forma de salud que juega constantemente con las mayores patologías. Ése es el ejercicio poético, ése es el ejercicio de la escritura.

R - ¿Hay una fascinación podríamos decir de la escritura por la escritura por sí misma, por el acto de escribir, más allá de lo que escribas?

V - Sí, por supuesto que más allá de lo que escribas. No importa el tema. El que necesita escribir, escribe. ¿De qué escribe? Eso ya es secundario, pero finalmente el que necesita escribir, escribe. El tema es como una especie de agregado o de anecdotario; el anecdotario que se agrega a la pulsión, porque la pulsión no tiene tema, porque la pulsión no tiene habla, porque la pulsión es anterior al habla, es anterior a cualquier herramienta de simbolización, y lo que está en el trasfondo de la escritura, es decir, del discurso simbólico, es la pulsión. La única manera de canalizar esa pulsión, que es la no significación, la no simbolización, es a través del discurso lingüístico, del habla, del significado y del significante. Pero finalmente es la pulsión la que impera.

R - Algo decía Lacan con respecto a eso, algo que nunca se puede escribir. Intentar decir lo que nunca se puede decir.

V -Creo que él dice el lenguaje no es para entenderse, la escritura no es para entenderse. Y ahí está clarísimo el planteo de que la manera de llegar a la pulsión es no entendiéndola, porque no es posible entenderla.

R - La escritura sería una expresión de esta pulsión. La pulsión está debajo y es más fuerte y es antes.

V - Y es anterior a la simbolización. Nos queda el lenguaje simbólico que es más accesible a la conciencia, al yo, pero lo que subyace debajo de la simbolización es la pulsión.

R - Volviendo a la enumeración, la veo como una de las expresiones más perfectas de esta pulsión, porque es un vehículo que permite conducir algo que nunca termina, algo que siempre puedes ampliar, que siempre puedes decir más. No es como una narración que tiene principio, desarrollo, final y ya. El final te sorprende, pero es un cierre. En un texto que está construido como una enumeración, a menos que sea una enumeración limitada, por ejemplo sobre quiénes están sentados en esta mesa, la enumeración tiende a admitir siempre otro elemento más. En ese sentido es el vehículo idóneo para esta pulsión, porque siempre puedes agregar algo más y nunca se cierra, la pulsión nunca queda satisfecha. No sé si ésa sea la razón de que usas muchas enumeraciones, aparte de las listas. Parece que la enumeración es una de las características de casi todos tus textos, incluso *La saga del sordo*. En casi todos tiendes a enumerar, tiendes a decir esto, lo otro, lo otro, lo otro. Como tratando de abarcar el mundo, pero finalmente es algo que nunca acaba de describirse, nunca acaba de completarse. La enumeración está en el mundo porque el mundo es también ilimitado.

V - El mundo es un conjunto de miles de cosas, de miles de significantes. Si no viéramos el mundo a través de los sentidos que tenemos, que son bastante pobres por cierto, si tuviéramos otro tipo de sentidos, el mundo sería totalmente distinto. Seguramente para una araña es totalmente distinto o para otros seres con otras formas de percepción. Es decir, que el mundo que

vemos los seres humanos está restringido por nuestros cinco sentidos y está restringido por el acotamiento simbólico que construye el significante. Es decir, cada cosa tiene un significante que la define como tal y entonces tiene una nominación, tiene una forma de restringirla: sombrilla, pájaro, silla... Hay una estructura previa que hace que podamos dividir la realidad en estos significantes, pero eso no quiere decir que las cosas sean así. Para otro sistema perceptivo las cosas son totalmente distintas. Es muy común que le dices a un niño: “Dibuja un árbol”, ¿y qué te dibuja? El tronco, las ramas, las hojas y punto, pero el árbol no es eso; tiene raíces, tiene comunicaciones con otras plantas, tiene savia, tiene una estructura interna orgánica. Nunca el árbol que dibuja el niño es el árbol. El niño dibuja un árbol, no el árbol. Volvemos al punto de la imposibilidad de aprehender el árbol. El sistema de símbolos es eso, a partir del lenguaje, a partir del dibujo, yo represento algo que se supone que se llama árbol, represento un significante. Eso está muy lejos de ser lo que es el árbol. Hay que tener presente que la realidad que podemos captar a través de la pobreza de nuestros sentidos es sumamente limitada, está vehiculizada necesariamente por el significante que aporta, delimita, determina funciones además, pero que no tiene nada que ver con la realidad real. Y por eso la poesía es un vehículo para desacotar, dismantelar, aunque sea por un momento, esa estructura simbólica construida por la razón lógica y por la razón semántica. La poesía es una forma: “El gato es pájaro”, volver a eso, o “el árbol es río”.

R - Encontrar las relaciones ocultas entre las cosas

V - Ésa es una de las funciones fundamentales de la poesía

R - Y ahí está la metáfora

V - Que es justamente ampliar los acotamientos que el significante nos impone.

BREVE TEORÍA DE LAS COLECCIONES

POR JUAN ALCÁNTARA

Preguntas base: ¿qué es la enumeración?, ¿pueden reducirse sus modalidades a una sola estructura o mecanismo?, ¿qué función cumplen las enumeraciones dentro del poema?

Es necesario intentar definir la enumeración a partir de un solo nivel, en este caso el sintáctico.

Eso supone no tomar en cuenta ningún dato que provenga de la significación. Las enumeraciones no pueden describirse a partir de sus contenidos.

ENUMERACIÓN: figura consistente en la presencia de más de dos elementos coordinados en el mismo nivel sintáctico.

La coordinación entre dos o más elementos supone, por supuesto, que tales elementos se encuentran en el mismo nivel sintáctico.

¿Puede encontrarse un principio constructivo básico, estructural, funcional, que sea común a todas las manifestaciones de la enumeración?

HIPÓTESIS: las tres reglas básicas de toda enumeración son las siguientes:

1. Presencia de más de dos elementos.
2. Los elementos conjuntados se hallan en el mismo nivel; es decir, están coordinados.
3. Los elementos coordinados cumplen cada uno la misma función sintáctica dentro de la oración.

La enumeración es un fenómeno que se ubica en la articulación sintáctica, de manera que, antes que nada, es preciso describirlo en ese nivel y no en el del significado.

Los elementos susceptibles de aparecer en relación de coordinación pueden ser palabras, sintagmas, proposiciones, enunciados, párrafos, textos, títulos, rótulos, etcétera.

Las palabras, sintagmas, proposiciones, títulos, rótulos, etcétera, sumados o coleccionados en un mismo nivel pueden estar coordinados dentro de la estructura de la oración, pero también pueden estar conjuntados o adicionados fuera de la oración (listas, colecciones, catálogos, etc.).

Los enunciados, párrafos y textos, por su naturaleza misma, no pueden aparecer coordinados dentro de la estructura de la oración, de manera que siempre forman colecciones más allá de lo oracional (colecciones, listas, catálogos, inventarios, índices, muestrarios, antologías, repertorios, compilaciones, diccionarios, etc.).

Así, pueden establecerse dos formas básicas de adición, suma o conjunción de elementos:

1. Oracional: la adición de elementos se da dentro de la estructura de la oración, y en conjunto cumple una función determinada dentro del enunciado; se trata propiamente de la *coordinación*, tal como se entiende en teoría de la sintaxis.

2. No oracional o transoracional: aquella que conforma colecciones que no se integran al orden oracional y que permanecen fuera de él, es decir, cuya estructura y lógica aditiva no es propiamente sintáctica.

Las colecciones de elementos, ya sean coordinados o meramente conjuntados, pueden adoptar en mayor o menor medida patrones, modelos, fórmulas, mecanismos, géneros más o menos estables dentro de la tradición (burocráticos, mercantiles, administrativos, académicos,

científicos, literarios, etcétera). También es posible modificarlos, yuxtaponerlos, parodiarlos, destruirlos o inventarlos.

En las colecciones oracionales (o más exactamente intraoracionales) esos patrones, más o menos estilizados, corresponden a las distintas variantes de la figura de la enumeración en el ámbito de la retórica (su función es convencer o conmover).

En las colecciones no oracionales o autónomas esos modelos, géneros o formatos (no necesariamente literarios) corresponden a las listas, catálogos, inventarios, repertorios, muestrarios, índices, tablas, desgloses, taxonomías, museos, compilaciones, antologías, directorios, bitácoras, ficheros y currículos.

En el nivel oracional, la coordinación es siempre un mecanismo sintáctico dentro de la oración: adición o adversación.

En el nivel no oracional o extraoracional los elementos de la colección no establecen entre sí ninguna relación sintáctica. Puede decirse que sólo están ahí, presentes, contiguos, en el mismo campo. Por lo mismo no puede hablarse de auténtica "coordinación". La presencia de los elementos coleccionados (a la manera de datos o paquetes informativos) en un mismo acto elocutivo o performativo, o bien, en la escritura, en un mismo campo gráfico o bajo unas mismas convenciones notacionales, funciona a la manera de la relación copulativa sin que ésta exista propiamente.

Adicionalmente las colecciones pueden ser de dos tipos (según el grado de orden que establecen entre sí sus elementos):

1. Laxas o libres: cualquier número de elementos sin importar el orden en el que se ofrecen.

2. Ordenadas: número determinado de elementos en un orden específico. Algunos tipos de orden podrían ser: ordinalidad; uso de categorías (clasificaciones, taxonomías).

Un caso extremo: una colección intraoracional que se prolonga a tal grado que parece rebasar su propio orden, aunque no lo quiebre. Pese a su naturaleza extrema, no se viola el orden sintáctico, aunque se lo pierde de vista.

En resumen, las colecciones pueden ser:

intraoracionales (internas)	articuladas sintácticamente	enumeración
no oracionales (externas o autónomas)	ordenadas	catálogos, inventarios, índices, antologías, repertorios, compilaciones, diccionarios, taxonomías, museos, directorios, bitácoras, currículos, ficheros, muestrarios, instrucciones, etc.
	no ordenadas	listas, colecciones, desgloses

Las colecciones autónomas requieren necesariamente un título, una etiqueta, una descripción o unas instrucciones para poder ser leídas y comprendidas. Esos encabezamientos

determinan también la relación que se establece entre los elementos como principio de orden o de identidad. El establecimiento de un orden determinado en el interior de una colección autónoma corresponde también a convenciones o invenciones notacionales.

Para confirmar la utilidad de estos parámetros (su eficacia descriptiva) es preciso hacer el ejercicio de describir colecciones específicas operando al interior de los poemas.

Es posible demostrar que la poesía del último siglo ha utilizado, parodiado o desarrollado una gran variedad de colecciones, muchas de ellas autónomas (Huidobro, Eluard, Tzara, Arp, Apollinaire, Schwitters, Maiakovsky, Marinetti, Pound, Williams, Vallejo, Girondo, Drummond de Andrade, Bandeira, Cardenal, Coronel Urtecho, Parra, Ponge, Olson, Eielson, Perec, Kozer, Antin, Lamborghini, Roubaud, etcétera).

Igualmente resulta necesario investigar el siguiente planteamiento: si bien los parámetros que hemos enunciado se basan en la pertenencia o no al orden oracional, es decir a la dependencia o autonomía de la colección (intraoracionales o no oracionales), el poema como tal es en sí mismo un campo en el que todos los elementos, incluyendo la colecciones autónomas, están "adentro", por lo que su autonomía es relativa. También puede aducirse que no todo poema es cerrado, y que es frecuente en las últimas décadas la práctica de una escritura poética que no busca crear unidades fijas entendidas a la manera de "poemas".

En el interior del poema, la coexistencia de la sintaxis usual de la lengua, de la enumeración en el sentido tradicional y de las colecciones autónomas produce una potenciación de las posibilidades articulatorias, es decir, un rebasamiento del mero lazo sintáctico y la puesta en evidencia de una lógica articulatoria (o composicional) compleja, propia del poema y capaz de hacer que órdenes lineales y no lineales se combinen.

NOTA: la función que la enumeración desempeña en el poema se deriva de su mecanismo sintáctico en interacción con otros niveles: fonético, gestual, semántico o conceptual, visual, notacional, etcétera.

Otros comentarios:

En la medida en que la estructura de un poema esté ocupada, saturada o interrumpida por colecciones internas o autónomas (es decir por relaciones paradigmáticas) en esa medida estará más cerca de la lógica del archivo. Las enumeraciones y las colecciones autónomas dentro de la poesía, hacen evidente, a la manera de una traición, con frecuencia de manera inesperada, el parentesco de la poesía escrita con el archivo.

Cuando un poema se cierra puede ser archivado o coleccionado. Una buena parte de la vida del poema se sitúa en la tensión que se genera entre su autonomía y su pertenencia al archivo.

La ficción (o imposibilidad) del poema abierto: resistencia al archivo.

Otros puntos a investigar:

El corpus poético como colección autónoma. Las formas de ordenar o disponer el corpus (véase, por ejemplo, *Integra* de Gonzalo Rojas).

Por la naturaleza de sus componentes, las colecciones pueden ser homogéneas (cada uno de los elementos incluidos está estructurado de la misma manera) o bien heterogéneas (los componentes están constituidos de distintas maneras).

Las colecciones intraoracionales no pueden ser heterogéneas (sintácticamente), sino necesariamente homogéneas, puesto que de otra manera se rompería el orden sintáctico.

Para determinarlo es preciso también investigar las características del "elemento" o *ítem* que puede figurar en una colección. Cualquier elemento puede tener, por sí mismo, una estructura determinada (por ejemplo, fonológica, morfológica o sintáctica).

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

Alcántara, Juan. “Breve teoría de las colecciones”. *Apéndice*. Documento sin publicar.

---. “El microbarroquismo de Víctor Sosa”. Epílogo (pp. 85-88). Víctor Sosa. *La saga del sordo*. México: Praxis, 2006.

Alighieri, Dante. *Infierno*. Trad. y pról. Ángel Crespo. México: Seix Barral, 2013.

“Arte conceptual”. *MÁSDEARTE.COM*. En línea. 18 de junio de 2016.

<http://masdearte.com/movimientos/arte-conceptual/>

Barthes, Roland. *Barthes por Barthes*. Trad. Julieta Fombona Zuloaga. Venezuela: Monte Ávila, 1997.

---. *El grado cero de la escritura*. Trad. Nicolás Rosa. México: Siglo XXI, 1976.

---. *La cámara lúcida*. Trad. Joaquín Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1990.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 2010.

---. Helena. *Diccionario de retórica y poética*. 1998, pp. 173-175. En línea. 11 de noviembre de 2012.

http://hermeneuticacui2012.files.wordpress.com/2012/02/d_retori_poet.pdf

Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. Madrid: Alianza Emecé, 1984.

---. *Discusión*. Madrid: Alianza Emecé, 1980.

---. *Ficciones*. Madrid: Alianza Emecé, 1981.

---. *Obra poética*. Buenos Aires: Emecé, 1989.

---. *Otras inquisiciones*. Madrid: Alianza Emecé, 1981.

--- y Oswaldo Ferrari. *En diálogo / II*. México: Siglo XXI, 2005.

“Breve análisis del catálogo de las naves y del catálogo de los troyanos”. *Rea. Mitología griega.*

En línea. 14 de mayo de 2016. <http://www.kelpienet.net/rea/temas.php?ng=21>

Campos, Haroldo de. *De la razón antropofágica y otros ensayos.* México: Siglo XXI, 2000.

Catulo. *Quince poemas de Catulo.* Trad. Ramón Yrigoyen. Dialnet. En línea. 17 de marzo de

2016. <file:///C:/Users/USER/Downloads/Dialnet-QuincePoemasDeCatulo-68896.pdf>

Christensen, Inger. “Alfabeto (fragmentos)”. Trad. Francisco J. Uriz. Sel. Inti García Santamaría.

Nueva Provenza. En línea. 9 de julio de 2015.

<http://nuevaprovenza.blogspot.mx/2015/05/alfabeto-fragmentos.html>

Cruz, San Juan de la. *Cántico espiritual.* Editorial Monte Carmelo. En línea. 01 de febrero de

2016. http://biblio3.url.edu.gt/Libros/JCruz/JCruz_CantoEspiritualA.pdf

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Kafka por una literatura menor.* Trad. Jorge Aguilar Mora.

México: Era, 1983.

Derrida, Jacques. *La diseminación.* Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos, 1997.

Díaz del Castillo, Bernal. *Historia de la conquista de la Nueva España.* Pról. Carmelo Sáenz de

Santa María. México: Alianza Editorial, 1991.

Diccionario de la lengua española. Real Academia Española. En línea. 13 de abril de 2015.

<http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>

Diccionario de tropos y figuras retóricas. En línea. 21 de enero de 2014.

http://www.oocities.org/sitioculto/01_01_01_fig-ret.htm

Eco, Umberto. *El vértigo de las listas.* Trad. Maria Pons Irazazábal. Barcelona: Lumen, 2009.

Espinosa, Santiago E. “Georges Perec y lo impensable”. En línea. 13 de noviembre de 2012.

http://www.ub.edu/las_nubes/autores/Espinosa_Perec.html

“Etimología de número”. En línea. 6 de abril de 2015. <http://etimologias.dechile.net/?nu.mero>

- Fenollosa, Ernest. *Los caracteres de la escritura china como medio poético*. Ed. y notas Ezra Pound. Pról. y trad. Salvador Elizondo. México: Fósforo (Col. Molinos de viento 1), 2007.
- Flores, Enrique. "Juan Rulfo y Bernal Díaz: La invención de la escritura poética". *El poeta y su trabajo* / 32. Primavera 2009. México: Oak Editorial, 2009.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI, 2010.
- García Santamaría, Inti. "Dos poemas / Por Inti García Santamaría. *Crítica* 164. Documento electrónico. 1º de junio de 2015. <http://revistacritica.com/contenidos-impresos/poemas/dos-poemas-por-inti-garcia-santamaria>
- Goldsmith, Kenneth. *Escritura no-creativa: La gestión del lenguaje en la era digital*. Trad. Alan Page. México: Tumbona Ediciones, 2015.
- Graves, Robert. *La diosa blanca*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.
- Homero. *La Ilíada*. Trad. Luis Segala y Estalella. Pról. Alfonso Reyes. México: Porrúa, 1971.
- Huidobro, Vicente. *Altazor. Temblor del cielo*. Pról. Hernán Lavín Cerda. México: Conaculta, 2009.
- . *Manifiestos*. En línea. 23 de marzo de 2016. <http://www.vicentehuidobro.uchile.cl/manifiesto1.htm>
- . *Poética y estética creacionistas*. Pról. Vicente Quirarte. México: UNAM, 1994.
- Jakobson, Roman. *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. Trad. Mónica Mansour. México: FCE, 1992.
- . *Ensayos de lingüística general*. Trad. Josep M. Pujol y Jem Cabanes. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- . *Ensayos de poética*. Trad. Juan Almela. México: FCE, 1986.

--- y Linda R. Waugh. *La forma sonora de la lengua*. Trad. Mónica Mansour. México: FCE, 1987.

Joyce, James. *Retrato del artista adolescente*. Pról. Juan García Ponce. México: Lectorum, 2009.

Kafka, Franz. *Kafka enamorado: Cartas a Felice*. Trad. Pablo Sorozábal. Madrid: Nórdica Libros, 2013.

Leirner, Jac. *Funciones de una variable*. México: CONACULTA, 2014.

Manrique, Jorge. *Coplas a la muerte de su padre*. Ed. Vicente Beltrán. Biblioteca clásica de la Real Academia Española. En línea. 29 de enero de 2017.

http://www.rae.es/sites/default/files/Coplas_a_la_muerte_de_su_padre.pdf

Meschonnic, Henri. *La poética como crítica del sentido*. Trad. Hugo Savino. Buenos Aires: Mármol Izquierdo, 2007.

Pauls, Alan. “Loca erudición”. En línea. 2 de noviembre de 2012.

<http://paolo21524.tripod.com/pauls2.html>

Perec, Georges. *El gabinete de un aficionado. Historia de un cuadro*. Trad. Menene Gras Balaguer. Barcelona: Anagrama, 1989.

---. *Pensar, Clasificar*. Trad. Carlos Gardini. Barcelona: Gedisa, 1986.

Pound, Ezra. *El arte de la poesía*. Trad. José Vázquez Amaral. México: Joaquín Mortiz, 1983.

Porrúa, Ana. “Cosas que se están hablando”: versiones sobre el neobarroco”. Universidad Nacional de Mar del Plata – CONICET. Boletín / 13-14 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (Diciembre 2007 – Abril 2008). En línea. 08 de julio de 2016.

http://www.celarg.org/int/arch_publici/porrua13_14.pdf

Quignard, Pascal. *Butes*. Trad. Carmen Pardo y Miguel Morey. Madrid: Sexto Piso, 2011.

---. *Retórica especulativa*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2006.

- . "Tratado XLIV. La almohada de Sei". *Pequeños tratados II*. Trad. Miguel Morey. México: Sexto piso, 2016.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. México: FCE, 1994.
- Saer, Juan José. *El entonado*. México: Folios Ediciones, 1983.
- Shōnagon, Sei. *El libro de almohada*. Trad. y pról. Amalia Sato. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2009.
- Silvestri, Leonor. "La mimesis del amor". *Socialización de la cultura antigua*. En línea. 9 de junio de 2015. <http://todonuevobajoelsol.blogspot.mx/2007/05/la-mimesis-del-amor-catulo-poemas-una.html>
- Sosa, Víctor. *El impulso. Inflexiones sobre la creación*. México: Praxis, 2000.
- . "Familie Montparnasse". Videopoema.
- . *La saga del sordo*. Postfacio Juan Alcántara. Mexico: Praxis, 2006.
- . *Los animales furiosos*. Pról. José Kozser. México: Aldus, 2003.
- . "México lindo y querido". Videopoema.
- . *Oroboros. Poesía reunida, 1992-2013*. San Paulo: Lumme Editor, 2013.
- . *Sólidos que no aceptan más solutos*. (inédito)
- . Steiner, George. *La idea de Europa*. Pról. Mario Vargas Llosa. Trad. María Condor. México: FCE, 2006.
- Turner, Guillermo. *Los soldados de la Conquista: Herencias culturales*. México: El Tucán de Virginia (INAH), 2013.
- Vallejo, Fernando. *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*. México: FCE, 1983.
- Wajcman, Gérard. *Colección seguido de La avaricia*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Manantial, 2010.

Waugh, Linda R. “La función poética y la naturaleza de la lengua”. *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. Trad. Mónica Mansour. México: FCE, 1992.