

LA POÉTICA Y EL LENGUAJE DE ALVARO FIGUEREDO¹

Rómulo Cosse
Biblioteca Nacional, Uruguay

Es esta una obra densa y compleja, que escapa a todo encuadre simplista de tipo generacional, porque está situada más allá de las escuelas y tendencias al uso en su época. Una obra que profunda y diferenciada a un tiempo, se nutrió de todos los cauces estéticos y a todos lo superó, para constituir una tendencia en sí misma. Como todos los grandes creadores, su escritura fue sustancial y fundacional a la vez. Tuvo de las vanguardias, el alto cultivo del lenguaje, la preocupación casi diría, angustiante, por levantar, por construir, un discurso poético inédito en el más profundo sentido de la palabra. Pero trascendió a las vanguardias, porque se detuvo a mirar celebrando, los grandes sucesos de la Historia Nacional, y a evocar con el más hondo timbre posible, a sus figuras fundadoras. Pero su escritura se detuvo a la par, en pequeñas anécdotas de la cotidianidad, como en los grandes ejes del afecto y la emoción. Esta sucinta y todavía tentativa descripción, puede anticiparnos ya, la amplitud y heterogeneidad de esta creación y en consecuencia, las dificultades que presenta para elaborar una eficaz y abarcante comunicación sobre la misma. Por añadidura no contamos con un trabajo que haga justicia a su importancia y nos ofrezca un sólido punto de apoyo. Tenemos sí, algunos estudios pioneros en el campo, que nos acompañarán en esta aventura del conocimiento, tanto más difícil que las habituales, tanto más apasionante.

Uno de nuestros maestros, don Arturo Sergio Visca, afirmaba sin vacilar en 1974, que "sin duda Alvaro Figueredo, es uno de nuestros mayores poetas", pero su obra todavía espera el reconocimiento que merece.² Hoy, esta situación no ha cambiado sustancialmente, por lo tanto, la cultura uruguaya sigue en deuda con Don Alvaro. Es cierto, que contamos además de los escritos de Visca y Domingo Bordoli, con algunos trabajos puntuales, como el magnífico "Prólogo" de Jorge Albistur a la edición antológica de su poesía que se preparó en su Pan de Azúcar natal.³

Antes de seguir adelante con la consideración de esta escritura, hay que detenerse un momento en su marco geográfico. Don Alvaro, nació en Pan de Azúcar, pequeño pueblo situado a escasos minutos de la costa del Río de la Plata. Allí se deslizó su vida, se ejerció su labor docente, como maestro y profesor, allí y en el vecino y casi desértico balneario Punta Colorada, creció fuera de grupos y tendencias, esta obra contenida y compleja, nacida de interioridades y exigencias, voz fortalecida por los silencios y las pausas de su tierra. Palabras que se juntaron pues, en ese Pan de Azúcar y que van paso a paso proyectándose, como canto y como verdad, en nuestra contemporaneidad.

Y sintetizamos esta parte introductoria, con una reflexión que ofrecemos como hipótesis de trabajo: la poesía de Figueredo, está constituida por dos grandes rasgos que son en términos de Jakobson, la función referencial del lenguaje y la función

poética, que se articulan en una suerte de polaridad dialéctica, de eje paradigmático que recorre por entero el discurso poético.⁴ Desde luego que estos dos polos configuradores del *corpus literario* que estudiamos, en la realidad concreta de cada unidad textual intervienen con distintos grados de importancia relativa.⁵

Para que esta hipótesis no suene a pura abstracción, desprendida de los textos concretos de que hablo, voy a tomar una observación muy atinada de Jorge Albistur: “él cantaba a las lanzas y las carretas de la patria vieja, pero en versos que respiran la experiencia del surrealismo y las vanguardias”.⁶ He aquí, el eje paradigmático constituido por la anécdota concreta de la alusión histórica —función referencial— y la metáfora moderna e intrépida que evoca los movimientos de vanguardia —función poética—.

Conforme a lo expuesto, veamos ahora momentos concretos de esta trayectoria poética. En su primer libro, *Desvío de la estrella* (1936, 29 años), Figueredo incorporaba el “Canto de los grandes árboles silenciosos” (dominantemente en alejandrinos pareados, 19), del que en primer lugar retenemos los iniciales

Más allá de la noche y su llanura lila,
De los grillos de arena, del fusil sin pupila
Que apunta en cada sombra, de esos carros de hielo
Que atraviesan los riscos del horror y del desvelo,
Están los grandes árboles silenciosos, cerrados
Como manos de naufragos (...)

Fragmento que nos introduce ya en algunos de los rasgos más destacados del discurso de Don Alvaro que arriba apuntamos: la referencia y la elusión. La fuerte pincelada denotativa del mundo y la nota onírica difícil tantas veces de desentrañar. La metáfora del verso primero, no por metáfora pierde su sentido de alusión a lo real reconocible: “más allá de la noche y su llanura lila”, la noche cerrada que además cautiva por lo inédito y sensual de la metáfora evocadora. Como se ve el verso segundo mantiene este diseño: “de los grillos de la arena, del fusil sin pupila”, acentuando a través de la representación visual metafórica los referidos factores oníricos, el ensueño, la ruptura de la lógica para sugerir la oscuridad y los miedos que la pueblan en “los riscos del horror y el desvelo”. Y luego esa gran imagen final en su unidad sintáctico-semántica: “los grandes árboles silenciosos, cerrados / como manos de naufragos”. Imposible encontrar una representación más patética y desgarradora.

Y el mundo sigue pasando frente a los nocturnos árboles, hasta que llega una visión del amor: “ni de este amor que entrega su afortunado brío / fresco y claro como una estrella de rocío”. Todo ocurre pues “más allá de la noche inmediata que toco / en el aire asombrada y azul (...)”. Un paisaje representado y al mismo tiempo trascendido por el habla poética que lo asocia con otro cuadro lejano e ignoto. Uno próximo y familiar y el otro distante y desconocido. Esa superposición de sujetos es una verdadera anticipación del gran libro final *Mundo a la vez* (1956).

Pero yo quiero aquí detenerme por un momento, para ir al tema del lenguaje poético. Querría aportar algo muy sencillo y práctico en relación con esta lectura sobre la

música de la poesía. Como todos sabemos la palabra no tiene los patrones objetivos de la música, dados por la altura establecida por el diapason y el tiempo, confrontado por el metrónomo. La eufonía, o sea, lo que llamamos musicalidad del lenguaje, está sometida a distintas variables, pero hay una constante relativa, que nos puede ayudar con cierta objetividad para entender este fundamento poético, que sería la facilidad que un texto presenta para su articulación verbal. Eso lleva al fraseo, tonificado por los acentos regulares del lenguaje poético. Tendríamos así, al menos una elemental, inicial, visión del concepto de musicalidad. Pero simultáneamente, el oído debe estar presente en toda lectura. Y aquí va una anécdota ilustrativa. Una noche en un bar de la rambla de Piriápolis yo le preguntaba a Don Alvaro por el método del poeta para producir un metro dado en un poema. “Se trata —me decía—, de lo que yo llamaría la *percepción métrica*, el poeta tiene la percepción del metro y de los acentos”. Añado yo, como el cantante tiene la percepción de la altura de cada nota, la percepción de la afinación.

Y esta percepción y expresión fonéticamente articulada es lo que estamos apreciando en fin, como calidad musical. Nosotros apenas vimos del “Canto de los grandes árboles silenciosos”, algunos versos, a veces una línea, y en esas líneas, la noche, los naufragios, los miedos nocturnos, una brevísima visión del amor. Pero ya aprendimos que esta representación de los “*grandes árboles nocturnos*” permite la contemplación de una multitud de vida, discurriendo ante los ojos del lector en una polifacética visión.

Otro poema impresionante de *Desvío de la estrella* es “Canto de la amarga memoria” (alejandrinos). Aquí, antes de leer un pasaje es bueno señalar la estética que lo diseña. Hoy mencioné una anticipación del segundo libro de Figueredo, *Mundo a la vez* (1956). Allí comunica el autor en una suerte de prólogo, su intención de que el poema constituya “una ilusión de temporalidad”, y añadimos nosotros luego de observar su escritura a través de los años, que en efecto, su poesía nos dejó la ilusión del fluir del tiempo. No propiamente la cadena de acontecimientos ligados, cosa que conocemos como narración, sino su *ilusión* a través de la pintura de lo múltiple y diverso. En general la poesía describe un sujeto, un tema, ya sea las golondrinas como Bécquer o un caballo cuatralbo como Rafael Alberti, o el mar como Pedro Salinas en aquel bellissimo poema “El contemplado”. En todos estos casos, el poeta tiende a presentar un poderoso núcleo semántico, que cohesiona al conjunto de las metáforas. Bien, Figueredo hace exactamente lo contrario, diversifica, multiplica y fragmenta la visión del mundo. Ya no es la rosa el tema, ni siquiera el jardín, es precisamente, *el mundo a la vez*. En términos de lingüística diríamos, que paradójicamente, el corte sincrónico tiende a sugerir el fluir diacrónico; en otras palabras, la multiplicidad de los elementos estáticos y descriptivos, sugieren el fluir de la temporalidad y de los acontecimientos. Y el lector, nosotros, debemos reconstruir ese mundo polifacético del que nos llegan formidables destellos, relámpagos, que pasan vertiginosos en la lectura. Y los lectores pues, tendremos que aportar nuestra labor para que el poema se consume como un producirse, en una recepción activa y creadora.

Hagamos un esfuerzo por retener esta sumaria elaboración, mientras leemos pasajes de “Canto de la amarga memoria”:

Sé que existen las lilas, la Cruz del Sur, los puentes,
el espíritu, amigos, y la voz que lo nombra
y estos huesos sufrientes y fantásticos, y esta
memoria, y esta hiedra de sangre, y la esperanza.
Sé que todo esto se enciende en nuestra sed, que todo
Se defiende en la trágica fuerza de nuestro grito.
Sé que hay madres sin lilas y mineros sin cielo,
Sé que en los puentes llora la soledad del trigo,
Que el espíritu sufre la inmemorial ceniza,
Que los huesos un día serán luz de los pobres,
Serán suyos y alegres —paz de los girasoles—.
Si esta voz se quebrara como un tallo de lluvia
Otra voz llegaría en las manos del Plata.

La poesía, que a lo largo de su historia ha sido predominantemente contemplativa y espacial como hoy recordábamos —salvo las expresiones como los cantares de gesta y en general los romances—, aquí configura sin embargo, la sugestión del relato, la sugerencia del fluir de la vida. Y ello por supuesto sin contar propiamente acontecimientos. El poeta ha tomado, diríamos, los bordes cortantes del drama, los filos de distintos núcleos semánticos, para sugerir el devenir de la vida, o mejor, de distintas y simultáneas vidas.

Pero estos componentes dramáticos, por decirlo así se plasman, se configuran como lenguaje, merced a formidables metáforas. Vamos a tomar algunas.

“Sé que hay madres sin lilas y mineros sin cielo.” Pocas veces encontraremos una visualización, que con tanta concentración, puedan encarnar tan significativa y poderosamente el núcleo de un drama. ¡Qué magnífico alejandrino!

Decía el gran semiótico de la Universidad de Tartu, Yuri Lotman, que es un principio de la entropía, es decir, de la riqueza de la comunicación, la relación entre la concentración del enunciado y la amplitud de la información. Y precisamente la síntesis y la hondura semántica, se conjugan como nunca en el lenguaje poético de Figueredo. He aquí, en estas metáforas una espléndida capacidad de sugerencia, que no necesita referir detalles o pormenores para conmover.

Pero quiero ver otra metáfora más audaz y más difícil, si se quiere: “Si esta voz se quebrara como un tallo de lluvia”. Creo que todos podemos comprender con relativa facilidad por qué esta imagen exige más que “madres sin lilas” y “mineros sin cielo”. En estos casos, la ruptura con la referencialidad es relativa, ya que es posible incorporar entre las notas connotativas de “madre”, el concepto “lilas”. El lector puede aceptar sin esfuerzo que el sustantivo “madre” connote lo floral con todo lo que este término aporta sugiriendo, los dones de la vida. Lo mismo ocurre con “obrero” y “cielo”. Podemos parafrasear al poeta, diciendo, vidas sin horizontes.

Pero la última imagen presenta una dificultad mayor, porque la ruptura de la lógica que determina la estructura de la comparación es profunda y en una primera lectura, podría llegar a lo desconcertante. Aquí, el lector, tiene que avanzar vigorosamente con su propia inteligencia. Tiene que crear. Por eso decía Don Alvaro, como antes recordábamos, que aspiraba a que el texto no fuera sólo un “*product*”, o sea, algo terminado.

concluso definitivamente, sino un “*producirse*”, una estructura rítmico-semántica, que alcanzará la plenitud de su significación informativa en el acto de la recepción.

Y ahora podemos releer el segundo segmento de la comparación: “como un tallo de lluvia”. Parto de lo anticipado, en el plano denotativo, no hay asociación posible entre estos dos elementos, esto es obvio. Sin embargo, si tomamos con mucha amplitud y flexibilidad el orden semántico del lenguaje, más específicamente nivel connotativo como lo toma el pueblo sin ir más lejos, que también sabe hacer sus metáforas como todos conocemos, se puede pensar un núcleo semántico común a “tallo” y “lluvia”, integrado complejamente por notas tales como la fragilidad y la ligereza. Y entonces sí, rescatamos todo el alcance del concepto “voz”, como una expresión del locutor para describir su condición, de realidad sonora amenazada y mortecina. Y entonces, estamos a tiempo de consumir la recepción más entrañable posible en la lectura última que tentaremos de este verso: “si esta voz se quebrara como un tallo de lluvia”.

Luego de este breve pasaje por *Desvío de la estrella*, vamos a leer enseguida un poema de 1947, en plena madurez del autor, que toma un asunto central en su obra: la descripción de la pluralidad de los rasgos distintivos que configuran la propia personalidad. Se podría parafrasear al escritor y decir, se trata de los Alvaros que habitan a Alvaro Figueredo. Hay todo un grupo de textos que constituyen este cauce: “La manzana y la flecha”; “Yo le decía a Alvaro”; “Alvaro en tierra” —de *Mundo a la vez*—; “El momento”; “Alvaro nupcial”; “Romance a Abel Martín” — pertenecen al grupo reunido póstumamente bajo el título de *Mis otros*—. Como se observar, es un magnífico soneto en versos endecasílabos, o sea, una configuración como ustedes saben, de ilustre historia en la poesía de nuestra lengua:

Narciso enlutado

Abro el umbral del Alvaro en que moro,
Junto en mi voz el Alvaro a que aspiro.
Doy un Alvaro al aire, si suspiro,
Y arrojo al mar un Alvaro, si lloro.

Cae del cielo un Alvaro, si imploro,
Nace en mi sombra un Alvaro, si expiro,
Y, Alvaro solo y sin razón, me miro,
Si Alvaro tanto, a solas, atesoro.

De Alvaro tanto, más que dueño, avaro,
Me voy llorando al Alvaro más duro
Para olvidar al Alvaro en que muero.

Mas, sin quererlo, al Alvaro más claro,
Le brindo el cáliz del Alvaro que apuro,
Para escuchar los Alvaros que espero.

En estos catorce endecasílabos, se pinta con extrema brevedad a los Alvaros que habitan al Alvaro locutor, sus rostros y perfiles; y esa descripción se expresa en balanceos sonoros y verbales, en vaivenes rítmicos. Y en algunos casos por añadidura, los versos se articulan en paralelismos sinonímicos.

Por ejemplo si tomamos los dos finales de cada terceto:

Me voy llorando al Alvaro más duro
Para olvidar al Alvaro en que muero

Le brindo el cáliz del Alvaro que apuro
Para escuchar los Alvaros que espero

Se puede ver que la sintaxis de los dos pares de versos, responde a la misma estructura: primer verso: pronombre, verbo y complemento; segundo verso: preposición, verbo, nombre y verbo. Estas simetrías son algo más que un artificio o una sofisticación del discurso, son toques de ligereza, son volutas melódicas que se contraponen a la hondura y complejidad del sentido. Frente a la multiplicidad de las notas que definen la personalidad del locutor, los juegos rítmicos y sintácticos se reiteran para homogeneizar y cohesionar al conjunto. Dicho en dos palabras, la más alta dialéctica estructura este formidable poema, cuya ley es la unidad en la diversidad.

Si este texto nos mostró un autor inquisidor, que se desdobra y pregunta por sí mismo, podemos citar otro donde ocurre lo contrario, donde domina casi absolutamente, la contemplación de un hecho estético. Se trata de otro soneto, que retiene ahora la imagen de un caballo contra el mar, como la visualización de una moderna y audaz fotografía virada al blanco y al azul. Quiero decir, que un aire fantástico puebla a estos versos, cuya visión metafórica transfigura un gran arrecife en un caballo blanco:

Caballo junto al mar

Si este caballo blanco no cayera
Tal como está, de grupa al mar salado,
Ni yo mirara, al aire tan confiado
Ni nadie a mi, tan desde el mar, me viera.

Caballo blanco, torre en la ribera,
Altar en cuatro nardos asentado,
Piano de sal, bajel desarbolado,
Mitad del mar, mitad de la pradera.

Si este arrecife helado caminara
Un paso más entrara a mi agonía
Por la salada puerta a que me asomo.

Si diera un paso más, se derrumbara.-
Dejadlo, pues, allí... —clave del día—,
Con su laurel de escarcha sobre el lomo.

La voz poética imagina la posible caída del arrecife-caballo, si diera un supuesto paso más y se derrumbara y entonces ruega que lo dejen ahí, intacto, en su equilibrio inestable, al borde del abismo marino.

Yo quiero leer a continuación, un poema de tipo social, que podría integrarse al grupo de textos que tienen un referente histórico, como los consagrados al poeta de la fundación de la nacionalidad, Bartolomé Hidalgo; o a la victoria artiguista sobre las fuerzas españolas en la batalla de Las Piedras, entre otros. “Paisaje de la huelga”, que este es el título de este texto, no refiere manifiestamente a un hecho histórico concreto, específico como los otros mencionados, sino a una situación genérica y representativa del movimiento popular organizado, es decir, del movimiento sindical. Y es bueno recordar aquí, que nuestras organizaciones sindicales tienen una larga trayectoria combativa y reivindicativa. Una trayectoria de largos enfrentamientos con la represión durante largos años como todos saben. Enfrentamiento que tantas veces llegó al heroísmo. Por tratarse de un tema de particular trascendencia en la historia uruguaya pues, lo hemos elegido para ampliar el abanico de nuestro conocimiento de la escritura de Figueredo. Un detalle más. Aunque este poema no lleva fecha, se presenta en un conjunto que en general se ubica en la década de los cuarenta, sin embargo, curiosa y paradójicamente, describe metafóricamente, una situación ubicable en el Uruguay de la dictadura.

De todos modos, es necesario tener en cuenta los rasgos dominantes del lenguaje poético para no abrigar inadecuadas expectativas sobre lo que un texto poético puede dar sobre un conflicto social. Todorov decía que el discurso de la poesía era opaco, por oposición al de las ciencias que era transparente.⁸ Con esto como todo el mundo comprende fácilmente, se anota el hecho de que cuando el científico describe una realidad, la articulación de la comunicación en todos sus aspectos, para desapercibida para el receptor. El lector o el oyente captan el conjunto de las características de la realidad de que se trata, sin detenerse a observar el discurso en el cual la información se vehicula. Al contrario, cuando el poeta produce una metáfora para aludir a una situación determinada, la anécdota se distancia, se desdibuja y parcialmente se transfigura en la formulación metafórica, que es lo que surge en primer plano. Dicho rápidamente, la metáfora es el foco, la columna vertebral de la información, no la anécdota. El poeta e investigador uruguayo Roberto Ibáñez, decía hablando del célebre poema de José Martí, “La niña de Guatemala”, que “la metáfora vela y revela, a un tiempo”.⁹ No esperemos pues, del texto poético, detalles realistas, sino una expresión que desnude lo fundamental de una situación, de una emoción o de un hecho de la lucha social.

Y ahora, leeré pasajes de “Paisaje de la huelga”:

Fue el grito convocado, puentes y negros pinos,
Fue el ojo del fusil multiplicando rosas,
Fue la espada y la astuta garganta de ceniza,
Fue el lebril de la muerte lamiendo blandas piedras.

Tres hombres hacia el sur de gritos, las campanas
Restañando el olvido criminal de los pórticos.
Un hoyo, una amapola alada. El campesino.
Y otra vez trueno, afuera y adentro, el cirio solo.

Y de pronto, letal, como un anillo, el frío.
En verde parihuela lo llevaron al borde
Espectral de las viñas, como si fuera un ángel.

“—Por fin, la tierra libre”, gritaron desde el grupo,
que ya trepaba lento, el trueno abandonado.
Y el cirio, de rodillas, como si comprendiera.

En esta estupenda configuración del lenguaje, se nos comunican los rasgos centrales del torbellino de la multitud y de la represión, sin usar precisamente, los términos “multitud”, y “represión”, que son convencionales, portadores de la función referencial del lenguaje. El periodismo hubiera dicho, claro está, con su estilo referencial y preocupado por ser rápidamente comprendido, “hubo represión” y “un manifestante fue muerto de un balazo, presumiblemente por la policía”.

Veamos nosotros, nuevamente, esos dos primeros versos:

Fue el grito convocado, puentes y negros pinos
fue el ojo del fusil multiplicando rosas.

Intensa la imagen para pintar el movimiento multitudinario de la manifestación callejera: “el grito convocado”, se toman dos elementos, el clamor y el acto orgánico de la huelga, en el participio “convocado”. Dos términos bastan para sugerir la idea de organización y clamor colectivo. Como escribía Ibáñez, la metáfora vela los detalles particulares de una huelga concreta y revela la sustancia misma del movimiento colectivo.

Quiero ver otra imagen, la del fusil de la represión: “fue el ojo del fusil multiplicando rosas”. Intrépida configuración de la palabra, que asocia dos nombres que en la vida no suelen tener relación alguna: “fusil” y “rosas”. Se da por este imprevisto camino la idea del fuego del disparo mortal. Y el soneto se cierra con la sombra de la muerte y estremecimiento del movimiento colectivo: “—Por fin la tierra libre!”, gritaron desde el grupo / (...) Y el cirio, de rodillas, como si comprendiera.” Esto es poesía, la más alta poesía que resuelve con solvencia una de las dificultades más importantes de su producción, atenuar, sin eliminar totalmente la referencia descriptiva, y jerarquizar la connotación metafórica.

Yo querría en este momento, presentar "Cae una hoja eterna", un poema del intenso y temerario libro, *Mundo a la vez* (1956), pieza fundamental de la escritura de Figueredo. El título es ya una declaración de poética, el proceso de lo diverso, el fluir de la diacronía, contrastado con el corte sincrónico de la simultaneidad.¹⁰ Pero esa síntesis abordada poéticamente, o sea, con imágenes concretas, que importan cada una de ellas algo así, como un corte concreto de lo real. Cortes que se suceden sin más relación que la simultaneidad, este es el punto quizás más difícil en cuanto a la rápida captación del sentido. Nuestro hábito de pensar según causalidades, según estructuras lógicas, debe ser superado por una disposición más amplia y más intrépida, para ver el mundo representado como caras de un prisma de cristal que gira y proyecta sucesivas imágenes que son como cortes cuasi absurdos en la diacronía. En otras palabras y como anticipamos al hablar de *Desvío de la estrella* (1936) —pp. 4-5—, debemos prepararnos para asistir, a una captación por el lenguaje poético de la desconcertante complejidad del mundo moderno.

Adelanto que el texto se organiza a partir de las imágenes de dos hojas que caen, una al comienzo y otra al final del mismo. Y esas hojas son un poco como ese prisma al que yo aludía hoy, que refleja en su rotación el fluir muchas veces inasible de la realidad. La caída de esas hojas sugiere la temporalidad, el fluir del mundo, pero al mismo la identidad, de una especie de sincronía, de circularidad. Manifestación de los contrarios complementarios.

Vamos ya al poema:

Cae una hoja eterna

Alguna vez
Al centro sin aviso
Cae una hoja eterna
Tanto nos turba que es
Necesario elegir
Unos traen la causa otros la culpa
Porque el prójimo llora porque hace
Llorar porque lo eterno tiene vez
Sino sería un azote tan oscuro
Ah la hoja hela ahí sobre el amigo
Muerto sobre su cara
Preguntando si Dios cambió de sueño
Rueda de culpa en causa
De soledad en soledad revierte
Su forro su textura
El revólver las 9 el pasadizo
De la mina los hombres de los hornos
La planta siderúrgica el transporte
La armería el salón del sindicato
Ah pero ya no es ya
Cae otra hoja

Verde con haz y envés amarillenta
Que eternamente cae
Como un astuto otoño sobre el mundo.

Un primer asunto a resaltar, es cómo resuelve Figueredo aquí una expresión de su poética explícita. En estas líneas se dan como dijimos antes, las polaridades dialécticas, tiempo — instantaneidad; sincronía — diacronía; el transcurso y el instante. Veamos dos elementos sencillos, las dos hojas que caen, una tras otra; eso es transcurso, representación del devenir, de la sucesión temporal. Pero a la par, se canta “lo eterno tiene vez”, y esto es sincronía, anulación del devenir diacrónico. De modo que el lenguaje plasma un eje bipolar, que dinamiza la lectura y añade un toque onírico y “dionisiaco” —como gustaba decir el poeta en su formulación poética expresa—, a la semántica del texto. En efecto, como se proponía en el discurso programático, que enmarca el poemario, lo dionisiaco triunfa sobre lo “apolíneo”. Muy bien, pero esta tendencia ya mencionada cuando leímos *Desvío de la estrella*, a la ruptura de la lógica de la semántica, no deja de exigir un esfuerzo suplementario en la lectura. Esa embriaguez del discurso —para recurrir ahora al léxico querido por el poeta—, puede por momentos desconcertarnos; pero tengamos presente que en este universo no todo se puede reducir a términos lógicos. Nosotros tenemos que tentar un camino de conocimiento y de ascenso, para aprehender, que estamos ante una cala profunda del devenir moderno de la vida. Cala, que orilla muchas veces a un sombrío desconcierto, como en otras ocasiones vibra con algunas fulgurantes certidumbres que nos iluminan. En ese contexto, yo quiero detenerme en las líneas poéticas más aptas para una comunicación oral e inaugural, como la que esta noche construimos.

“Llorar porque lo eterno tiene vez”, formidable verso que plasma en lo rotundo de su imagen y de su ritmo, la dualidad que hoy mencionábamos: diacronía y sincronía integrando un eje paradigmático. Lo eterno y el instante se fusionan en una visión onírica y dionisiaca, tal como sería en ciencia aunar el azar y la causalidad. Eternidad y simultaneidad, dos polos de un mismo eje, para misterio y fascinación del lenguaje, que capta la posibilidad de que una emoción luzca como infinita y que el recordar un largo pasado, se viva apenas como un instante.

Pero podemos ver este trabajo sobre el tiempo haciendo presente otros versos:

el revólver los hombres de los hornos
la planta siderúrgica el transporte
la armería el salón del sindicato
ah pero ya no es ya
cae otra hoja
verde con haz y envés amarillenta
que eternamente cae
como un astuto otoño sobre el mundo.

Aquí se da una sucesión de diversas referencias al mundo, como relámpagos del fluir de la cotidianidad; no hay causalidad que rijan esta serie. Es la pura sincronía de lo

múltiple, la pura simultaneidad. Bécquer: *volverán pero no desvanece o se contradice que eternamente cae*. A lo que no es eso, es eterno. Lo paradigmático de contra.

Y aquí tenemos que al fin, no es tan a en ejes semánticos, se bueno y lo malo, lo lenguaje tiene básicamente un diseño bipolar.

Esa poética pues, ese principio sustantivo capta los contrarios, y de las más modernas nuestra dramática cor

NOTAS

¹ Esta es la versión final del día 26 de septiembre, e

² Visca, Arturo, Prólogo de la Comisión de Obras de

³ En nota 1 citamos a Bordoli, Domingo, *Artes* de la Universidad de la

a la contribución de A

⁴ Jakobson, Roman, *Lingüística*

⁵ La categoría de *paradigma* síntesis realizada en el decir que nos fundar

Lotman, *Estructura del*

⁶ Albistur, Jorge, *El* Montevideo: p. 13.

⁷ Lotman, Y., ob. cit.

⁸ Todorov, Tzvetan, *La* 1975, Argentina: Lo

⁹ Ibáñez, Roberto, “*Asir*”, N° 30-31, pp. 8

¹⁰ Mounin, George, *El* Martinet, André, *Él*

múltiple, la pura simultaneidad. La simultaneidad, sí, pero no, —como decía también Bécquer: *volverán pero no volverán*. Sí, pero no, porque “ya no es ya”. La sincronía se desvanece o se contradice, en la dialéctica de los opuestos, porque “cae otra hoja (...) que eternamente cae”. Al fin, el movimiento fugaz de la caída de una hoja amarillenta, no es eso, es eterno. Lo fugaz y lo perenne, reunidos en la impar dialéctica de un eje paradigmático de contrarios.

Y aquí tenemos que expandir nuestra manera de comprender el mundo, y pensar que al fin, no es tan absurdo el lenguaje del poeta, porque de contrarios aunados en ejes semánticos, se configura gran parte de los fundamentos del pensamiento. Lo bueno y lo malo, lo alto y lo bajo, lo negro y lo blanco, valor y cobardía, etc., el lenguaje tiene básicamente una estructura semántica binaria, y no podría articularse sin un diseño bipolar.

Esa poética pues, encarnada en un discurso metafórico, proyecta sobre el mundo ese principio sustantivo del lenguaje, el eje paradigmático. Ya que, capta los polos, capta los contrarios, y los asocia, los conmina a coexistir. Y logra de este modo, una de las más modernas y profundas visualizaciones poéticas, expresivas del vértigo de nuestra dramática contemporaneidad.

NOTAS

¹ Esta es la versión final de un estudio preparado para ser leído en York University, Toronto, el día 26 de septiembre, en ocasión del centenario del nacimiento del poeta.

² Visca, Arturo, Prólogo a *Poesía* de Alvaro Figueredo, Maldonado: 1975, Edición de la Comisión de Obras de Alvaro Figueredo de Pan de Azúcar, p. 5.

³ En nota 1 citamos un trabajo de Visca. En cuanto a los aportes de Domingo Bordoli, ver: Bordoli, Domingo, *Antología de la poesía uruguaya contemporánea*, Montevideo: 1966, Ed. de la Universidad de la República, T. II, pp. 34-36. Mas adelante nos remitiremos expresamente a la contribución de Albistur.

⁴ Jakobson, Roman, *Ensayos de lingüística general*, 1981, Seix Barral, España: pp. 349-359.

⁵ La categoría de *paradigma*, está tomada aquí en el sentido de eje vertical, producto de una síntesis realizada en la instancia de la recepción del lenguaje. Más específicamente, podemos decir que nos fundamos en el pensamiento de Jakobson —ob. cit., pág. 360; y en el de Yuri Lotman, *Estructura del texto artístico*, 1978, Madrid: Istmo, pp. 105-122.

⁶ Albistur, Jorge, en el “Prólogo” a Alvaro Figueredo, *Antología poética*. 2007, Trilce, Montevideo: p. 13.

⁷ Lotman, Y., ob. cit. pp. 39-46.

⁸ Todorov, Tzvetan, *Littérature et signification*, 1967, Paris, Larousse; pp. 116-117; y *Poética*, 1975, Argentina: Losada, págs. 47-48.

⁹ Ibáñez, Roberto, “Imágenes del mundo y del trasmudo en los *Versos sencillos*”, en la Revista *Asir*, N° 30-31, pp. 84-98.

¹⁰ Mounin, Georges, *Claves para la lingüística*, 1976, Barcelona, Ed. Anagrama, pp. 77-78; Martinet, André, *Éléments de linguistique general*, 1970, Paris, Ed. Armand Colin, pp. 28-29.

Hermes Criollo

REVISTA DE CRÍTICA Y DE TEORÍA LITERARIA Y CULTURAL

Ediciones
de
**Hermes
Criollo**

AÑO 6 - Nº 12 - VERANO 2007 / OTOÑO 2008 - MONTEVIDEO - URUGUAY

AÑO 6 - Nº12- VERANO 2007 / OTOÑO 2008

Hermes Criollo

REVISTA DE CRÍTICA Y DE TEORÍA LITERARIA Y CULTURAL



Montevideo
de Todos

Declarada de Interés Municipal



Premio Morosoli Institucional 2007

Ediciones de
Hermes Criollo