

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ  
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS



NOTAS ACERCA DE LO POSIBLE Y LO LIMINAL EN LA POESÍA DE LUIS  
HERNÁNDEZ

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN  
LINGÜÍSTICA Y LITERATURA CON MENCIÓN EN LITERATURA HISPÁNICA

AUTOR

Oscar Alberto Reátegui Bustios

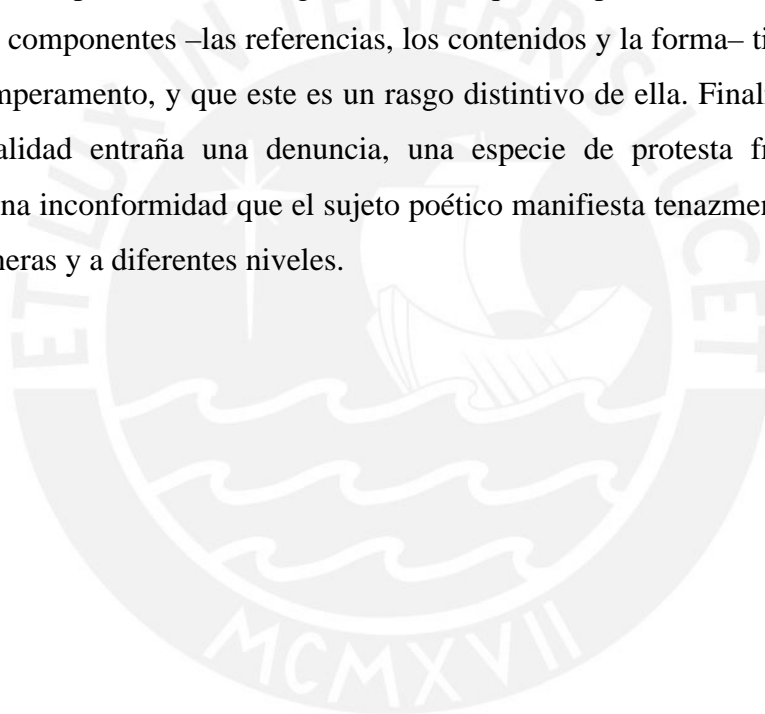
ASESOR:

Víctor Miguel Vich Florez

Lima, agosto, 2020

## RESUMEN

Esta tesis afirma que la liminalidad es una categoría clave en la poesía de Luis Hernández y que el sujeto poético descubre en esa condición un conjunto de recursos y salidas, a partir de las cuales, elabora su propia *posibilidad*. A través de un compendio de algunos de sus poemas más emblemáticos –agrupados en tres imágenes reconocidas por la crítica especializada: la naturaleza, la soledad y el amor–, este trabajo deja de lado la figura descolante de su *autor* y las leyendas alrededor de él, y hace énfasis en el examen del texto mismo, de los propios versos. En ese mismo orden, el análisis está guiado por tres supuestos: el primero, que en el *origen* de esta poesía hay una *sensibilidad de cambio* que recorre toda su producción. El segundo declara que esta posee un carácter liminal, es decir, que sus componentes –las referencias, los contenidos y la forma– tienen, en algún grado, ese temperamento, y que este es un rasgo distintivo de ella. Finalmente, que esa misma liminalidad entraña una denuncia, una especie de protesta frente al orden establecido, una inconformidad que el sujeto poético manifiesta tenazmente, siempre de múltiples maneras y a diferentes niveles.



## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	...	2
CAPÍTULO I. LA LIMINALIDAD AL INTERIOR DEL ESCENARIO NATURAL	...	11
CAPÍTULO II. EXPRESIONES LIMINALES EN EL CAMPO MÚLTIPLE DE LA SOLEDAD	...	54
CAPÍTULO III. VARIACIONES EN EL MARCO DOBLE DEL AMOR Y LO LIMINAL	...	87
CONCLUSIONES FINALES	...	124
BIBLIOGRAFÍA	...	134



## INTRODUCCIÓN

En el inicio del segundo capítulo de su libro *After Theory*, Terry Eagleton narra cómo, entre los años 1965 y 1980, la teoría cultural –en la forma en que es ahora conocida– floreció bajo una serie de condiciones históricas específicas<sup>1</sup>. Explica que tamaña producción intelectual<sup>2</sup> –el trabajo de Barthes, Derrida y Foucault, entre muchos otros–, hinca sus raíces en lo que sucedía dentro del panorama social, en las convulsiones alrededor de una era donde los derechos civiles y la insurgencia estudiantil, los frentes de liberación nacional, las campañas antibélicas y antinucleares, la emergencia del movimiento feminista y el auge de la liberación cultural (2003: 24) expresaban su propia efervescencia. La revolución era sexual, y política, como nunca antes. Y la juventud asomaba en la escena pública con un inusitado vigor, abría su propio camino mientras parecía hacerse cargo de su futuro. *Del futuro*, en general. “The whole sensibility of society had undergone one of its periodic transformations. We had shifted from the earnest, self-disciplined and submissive to the cool, hedonistic and insubordinate. If there was widespread disaffection, there was also visionary hope<sup>3</sup>”, dice Eagleton (2003: 24). A cierta distancia de todo ello, desde principios de la década del 60’, con más o menos dificultades, y, sin embargo, bajo la luz de estos mismos acontecimientos, el poeta Luis Hernández Camarero forjó su escritura.

No parecía ser aquel un tiempo para la ciega obediencia, sino, efectivamente, para la insubordinación. He allí una primera marca de su poesía. Los años en los que se publicaron los primeros trabajos de Hernández estuvieron signados no necesariamente por ese ‘cambio en la sensibilidad’, sino, más bien, por una *sensibilidad de cambio*, no sólo en lo político, sino, además, en lo artístico, en lo cultural, en todo ámbito de la experiencia. Romper esas ataduras equivalía a deshacer algunos límites impuestos, a cambiar la comprensión acerca de *cómo eran las cosas*. En cierto modo, esas mismas

---

<sup>1</sup> A la descripción elaborada en ese capítulo se puede agregar el desarrollo y propaganda del *American way of life* (“el estilo de vida americano”) y sus bondades, la creciente sociedad de consumo y las tensiones de la Guerra Fría, mientras que, en Latinoamérica, entre dictaduras y autocracias enquistadas en algunos países, algunos celebraban, inocentemente, los primeros años de gobierno la Revolución Cubana –muy pronto, otra autocracia– como un motivo de esperanza.

<sup>2</sup> Está haciendo referencia a lo que llama en el primer capítulo de ese mismo libro “the golden age of cultural theory” (2003:1) (“la edad dorada de la teoría cultural”), el tiempo donde se producen conceptos que siguen siendo decisivos aún, ideas cuya superación no ha ocurrido todavía. La era en la que, también, Althusser, Lacan, Jameson, Kristeva, Said, entre varios más, forjaron la mayor parte de sus trabajos.

<sup>3</sup> “La sensibilidad general de la sociedad había atravesado una de sus transformaciones periódicas. Habíamos cambiado desde lo serio, la auto-disciplina y lo sometido hacia lo *genial*, hedonista e insubordinado. Si había una desafección extendida, había también una esperanza de cara al futuro”. Traducción propia.

revoluciones lo habían anunciado ya: lo privado se hizo público, y lo público, parte de lo privado. La rebeldía frente a los dictámenes de lo preestablecido fue cobrando fuerza y permitió cristalizar algunos discursos en los que se alzaba una voz, en los que se podía entrever una disidencia. Pese a que la sociedad limeña –por las condiciones de la época, debido a la distancia física del escenario de aquellos sucesos, y a su consabido carácter tradicional y conservador– estaba mucho más propensa a detener y combatir los embates de esta nueva ola trascendental, Hernández absorbe esos rudimentos y los alinea dentro de sus recursos esenciales: en buena medida, forman la base con la cual ejecuta su propuesta.

Pero más allá de las victorias y derrotas –más de las últimas que de las primeras, seguramente–, que con el tiempo sobrevinieron, este fue el periodo en el que el poeta limeño caligrafió, sino la totalidad, al menos, la mayoría de sus poemas. Hacer hincapié en la relación que puede tener el pensamiento con la realidad material, asignar un vínculo entre lo realizado, entre los sucesos objetivos, y lo que pertenece al ámbito de lo reflexivo o la creación, es de radical importancia para descubrir relaciones inesperadas o un conocimiento nuevo, para poder obtener un matiz diferente. Lo demostró Max Weber (2003 [1905]) cuando puso en evidencia cómo los motivos del ascetismo calvinista afectaron el carácter y la naturaleza de lo que sería el capitalismo. La importancia de resaltar las condiciones en las que un fenómeno se produce puede ser una clave para entender el funcionamiento de sus procesos, de su origen, de su propio ingenio. Venga de uno u otro lado, siempre puede haber un vínculo, una retroalimentación entre ambas dimensiones, y este es un análisis adherido a esa idea. “Todo estilo es histórico”, dice Octavio Paz (2013 [1956]). Esa *sensibilidad de cambio* es, entonces, una primera fundamentación material en la que se basa esta tesis, el primer anclaje desde el cual se construye este trabajo.

No cabe duda que la poesía de Luis Hernández<sup>4</sup> ha consolidado una voz reconocible, profunda y vivaz. Ese es su primer mérito. Se trata de un cúmulo de poemas que no ha perdido fuerza ni vigencia a pesar del tiempo transcurrido desde su primera publicación; en realidad, habría que decir que ha sucedido todo lo contrario. Sin embargo,

---

<sup>4</sup> A su primer poemario, *Orilla*, publicado en 1961, le siguen dos *plaquettes* editadas en un corto periodo de tiempo: *Charlie Melnick*, en 1962, y *Las constelaciones*, en 1965. Luego de ello –y más allá de hacerlo en algunos diarios y revistas, esporádicamente–, no volvería a publicar más en lo que Chueca llama “el circuito institucional de difusión literaria” (2003: 236). En los años anteriores a su trágica desaparición, en 1977, intensificó una práctica que venía realizando desde mediados de la década previa: componer poemas en cuadernos escolares, caligrafiados con una particular dedicación, y que terminaría regalando a familiares, amigos y desconocidos.

no ha sido estudiada de manera más abundante y cabal, esencialmente, porque la leyenda creada alrededor de la persona del poeta ha centrado la atención del público y los especialistas antes que su mismo trabajo<sup>5</sup>. Su figura abrumadora ha terminado opacando el examen de la propia poesía. Con el paso de los años, y a partir de algunos episodios específicos, su imagen fue nutriéndose de un halo cargado de mitos, exageraciones, inventos, de historias inciertas acerca de su vida, muchas veces realizadas con muy mala intención (Romero 2008: 28-32). Luis Fernando Chueca lo define claramente:

Entre los varios factores que podrían explicar este interés, anómalo dentro de nuestra tradición –y que devendría, como se ha anotado, en la consagración de un 'clásico contemporáneo' de nuestra poesía– está, sin duda, la difusión –incluso mayor, lamentablemente– de lo que se puede llamar 'la leyenda Luis Hernández': un poeta joven, de una obra muy personal e intensa, y una vida que bordeaba la marginalidad; un escritor con fama de loco o eterno adolescente, que decidió dejar de publicar luego de la aparición de su tercer poemario, para confeccionar y regalar cuadernos manuscritos, con poemas en tintas de colores diversos y acompañados, en algunos casos, de bellos dibujos” (2003: 236)

Existe otra razón, además, por la cual es necesario dejar afuera la imagen del poeta y centrarse en el texto. No deja de ser evidente, que es Hernández el sujeto que inscribe en la *realidad* –en el solo sentido de una dimensión *verificable*– los signos que conforman esta poesía, y que, muy probablemente, sin su participación, esta no hubiese tenido lugar. Es imprescindible reconocerlo desde el comienzo. Sin embargo, sin dejar de lado esas observaciones, en este estudio, la figura del autor no es una conciencia plena sobre lo que escribe; no es, de ningún modo, la fuente original en la que nace un determinado valor, el origen de toda significación. Aquí, “el autor se ausenta a todos los niveles” (Barthes 1987 [1984]: 68). Con el término *obra* sucede lo mismo, pues, “¿acaso no es lo que ha escrito alguien que es un autor?”, (Foucault 1999: 295). Los conceptos de *autor* y *obra* conducen a pensar en la noción de *texto*, de una manera similar: el *texto* recupera su propio origen etimológico, se *teje* desde diversos tiempos y espacios y explota en el momento de la

---

<sup>5</sup> Una “leyenda” que, probablemente, comenzó a forjarse a partir del año 1965 con la propia exclusión de la academia y del mundo editorial, con el trazo de poemas en cuadernos que habría de repartir indiscriminadamente, con las anécdotas de su vida que fueron circulando desde sus amigos y conocidos hacia el público en general, y con el aura de misterio que aún existe alrededor de su muerte. Con todo ello, la naturaleza rebelde y marginal de su figura se magnificó y la mirada de la crítica y del público se terminó desviando sobre el mismo poeta. Desde su fallecimiento (1977), se despierta una curiosidad creciente por su labor: algunas notas periodísticas y los prefacios de Ratto, Yerovi y O’Hara –a las nuevas ediciones de su poesía–, revitalizaron el interés desde principios de la década del ochenta hasta ya entrado el nuevo siglo. Si bien, en los últimos años, ha habido un incremento de tesis y artículos académicos, y, también de reseñas y comentarios de la crítica literaria, se trata, todavía, y lamentablemente, de un acervo muy limitado.

lectura. No es *una sola* esencia, sino una indeterminada sumatoria de ellas: toma para sí elementos múltiples, heterogéneos, discurre, desde un origen imposible de identificar.

“el escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está eternamente escrito *aquí y ahora*.” (Barthes 1987 [1984]: 68)

Esos rudimentos que el poeta tomó para inscribir estos signos son reales y pertenecen a las maneras y al carácter de esta poesía, pero, también, integran el inagotable torrente de símbolos –sin origen ni final– en el que se inscribe el fenómeno del lenguaje. Sin la pretendida relación paterno-filial entre el *autor* y la *obra* de la crítica clásica, lo que se quiere elaborar en las siguientes páginas es un estudio sobre *la poesía de Luis Hernández*: es debido a todas las explicaciones antecedentes que este análisis estará circunscrito, sobre todo, a los interiores del texto poético, pero sin dejar de considerar esa primera fundamentación, esa *sensibilidad de cambio* que le concede un sentido inicial, posiciona la tesis en tiempo y espacio, y dispone las coordenadas esenciales de su propio objeto de estudio. La investigación, entonces, estará centrada, *principalmente*, en la creación, en la poesía misma; deberá buena parte de sus resultados al examen de los propios versos.

Estudiar la poesía de Luis Hernández, *enteramente*, sería un esfuerzo titánico en todo término. Cientos de poemas entre sus tres publicaciones ‘oficiales’ y los veintidós cuadernos manuscritos en la edición de Punto y Trama (1983) –que sirve como fuente primaria de este trabajo–, hacen de este corpus un material inmanejable para un solo tratado. Por este motivo, la estrategia será realizar ese estudio mediante el análisis de una breve, aunque representativa, selección de poemas que pertenecen a distintas etapas de su propia producción. Y es representativa porque incluye algunos de los poemas que compendian de manera más eficiente el carácter de esta poesía y porque se trata de algunas de sus composiciones más difundidas, esas que le han otorgado su estilo, su personalidad; escritos, además, sobre los que casi no existen análisis antecedentes. En esta investigación, estos mismos poemas serán organizados en tres capítulos que corresponden a tres figuraciones habituales y reconocidas en su poesía: la naturaleza, la soledad y el amor, imágenes que han sido aceptadas en la crítica como parte de su núcleo fundamental y que permiten sintetizar algunas de sus ideas principales, abreviar parte de su esencia. No obstante, cada uno de estos apartados sostiene una relación íntima con los

demás: aquí la naturaleza se intercala con la soledad y con el amor, y estos con los restantes, en una dinámica que no impide reconocer la prevalencia de cada división, en la que se puede notar las diferencias que signan cada poema.

Dispuesta la escenografía de este modo, esta tesis afirma que la liminalidad es en la poesía de Luis Hernández una categoría clave y que el sujeto poético descubre en esa condición un conjunto de recursos y salidas, a partir de las cuales, elabora su propia posibilidad. Este supuesto comprende que el ser poético de Hernández está determinado por esa referida *sensibilidad de cambio*, un rasgo que se convierte en la turbina que propulsa sus intenciones, el concepto matricial en el que descansa su misma acción. Ahora bien, se dijo ‘categoría’, pero, realmente, la liminalidad es en sí misma un marco conceptual, un *campo de ideas*, en donde diversas abstracciones se aglutinan en torno a algunos ejes elementales. Es cierto, también, que definir concretamente qué es, a qué responde, de qué se trata, pese al crecimiento en su popularidad en ciertos ámbitos académicos, ha sido una tarea muy difícil<sup>6</sup>:

“Liminality has been utilised as something of a catch-all expression for an ambiguous, transitional, or interstitial spatio-temporal dimension, and critical discourse often plays fast and loose with the term’s descriptive terminology, while sliding away from precise definitions. The sophisticated definitional rhetoric of what, precisely, liminality *is* has largely been ignored within certain academic writing; an exact meaning for the term is evaded in much contemporary criticism and cultural commentary<sup>7</sup>.” (Downey et. al. 2016: 3)

Por tanto, se va a partir aquí de una explicación propia que se deriva directamente de los trabajos de Arnold van Gennep –el creador de esta noción, a principios del s. XX– y Victor Turner –quien, luego, le confiere un desarrollo más sofisticado, en la segunda parte de ese mismo siglo–, pero, también, de algunos comentaristas –como Susan Broadhurst o Robert Tally Jr.– que, de forma posterior, alimentaron este concepto. La intención es hacerlo con brevedad en estas líneas, y, luego, ir incrementando y

<sup>6</sup> Para una mayor comprensión acerca de las múltiples variables que congrega la liminalidad, su devenir a través del tiempo y los discursos académicos actuales, y las dificultades inherentes en alcanzar un significado definitivo, puede revisarse la introducción de *Landscapes of liminality. Between space and place*. Cfr. Bibliografía.

<sup>7</sup> “El concepto de liminalidad ha sido utilizado como una especie de expresión ‘todo-incluido’ para una dimensión ambigua, transicional, o espacio-temporal intersticial, y el discurso crítico suele tratar la terminología descriptiva del término sin el debido cuidado, al tiempo que se aleja de definiciones precisas. La sofisticada retórica de definición de lo que, precisamente, la liminalidad *es*, ha sido en gran medida ignorada dentro de cierta producción académica; una definición exacta para el término es evadida en gran parte de la crítica y el comentario cultural contemporáneos”. Traducción propia.



desarrollando las ideas afines a este marco simultáneamente al análisis de los poemas. Entonces, en el origen de la liminalidad hay tres claves: el movimiento, el espacio simbólico y los límites. El desplazamiento entre un estado y otro es una dinámica permanente dentro de la experiencia humana, una travesía que no se produce de manera inmediata: luego de un primer paso, y previo al final, el sujeto accede a una situación intermedia, se ubica dentro de un espacio en el que las categorizaciones preestablecidas se disuelven. Ese espacio es el territorio de lo *liminal*. Así, este paso de un estado a otro supone un cuestionamiento, cuando no una cancelación de lo dado de manera previa. Quizás ahora pueda notarse mejor por qué la indiferenciación entre lo privado y lo público –finalmente, la ruptura de unos límites– y el clima de insubordinación, aludidos al inicio, forman parte de una condición objetiva relevante para este estudio. Lo definido como liminal, entonces, abre paso de inmediato a nuevas imágenes: el entorno, la indeterminación, la ambigüedad, lo marginal, la inestabilidad, lo híbrido, lo heterogéneo, todas estas propiedades que permiten el principio y desarrollo de la *posibilidad*. Esa misma que la voz poética busca como una respuesta a sus vacíos, a sus carencias.

A partir del *giro lingüístico* y, posteriormente, con el desarrollo post-estructuralista, el concepto de lo liminal accedió plenamente a un ámbito donde el quiebre de esa previa rigidez estructural, la incorporación de los condicionamientos histórico-sociales<sup>8</sup> –y la consecuente pérdida de la supuesta objetividad y neutralidad del discurso–, la aparición del psicoanálisis lacaniano, lo textual como una realidad totalizadora, la inestabilidad del significante y de la razón, entre muchas otras representaciones, le permitieron explotar. Ahí, en las mismas circunstancias, se conjugó con las nociones precedentes esa primera vocación liminal por descubrir lo desconocido, por reescribir la experiencia, por deshacer los límites: encontró un espacio idóneo donde extender sus alcances. Es por ello que se justifica y se hace más evidente la participación, en este estudio, de algunos de los planteamientos de Barthes, Derrida y Foucault –entre algunos otros–, como parte del conjunto de herramientas teóricas a utilizar.

En tiempos en los que la ambigüedad es un defecto y cualquier indeterminación es una traba, la liminalidad ofrece un sistema de signos, un código maestro, a partir del cual

---

<sup>8</sup> Habría que tener en cuenta que fue Mijaíl M. Bajtín quien sentó las bases para una consideración social del texto: conecta el formalismo ruso con ciertos postulados marxistas y las relaciones del lenguaje pasan a un primer plano, donde el lector, el emisor y el mismo texto están condicionados por el entorno histórico de su producción. Pero si bien realizó su trabajo a principios del siglo XX, como señala Jorge Alcázar en su prólogo a *Problemas de la poética de Dostoievski*, “[e]l nombre de Mijaíl Bajtín comienza a cobrar notoriedad en el ámbito de los estudios literarios a partir de los años sesenta”.

aproximarnos hacia lo indecible. Demuestra que hay una salida y que lo inexpresable, lo que está fuera de lo establecido, puede, todavía, ser designado –aunque lejanamente, aunque de forma incompleta–, y, que, en esencia, *existe*: es dentro de lo liminal que nace su *posibilidad*. El extenso desfiladero por el que discurre lo marginal y lo indeterminado es, también, un espacio de indagación acerca de la censura. O mejor aún, acerca de aquello que ha sido desterrado para no ser nombrado: para que *no exista*, precisamente. La liminalidad convoca al vacío, y, de esta manera, lo nombra. Se trata de un marco que busca *explicar* esta poesía ante la carencia de modelos que consigan esclarecer sus dinámicas, sus elementos, sus funciones. La liminalidad es una problematización de los límites, un marco conceptual en desarrollo, un permanente esfuerzo interdisciplinario del cual no se puede esperar una taxonomía cerrada.

Conviene realizar, ahora, una breve revisión de lo que será el contenido de cada capítulo. En el primero, la determinación de un espacio –del espacio natural– es decisiva. La idea inicial, aquí, es aterrizar esa *sensibilidad de cambio* dentro de un territorio específico, darle un sustento material. ¿Qué está más allá de los centros financieros, de los emporios comerciales y del tráfico de la ciudad? ¿Qué es *lo otro* de eso? La naturaleza ha sido vista, tradicionalmente, como una metáfora de la armonía, como un espacio que produce y facilita un clima romántico. No, necesariamente, aquí, como una negación de todo aquello, pero sí como balance, como un contrapeso de la ciudad. El sujeto poético dirige su expresión hacia ciertos símbolos, a la vez, como una forma de lidiar con sus carencias y como una búsqueda trascendental que le devuelva cierta estabilidad. Así, en este capítulo se podrá ver cómo lo adjetivo se torna sustantivo, o mejor aún, cómo se pasa de lo valorativo a lo sustancial.

En el apartado siguiente, la soledad es una condición ineludible del ser poético: un factor de permanente desestabilización que empuja al sujeto a diferentes ensayos y maniobras para superar su desarraigo, su propia reclusión. El vínculo es el punto de referencia inmediato de la soledad, el concepto que delinea esta sección, y, por eso, el entorno sigue siendo un determinante vital. Aquí, la marginalidad y la desidentificación lo llevan al límite de la desesperanza y del abatimiento; no obstante, no se da siempre por vencido y lucha contra su aislamiento desde el extremo de sus posibilidades. El absoluto y el vacío se establecen como los dos frentes entre los cuales el sujeto actúa con recursos expresivos marcados por la insuficiencia y la originalidad, pero siempre desde la angustia de su propia indefinición. Aunque la superación dialéctica de la tensión entre dichas

fuerzas es inalcanzable, la voz poética persiste en su pugna desde los bordes en los que se encuentra.

En el último capítulo, se verá cómo el amor es la fuerza primordial, aquella que subyuga a la voz poética, que la traspasa y la rodea, pero, por, sobre todo, que le permite perseverar. Aquí, por lo tanto, ya no se trata solamente de un espacio, sino de un tiempo, de una duración: es la energía que a lo espacial adiciona lo temporal. Una potencia que no se activa de forma lógica, sino que funciona en el *antagónico* campo del sentir; que no busca cancelar el razonamiento, sino sumarlo a su propia causa, conjugarse con él, emprender una nueva manera de entender a partir de esa flamante ‘sociedad’. Entre el amor individual y universal, el sueño, la ineficacia de la expresión poética, la continuidad de la creación y lo que se considera tachado o marginado se constituye la *soñada coherencia* como el lugar definitivo del amor.

¿Cuáles son los elementos que conforman la identidad de esta poesía? ¿Cómo se codifica un fenómeno liminal? ¿Qué dice el texto poético sobre el sujeto? ¿Cómo se constituye a partir de su propia enunciación?, son algunas de las preguntas que en esta investigación esperan obtener, al menos, una tentativa de respuesta. Dentro de cada uno de los escenarios propuestos –la naturaleza, la soledad y el amor– habrá de proyectarse esta condición liminal, se podrá verificar el funcionamiento de su sistema, la interrelación y reciprocidad existente entre ellos mismos, y se comprobará si, en verdad, esa *sensibilidad de cambio* que la parece determinar es un punto de partida conveniente a los propósitos de este estudio.

Como universo o vida, la poesía todo lo contiene. Incluso la contradicción. En la poesía hay resonancias, vibraciones, ecos que son difíciles de atajar por una sola corriente teórica: se necesita el concurso de muchas voces especializadas para capturar los matices de una obra –como esta– descomunal. Ahora bien, aquí, el recurso no es escaso. La economía del lenguaje se organiza bajo una constante polisémica, contextual y múltiple, especialmente, cuando del discurso poético se trata. La poesía es un espacio en donde la lengua revela especialmente su forma potencial, en donde esas resonancias vibran con mayor intensidad y en donde la definición de los sentidos, en buena cuenta, recae sobre la posición y los recursos propios del lector. En consecuencia, procurar trasponer lo que es primordialmente subjetivo dentro de un deseado marco de objetividad implica un desafío mayor, aunque no imposible.

Lo anterior supone, también, una mínima condición liminal inherente a toda poesía, pero aquí se produce una construcción mucho más elaborada: no sólo hay un juego de

sentidos y una virtual anfibología, sino, también, un empleo específico de los espacios y de un conjunto de símbolos que, unidos a un particular uso de la lengua, forman una configuración intencional, una orientación que tiene motivos que esta tesis espera poder identificar. El sujeto alterna entre los límites de una estructura predeterminada y, de este modo, puede observar aquello que sucede en su entorno y cimentar un discurso distinto, singular. “To be inside and outside a position at the same time –to occupy a territory while loitering skeptically on the boundary– is often when the most intensively creatives ideas stem from. It is always a resourceful place to be, if not always a painless one<sup>9</sup>” (2003: 40), señala Eagleton. Efectivamente, es este un territorio de creatividad, un entorno lúdico, el ámbito donde lo *posible* puede ocurrir. El análisis del discurso, es decir, del signo y del lenguaje –se sabe ya–, convoca, necesariamente, la idea de lo social, y este es un estudio que se sostiene en esa noción: aquí, la poesía de Hernández emprende el camino de retorno sobre su propia génesis, hacia las condiciones iniciales de su gestación, ya no sólo para explicarse a sí misma, sino para ser capaz de afirmar algo más allá de lo exclusivamente literario, más allá de lo que concierne a su imagen y a su forma, y, quizá, facilitar la visualización de posibles salidas para los problemas y entrapamientos con los que, a todo nivel, se tiene que lidiar en la actualidad.

---

<sup>9</sup> “Estar dentro y fuera de una posición al mismo tiempo –ocupar una posición mientras se merodea de manera escéptica en el límite– es, a menudo, cuando surgen las más intensas ideas creativas. Siempre es un lugar fértil y creativo para estar, cuando no siempre uno libre de dolor”. Traducción propia.

## CAPÍTULO I. LA LIMINALIDAD AL INTERIOR DEL ESCENARIO NATURAL

La naturaleza ha sido tradicionalmente representada en la literatura occidental como un territorio mítico, el lugar de un tiempo idílico, un ámbito vinculado a un ideal de pureza y armonía que se ubica en confrontación directa con la urbe o la ciudad<sup>10</sup>. Así, en diversas épocas, la oposición entre la naturaleza y el área urbana ha significado un conflicto entre dos fuerzas que adoptaron diversas formas: la *polis* frente a sus propios extramuros, los feudos y los espacios rurales, las cortes y los bosques, entre otras. El espacio natural ha sido también un motivo recurrente dentro del romanticismo<sup>11</sup>, corriente en la que se asumieron algunas de las ideas asociadas al carácter legendario de la naturaleza como un emplazamiento donde la subjetividad romántica depositaba su fe y como el lugar donde se podía tentar la recuperación de la unidad perdida con lo universal –otra de las constantes primordiales de la poética romántica–. Al mismo tiempo, esta poesía constituía, también, una reacción frente al imperio de la ciencia y la razón ilustrada que dominaban la escena artística e intelectual a fines del s. XVIII y, a partir de ello –aunque no sólo por esta razón– es que la naturaleza surge como una vasta fuente de recursos simbólicos a la que los poetas acudían para contrarrestar los embates de los discursos iluministas.

Debido a estas condiciones, la poesía romántica siempre estuvo (auto)confinada a un lugar “reducido de la existencia” (Bowra 1972: 303), a un espacio periférico en el que su praxis pudiera desarrollarse de manera más apropiada, exento de las ataduras del neoclasicismo, finalmente, a una zona de mayor libertad. Esto situaba a algunos de sus más eméritos representantes en un estado de marcada rebeldía frente a las convenciones

<sup>10</sup> Aunque se pueden encontrar referencias a la vida dura del campo (Cfr. *Trabajos y días* de Hesíodo), y más allá de las epistemes que determinan distintas épocas, existen testimonios en los cuales el espacio natural ha sido entendido como el recinto de lo moralmente virtuoso en contraposición al carácter esencialmente corrupto del ámbito de la ciudad. Cfr., por ejemplo, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* de fray Antonio de Guevara, 1539.

<sup>11</sup> Contrario a cierto sentido común, existen “[...] variedad de opiniones posibles dentro de la aparente homogeneidad de la doctrina romántica.” (Bowra 1972: 100). Argullol cita a Bialostocki, quien hace una “ajustada diferenciación” en el desarrollo del Romanticismo en Europa. (1999: 269). Una pista de la complejidad del concepto la ofrecen Lacoue-Labarthe y Nancy: “Cuando el término *romántico* aparece, en el siglo XVIII por lo esencial, y en Alemania y en Inglaterra primero (*romantisch, romantick*), conlleva en la mayor parte de los casos una desvalorización, e incluso una condena moral, con respecto a lo que se cree necesario echar, junto con este tipo de literatura, a las tinieblas de la prehistoria de los Tiempos modernos: los prodigios maravillosos, la caballería inverosímil, los sentimientos exaltados.” (2012 [1978]: 20). Aunque Harold Bloom (2004), en el exordio a su estudio sobre la poesía romántica inglesa, minimiza la participación central de la naturaleza dentro de la idea romántica, y más allá de la complejidad de la discusión acerca del tema, es innegable su incidencia dentro del romanticismo, tal y como lo reconoce M. H. Abrams en la introducción a *The Norton Anthology of English Literature*. (Cfr. Bibliografía).

sociales de la época. En diferente medida, poetas insignes de esta corriente como Keats, Byron y Shelley<sup>12</sup>, que ejercieron una influencia notable en el trabajo de Luis Hernández, tuvieron una relación, en algún punto de sus respectivos trabajos, ciertamente cercana con esta dimensión.

En los versos de Hernández, la naturaleza también es un lugar donde el sujeto poético encuentra las condiciones necesarias para desarrollar una voz propia, alejada de lo convencional, y situada al margen de los discursos hegemónicos de la sociedad: el espacio natural es el lugar primigenio por excelencia, un emplazamiento apartado de la ciudad, un ámbito, por lo demás, con el que se encuentra siempre en confrontación<sup>13</sup>. Es así que, en esta poesía, la naturaleza detenta, desde una perspectiva fundamentalmente romántica, un carácter lírico, pero también periférico y marginal, atributos que la asocian, como espera demostrarse en el examen de los poemas elegidos, al marco teórico propuesto. Asimismo, la naturaleza no debe entenderse o reducirse a una concepción espacial, sino también considerar a sus propios elementos de manera individual, como, por ejemplo, el sol, el mar o las flores, que funcionan como ejes simbólicos en sí mismos, signos que posibilitan manifestaciones liminales de diverso tipo. Lo que se pretende identificar en este capítulo son las derivaciones que se suscitan a partir del encuentro entre lo liminal y la naturaleza: los recursos que utiliza el sujeto poético producto de esta convergencia y los discursos que emergen a partir de esa misma relación. Aunque la estrategia de este primer apartado –como también de los otros dos adicionales– será elaborar un análisis de una selección específica de poemas, en esta oportunidad, solamente, se hará una excepción en la partida.

Se trata del epígrafe de François Mauriac que da inicio a su primera publicación, una *plaque* del año 1961 titulada *Orilla*: “¿Quién soy yo, ser sin forma que el océano roe?” (1983: 4), mención que ha sido revisada por algunos comentaristas del trabajo de Hernández<sup>14</sup>, casi, como parte de su propia poesía, posiblemente, porque en esta cita se proyecta algo del carácter de su poética y por eso es que se vuelve a ella como un elemento

<sup>12</sup> Puede revisarse sendos poemas de homenaje a los tres poetas mencionados, así como a algunos otros artistas relacionados al movimiento romántico, como Beethoven o Gustavo Adolfo Bécquer, entre otros. Cfr. *Obra poética completa*, 1983.

<sup>13</sup> No son pocos los poemas que Hernández le dedica a la ciudad, sin embargo, como ha observado Luis Fernando Chueca: “En Hernández, la experiencia de la ciudad y de los personajes que habitan en ella se adscribe, por lo general, a una dimensión más cotidiana e inmediata [...]” y aunque su “[...] propuesta es evidentemente desacralizadora, no sólo en cuanto a la configuración de acciones y sujetos, sino en cuanto al habla utilizada [...]” (2003), en los poemas analizados en esta sección se manifiesta una relación distinta desde su contraparte: la naturaleza.

<sup>14</sup> Entre los cuales figuran Nicolás Yerovi (1978), Javier Sologuren (1983), Edgar O’Hara (1995) y Víctor Vich (2013), por citar algunos ejemplos.

paratextual de enorme significación. Los versos de Mauriac hacen evidente, de forma dramática, una profunda angustia: el sujeto ha perdido los límites que lo contienen; o, más precisamente, ha sido quebrada su naturaleza indivisible. Ser carcomido por el océano lo despoja de su cualidad unitaria en un proceso que lo ha desvinculado también de su propia identidad. En la formulación de esta pregunta, se revela el clamor de un sujeto fraccionado, incapaz de poder reconocerse y, frente a este individuo, un océano que se erige, un conjunto íntegro e inseparable, como una imponente totalidad. Ahora bien, aquí el océano no termina de consumirlo y sólo se limita a roer al sujeto. ¿Dónde, si no es en los márgenes, en la orilla misma del océano, donde se puede producir este deterioro? La denominación de este primer poemario de Hernández halla en este epígrafe un estribo de donde sostenerse. De esta manera, se observa, inicialmente, tres claves importantes: la evidencia de la división del sujeto; la confrontación de esas dos entidades desde sus propias representaciones –el sujeto figura lo fragmentario como el océano simboliza lo “absoluto” (Vich 2013: 23)–; y, por último, el contacto entre ambos desde la perspectiva del espacio.

Ahora bien, se debe tomar en cuenta, primero, algunas condiciones: de forma histórica, lo permanente ha tenido siempre una prevalencia sobre lo fugaz, en especial, a partir del desarrollo de las ciencias empíricas en el siglo XVII con Galileo y Newton, en donde la confianza recayó siempre sobre los fenómenos constantes y observables frente a lo que se consideraba eventual o pasajero, de tal manera que, progresivamente, lo que se consideraba cercano se fue imponiendo sobre aquello que era distante. Así fue que, con el pasar del tiempo, la instauración de esta posición racional-empírica cimentaría en el pensamiento occidental el dominio de la presencia sobre la ausencia.

La dualidad se constituye a partir del encuentro de esos dos componentes: por un lado, el océano, como una entidad de carácter firme e indisoluble; y, por otra parte, el sujeto, menoscabado por la erosión incesante de ese primer elemento. En los versos de Mauriac, si el océano es el Absoluto, el sujeto representa lo contingente: es decir, se trata, al fin y al cabo, de una relación entre contrarios. Derrida reafirma esa tradición bipartita en la metafísica tradicional cuando define el procedimiento deconstructivo y explica que “one of the two terms governs the other (axiologically, logically, etc.), or has the *upper hand*<sup>15</sup>. To deconstruct the opposition first of all, is to overturn the hierarchy at any given

---

<sup>15</sup> El énfasis es propio.

moment<sup>16</sup>.” (1981: 41). Este binomio océano-sujeto se ajusta a una jerarquía también: una prevalencia del mar sobre el individuo que descansa sobre los efectos que se han producido en el propio sujeto. Es decir, efectivamente, el océano tiene una *posición de ventaja* frente al individuo porque puede ejercer su influencia sin que este pueda evitarlo y sin que él mismo pueda verse afectado. Hasta aquí lo que se entiende bajo una episteme racionalista tradicional. En este epígrafe, la deconstrucción se produce a través del reconocimiento de la relación de dependencia que hay entre uno y otro elemento. Derrida describe:

[...] el término, la plenitud que se denomina sensible, no aparecerían como tales sin la diferencia o la oposición que les dan *forma*. [...] Ahora bien, aquí el aparecer y el funcionamiento de la diferencia suponen una síntesis originaria a la que ninguna simplicidad absoluta precede. Tal sería entonces la huella originaria. Sin una retención en la unidad mínima de la experiencia temporal, sin una huella que retuviera al otro como otro en lo mismo, ninguna diferencia haría su obra y ningún sentido aparecería. Por lo tanto, aquí no se trata de una diferencia constituida sino, previa a toda determinación de contenido, del movimiento *puro* que produce la diferencia. *La huella (pura) es la diferencia*. No depende de ninguna plenitud sensible, audible, o visible, fónica o gráfica. [...] Esta diferencia, que no es más sensible que inteligible, permite la articulación de los signos entre sí en el interior de un mismo orden abstracto –de un texto fónico o gráfico, por ejemplo– o entre dos órdenes de expresión. (1986 [1967]: 81-2)

Al rechazar la preeminencia del habla sobre la escritura, mediante la neutralización de la sustancia fónica, y desarrollar sus conceptos de *différance* y ‘huella’, Derrida proporciona un conjunto de herramientas útiles para el análisis de las relaciones binomiales en general. En la cita de Mauriac, el sujeto pierde su forma, desconoce su identidad a partir del efecto que el océano ejerce sobre él. Su forma, finalmente, es esa forma en estado de constante merma, no la forma ideal que subrepticamente reclama: un perfil ejemplar que quiere conseguir o recuperar, pero que ahora está fuera de su alcance. Esa forma ideal la percibe únicamente en el sentido de una huella, del rumor de una entidad anterior que pudo haberle pertenecido y que, no obstante, al menos en un plano inconsciente, lo completa. Así, a partir de estos mecanismos, ese primer vínculo se reconfigura en una doble relación: la inicial del sujeto con el océano y, ahora, la del sujeto consigo mismo. El sujeto depende del océano para su constitución actual y, a la vez,

---

<sup>16</sup> “uno de los dos términos domina al otro (axiológicamente, lógicamente, etc.), o posee una *posición de ventaja*. Deconstruir la oposición, primero que todo, es invertir la jerarquía en cualquier momento dado”. Traducción propia.



necesita de una forma pasada o lejana para establecerse en el presente; un ideal propio, que, pese a la distancia, lo determina. Lo que se observa, por tanto, es un sujeto que padece una doble tensión, que está doblemente dividido y que sus efectos, lo que queda de él, es ese remanente que se percibe a través de su propio lamento. Es así como funciona “la articulación de los signos”. La huella y la *différance* son (no)conceptos ligados íntimamente al campo de la indeterminación y la fragmentación y, por ende, emparentados con el marco liminal propuesto en este trabajo.

Este epígrafe es significativo para dar cuenta de la naturaleza liminal de esta poesía porque tanto la pérdida de identidad –esta especie de ser/no-ser–, como el continuo deterioro que sufre el sujeto, se manifiestan, además, en esa zona fronteriza en el que la tierra y el mar se juntan, y en donde el sujeto, aunque pueda estar a salvo de la fatalidad de ser completamente subsumido por el océano, sin embargo, no deja de disminuirse por los efectos de esa misma fricción. Ninguna de esas privaciones o desgastes se producen de manera completa en el sujeto, es decir, son dos procesos inconclusos, una tensión que se sostiene, pero que no se termina: a fin de cuentas, el sujeto es capaz de preguntarse, todavía, por su propia individualidad. Entonces, se puede afirmar, preliminarmente, que el ámbito en donde se produce este encuentro –ese espacio liminal–, es una demarcación que resalta el debilitamiento de la subjetividad derivado de una doble condición fragmentaria. La liminalidad del sujeto es enfatizada por las condiciones espaciales en las cuales este se desenvuelve. El diálogo entre el carácter, el estado, las diferentes relaciones y premisas que la voz poética pueda sostener con el espacio natural es, en esencia, lo que se espera clarificar en adelante.

s/n

Ahora comienza la poesía  
 De las flores en el  
 Campo nuevo de césped  
 Que existe junto al  
 Césped amarillo y a  
 La crujiente superficie  
 Que es como la unidad  
 Del océano  
 Antiguamente supe que  
 En Verano bajo  
 La suave montaña junto

A la choza  
 En una selva líquida  
 Y clara en sus  
 Brillantes  
 Hojas y abedules  
 Y toda la edad  
 Que conocí del Universo  
 Las charcas del Universo  
 El lodo del Universo  
 El resplandeciente  
 Fango los páramos  
 Los jardines la  
 Música suave  
 Y nocturna.

(Hernández 1983: 141)

En estos versos, “la poesía / de<sup>17</sup> las flores” empieza marcando una frontera: el “campo nuevo de césped” se confronta con el campo de “césped amarillo”. Esta primera delimitación marca el tono del poema, puesto que está definiendo que la “poesía” comienza en un espacio fresco y lozano, en un recinto inédito que alienta, cuando menos, al optimismo y la esperanza. No obstante, a esta primera definición se le agrega un nuevo elemento que complica el panorama y que despierta sospechas: ¿de qué “crujiente superficie” se trata? Tal vez no sea más que la tierra misma, un erial donde se asientan diferentes elementos terrestres, y podría ser así, precisamente, por la recurrencia en el uso de la figura del desierto como una constante espacial en esta poesía. De hecho, las dos líneas siguientes validan esta deducción: si esa superficie es como “la unidad del océano” y es, además, una zona “crujiente”, y, por lo tanto, árida, entonces tiene que tratarse de una zona desértica, puesto que toda esta perífrasis pone en correspondencia el vínculo que el océano y el desierto guardan entre sí respecto de la unidad y la inmensidad. En consecuencia, lo que plantea la voz poética aquí no es una bipartición, sino una encrucijada en la que se enfrentan tres espacios, y que es el lugar desde donde el sujeto enuncia su discurso.

Ahora bien, estos ambientes no sólo representan recintos espaciales: a su vez, el “campo nuevo de césped” se imagina como una espesura completamente verde, que representa el resplandor de lo nuevo y, sobre todo, de lo fértil, ya que es el terreno donde

---

<sup>17</sup> En adelante, en aras de mantener la correspondencia gramatical, las citas de palabras que empiecen con mayúsculas en el poema serán colocadas de tal manera sólo cuando empiecen una oración dentro del texto. De lo contrario, serán reproducidas con minúsculas.

“la poesía de las flores” irá a germinar. Es decir, un tiempo presente que se proyecta al futuro con optimismo. Junto a este espacio, se ubica el campo de “césped amarillo” que figura una superficie que fracasó en su intento por subsistir y, por lo tanto, simboliza el paso del tiempo, es decir, el tránsito de un pasado fructífero a un presente infértil. De tal forma que coexisten dos espacios que representan, a la vez, dos instancias temporales necesariamente ligadas al presente de la enunciación: el futuro y el pasado. Dicho de otra manera, el “campo nuevo” se constituye de cara al futuro, así como el campo perteneciente al “césped amarillo” lo hace mirando al pasado. A estos dos espacios se suma la “crujiente superficie” que se vincula a lo desértico, a una tierra baldía que, muy probablemente, no ha producido ni producirá, y que, en este contexto, se diría, es un lugar que no representa tiempo alguno, sino que simboliza, en cambio, una intensa atemporalidad. En suma, el yo poético se encuentra en medio de la confluencia de estos tres dispositivos espacio-temporales y es desde este lugar indeterminado y fronterizo que emprende una reflexión subjetiva sobre el tiempo, el espacio y las tensiones que esto provoca en él. A propósito de este encuentro, la definición de Victor Turner esclarece las características de la liminalidad:

Los atributos de la liminalidad o de las *personae* liminales (‘gentes de umbral’) son necesariamente ambiguos ya que esta condición y estas personas eluden o se escapan del sistema de clasificaciones que normalmente establecen las situaciones y posiciones en el espacio cultural. Los entes liminales no están ni en un sitio ni en otro; no se les puede situar en las posiciones asignadas y dispuestas por la ley, la costumbre, las convenciones [...]. (1988 [1969]: 102)

Considerando que el lugar desde el cual se hace la introducción de los primeros ocho versos es una especie de terreno convergente, un umbral, se puede afirmar, entonces que se trata de un ámbito representativo y característico de la liminalidad –‘liminal’ deriva del vocablo latino *līmen*, que *significa* umbral, precisamente—. Más aún, como se ha corroborado líneas arriba, es una dimensión doblemente liminal, en la medida que cada una de las tres instancias identificadas están afectadas de manera sustancial no sólo por el espacio, sino también por el tiempo. Son constructos binarios; contienen lo uno y lo otro, simultáneamente.

De otro lado, no se trata solamente de la observación de estos espacios derivada del “ahora” del verso inicial. Frente a esta marca temporal, el sujeto poético establece su contraparte en el noveno verso: “antiguamente supe [...]”, señala, y con eso se distinguen

los dos tiempos que estructuran todo el poema: es a partir del retorno al pasado que el sujeto poético da inicio a esa reflexión. En estas líneas están el “Verano”, “la suave montaña junto / a la choza”, “una selva líquida / y clara”, “brillantes / hojas y abedules”: se habla, entonces, de un conjunto de elementos relacionados a una estancia paradisíaca en donde reposar, rodeada de una naturaleza amable en la que se puede disfrutar de una vida pacífica. El verano está constituido aquí como un tiempo mayor, preeminente, es el “Verano”, con mayúsculas, y es a partir de ese tiempo solar que el resto de elementos está definido.

Se observa, de esta manera, que, en estos versos, el tiempo rige el espacio. Este periodo estival representa un tiempo de vida y alegría, un tiempo cálido en donde los elementos aludidos adquieren esas mismas propiedades: todo es apacible y agradable, y hasta un cuerpo rocoso, caracterizado en esencia por su dureza e inflexibilidad, es ahora “una suave montaña”. Es bajo la tutela del verano que la selva se ha diluido y se habla de ella no como un espacio misterioso, inhóspito o salvaje –la que sería la visión más tradicional–, sino como un lugar familiar, que incluso ha asumido, de manera insólita, propiedades como el brillo y la fluidez, cualidades adscritas al agua, naturalmente. En estos segundos ocho versos se refleja el grato recuerdo de una edad pasada, un tiempo y un espacio felices, aunque el resultado de la expresión sea determinado por las limitaciones con las que lidia una voz poética que se enfrenta a las fronteras de la palabra en su deseo por exteriorizar con precisión aquello que la satisface: un relato que carece de un elemento que precise la acción, que no dice lo que hace, y que se reduce a nombrar apenas aquello que se manifiesta en la evocación elaborada. De este modo, deja entrever vagamente los distintos componentes de un goce añorado.

En consecuencia, una diferencia notable con el primer segmento es que en estos versos se manifiesta un saber un tanto más desarticulado o impreciso, un conocimiento que el sujeto poético sufre, con el que lucha en su afán de comunicar con claridad qué es lo que quiere decir. Algo que sabe, pero que no puede transmitir, algo que no resiste el corsé de la lengua misma. Por ello, es imprescindible reconocer de antemano que “no se trata del saber enciclopédico de la ilustración, sino de aquel saber romántico que no proviene de la pura racionalidad. Por eso mismo, este saber no puede ser descrito completamente y solo es nominado en lo que es la constatación de un límite.” (Vich 2013: 29). Acá la voz poética no puede conectar sus recuerdos a través de la utilización de verbo ninguno, es decir, no es capaz de reproducir con el lenguaje una acción entera o un estado trascendente de los objetos, de tal forma, que está restringida sólo a una descripción

superficial de ellos. Así es como este sujeto se enfrasca en una contienda por vencer esas limitaciones en el uso de la palabra, un combate en el que no ha sido vencido, pero que tampoco termina de superar: lo que emana de estos versos es, ciertamente, el producto de esa pugna.

En el último tramo, los nueve versos finales presentan un giro significativo en el discurso: ahora, el tiempo al que se refiere no puede ser constreñido a un solo segmento, a una sola estación. El sujeto ya no se circunscribe a un espacio singular y delimitado, sino que recuerda el universo, todo el universo, todo el tiempo del universo, como si de un ser inmortal se tratara y hubiera presenciado todos los ciclos de la existencia. En particular, apunta dos aspectos en los cuales fracciona su percepción: en primer lugar, un lado más oscuro y siniestro, donde las “charcas”, el “lodo” y el “fango” recuerdan la dinámica empantanada que la vida misma puede tener, con sus penas y miserias. Aquí hay un “fango” que resplandece porque para esta voz es la condición predominante de la propia existencia, la propiedad más influyente, ese mismo “fango” vital en el que está sumergida la mayor parte del tiempo. La voz poética tiene un poder de expresión distinto, con menos limitaciones para acentuar la materialidad y para nombrar con nitidez esa infame condición del universo. Las repeticiones grafican descarnadamente aquello que la ha lastimado, el peso desmesurado de aquello que la fatiga: dicho con más claridad, la anáfora es una descarga. Los “páramos” representan, al final de este recuento, un espacio también decadente, propio de este conjunto de territorios cenagosos e infértiles. Por último, está la mención a los “jardines” y la “música suave y nocturna”. Si se toma en cuenta que la gravedad que detenta lo negativo en su recuento es marcadamente mayor, estas últimas referencias no terminan de encajar en este tramo, como si algo se rompiera al final de este registro.

Lo que se tiene aquí, finalmente, es un discurso que comienza notificando el inicio de una etapa, el inicio de “la poesía de las flores”, un mensaje gratificante y esperanzador, el aviso de un tiempo mejor, de una vida fértil, y de ahí su vínculo con el “campo nuevo”, donde algo inédito puede empezar. Al emprender su reflexión sobre el pasado, el sujeto marca una línea divisoria con el presente donde se encuentra. Esta partición establece una frontera que es decisiva en el discurso porque estructura de manera general dos tiempos que se proyectan en el poema —el pasado y el futuro— y desde donde se puede entender con mayor nitidez lo que la voz poética plantea. Pero no sólo se trata de estos dos tiempos, como se ha podido comprobar anteriormente. La comunicación inicial está mediada por la convergencia de esas tres dimensiones espacio-temporales: un lugar donde el sujeto

está ubicado y que detenta una condición doblemente liminal. Es a partir de ese umbral que se revela el conflicto entre lo idílico y lo desagradable; la confrontación entre un tiempo reducido, o segmentado, y “toda la edad del universo”. Es desde esta ubicación que la voz poética tiene la capacidad de expresar más lúcidamente su propia tensión.

La clave de este poema está, entonces, en la triada espacio-temporal: cada una de esas tres dimensiones no sólo representan los espacios y tiempos descritos, sino además las posibilidades que afronta la propia voz poética. El campo nuevo, el campo amarillo y la superficie crujiente son simbolizaciones, también, de la esperanza, del fracaso y de la muerte. Son estas alternativas las que determinan el núcleo definitivo de la tensión de la voz poética. Efectivamente, el sujeto notifica el comienzo de un tiempo nuevo con optimismo y es por eso que, pese a la exposición de la pugna existencial que padece, se puede decir que el poema apunta hacia la esperanza y la prueba de esto la constituyen los dos versos finales del poema: es cierto, existe el fango, y es más nítido y concreto que el espacio idílico, pero también están los jardines y la suave música nocturna que cierran el discurso. Así, el poema se funda sobre una expresión igualmente auténtica e ilusionante.

Aquí, lo liminal es para el sujeto poético un atributo privilegiado para la conformación de un discurso que está atravesado por distintas sensaciones, por el reconocimiento de tiempos y espacios que lo impactan de modos diferentes, y por altibajos en su capacidad de simbolizar. La naturaleza ha suministrado las condiciones necesarias para constituir un emplazamiento conveniente para formular su exposición: un umbral, un mirador desde el cual poder observar cada una de esas dimensiones espacio-temporales, instancias que contienen una carga simbólica relevante para los propósitos expresivos de esta voz. La liminalidad se manifiesta en ese espacio que se encuentra, como señala Turner, “betwixt and between<sup>18</sup>” (1990 [1982]: 11), esa intersección en la que el sujeto poético desarrolla su discurso y también como aquello que está “at the edge of what is posible<sup>19</sup>” (Broadhurst 1999: 12), en las limitaciones que ha tenido el sujeto lírico para desplegar su palabra. En definitiva, es de esta manera cómo la condición liminal de estos espacios naturales ha favorecido el registro y la expresión de una voz poética traspasada por sus angustias, pero también por sus esperanzas.

---

<sup>18</sup> Es una frase que no tiene equivalencia directa en español, pero que se podría traducir como “ni lo uno ni lo otro”. El diccionario de Cambridge señala lo siguiente: “entre dos posiciones, opciones o ideas; no realmente ni una cosa ni otra”.

<sup>19</sup> “al límite de lo que es posible”. Traducción propia.

## 1

## REFLEJOS SOBRE EL AGUA

Las franjas suaves del agua  
se pierden en la orilla.

–Es posible vivir;  
Está húmedo el aire  
Y reseca la arena...

–El viento trae gotas  
fugaces y salinas.

El mar antes surgía  
sereno sin ser visto,  
mi amor por él, ahora,  
olvidará hasta el cielo.

El agua antes cantaba  
infiltrada en la arena;  
hoy, la busco hasta a ella  
por el mar saciado.

Ayer vimos las ondas  
que subían perfectas,  
hoy  
nuestros pies las perturban,  
nuestros cuerpos las quiebran.

Está el mar muy amargo,  
hemos bebido  
en un día sus aguas,  
pisado sus riberas.

(Hernández 1983: 8)

El mar es el eje alrededor del cual se organiza el poema. En función de él, una serie de elementos de la naturaleza ingresan a la escena para testificar los diferentes vínculos que habrá entre ellos: el agua, la ribera, la arena, el cielo, que, junto al propio océano, forman parte de este conjunto. No obstante, el punto de partida donde el sujeto poético se establece, y desde el cual elabora su discurso, es la orilla: una de las demarcaciones donde la liminalidad se manifiesta con mayor potencia. La orilla, al ser una frontera que divide dos espacios, posee un alto poder simbólico, precisamente, por ser el lugar del encuentro de dos dimensiones que se tocan, pero que no se diluyen entre sí, que se enfrentan, pero que no pueden mezclarse completamente; la región donde se produce un enlace sin amalgama. La orilla es un espacio característico, uno de aquellos que pertenecen a un

estrato particular: Turner los llama “symbols expressive of ambiguous identity<sup>20</sup>” (1990 [1982]: 11). En esa misma línea, la orilla es un reducto que recibe ambas fuerzas, un espacio que no deja ser mar ni tampoco tierra, sino ambos a la vez: una identidad ambigua, justamente. Desde este lugar, el sujeto poético tiene una vista privilegiada tanto del océano como de la costa, y es esta misma posición la que le permite realizar un examen intenso de su experiencia.

Los primeros dos versos dibujan con sobriedad, desde un tiempo presente, la imagen de un mar en estado de calma, “las franjas suaves del agua” de un océano que es percibido desde la ribera. La frugalidad de la sentencia se interrumpe con la intervención de dos entradas: la voz poética, indefinida en número gramatical, se desdobra, y se transforma en dos voces<sup>21</sup> que comprueban, en ese breve intercambio, las posibilidades de afirmar la vida, de continuarla y sostenerla, y las condiciones para que esta se materialice en un terreno firme (“re seca la arena”) y con un aire húmedo (“el viento trae gotas/ fugaces y salinas”), que permitirá la renovación de los brotes y refrescar los cuerpos. En pocas palabras, que facilitará la prolongación de la existencia. La templanza del discurso, marcada por la ausencia de juicios de valor y por el señalamiento conciso de lo vivido, deja la sensación de estar frente a un estado de reposo, frente a cierta condición reflexiva que permite, incluso, la percepción de un vigente bienestar, el considerar con optimismo el momento actual frente al futuro. Pareciera que sobre la calma se adhiere la esperanza, la visibilización de un porvenir atractivo y superior. Aunque es cierto, también, como se podrá ver en lo sucesivo, que esta misma información no va a definir una postura definitiva.

Es en los siguientes trece versos donde el pasado interviene en el discurso formando un contrapunto con el presente: en el ayer, se descubre, con una claridad sorprendente, las condiciones en las que el mar se relacionaba con el sujeto; en el ahora, esas circunstancias se han transformado, ya no son las mismas. Estas trece líneas están divididas en tres apartados –la letra capital permite identificar el inicio de cada uno de ellos– que representan, a su vez, tres momentos del discurso, tres estaciones que van incrementando tanto la información como la intensidad con la que esta es entregada.

---

<sup>20</sup> “símbolos que expresan una identidad ambigua”. Traducción propia.

<sup>21</sup> De acuerdo con la *Ortografía de la lengua española* (2010): “en la reproducción escrita de un diálogo, la raya precede la intervención de cada uno de los interlocutores, sin que se mencione el nombre de estos” (377). El uso de la raya (no confundir con el guion, de una “longitud sensiblemente menor”) para las alocuciones siguientes a los dos primeros versos permiten intuir –aunque no determinar inequívocamente, es cierto– la existencia de más de una voz, de una especie de conversación. De cualquier forma, la elección interpretativa de este caso ha sido la del diálogo.



En el primer conjunto, en un giro respecto de los versos anteriores, una voz poética definida en primera persona se apodera del discurso y refiere lo que ocurría en el pasado: el océano “surgía sereno”, era la fuente de tranquilidad en la que el sujeto confiaba; silencioso y calmo, le concedía la paz que ningún otro espacio podía ofrecer. Se habla, entonces, de una relación particular con el mar, íntima, un vínculo necesario para su propia subsistencia. En el “ahora”, el sujeto declara abiertamente su “amor por él”, y ni siquiera el “cielo” –otro símbolo del Absoluto– puede eclipsar esa devoción. Aquí, nada cambia entre el pasado y el presente, se ha sostenido el afecto hacia el océano, el “amor por él” es un sentimiento que ha trascendido ambas dimensiones temporales.

En el segundo grupo, esa misma voz singular evoca el sonido del agua –“el agua antes cantaba”– que fluía del contacto con la “arena”, cuando recalaba en ella, pero ahora, el agua es un elemento que ha desaparecido –“hoy la busco”– en dos versos que se destacan, en oposición a los anteriores, por una cierta opacidad. No se trata de una declaración ininteligible, pero sí más oscura, una expresión donde ya no es tan fácil deducir la referencia –“hasta a ella”– y donde la sintaxis se ha complicado igualmente: “por el mar no saciado”. ¿Ese “hasta” es una preposición o un adverbio? ¿el “por”, a qué tipo de empleo preposicional responde? La aplicación inusual de las preposiciones –o del adverbio, si lo fuera, en el primer caso– en estos versos plantea un reto interpretativo, pero, precisamente, son este tipo de desafíos hermenéuticos los que afloran en el orden liminal: “the mood of maybe, might-be, as-if<sup>22</sup>” (Turner 1990 [1982]: 11). No hay una respuesta definitiva a las preguntas anteriores porque, sencillamente, todas las alternativas son posibles –y ciertas– a la vez. La referencia se ha tornado sombría y la sintaxis latina convoca la forma más personal del sujeto, pero siempre combinados con un determinado modo de (no) representación; aquí, la capacidad de simbolizar se topa con sus propios límites. Ahora bien, la claridad en el mensaje se traba precisamente porque se produce una disolución de la armonía, esa que reinaba entre los elementos de la imagen, y, por lo tanto, la capacidad articulativa se enfrenta a un obstáculo en la confección de la frase, o más exactamente, se encara con una situación que ya no es tan fácil de expresar. Este es, por las mismas razones, un pasaje significativo: en el pico de la expresión lírica del poema –afianzado por la inclusión del hipérbaton–, el agua, su componente básico, se ha escindido del océano, ha perdido su relación con él, situación que podría resultar, desde cierta perspectiva, impensable, como la profanación de una

---

<sup>22</sup> “la forma del quizá, del podría-ser, del como-si”. Traducción propia.

instancia fundamental. Entre el agua y el mar hay ahora una desintegración, una imagen que ratifica “la ruptura del absoluto” (Vich 2013: 24), pero que también es, primordialmente, la premonición del quiebre final entre el sujeto y el mar.

En los cinco versos últimos de la tercera sección se consolida el presagio de la ruptura: las olas que anteriormente “subían perfectas” por la orilla son alteradas ahora por los “pies” y los “cuerpos”. En este punto, no sólo se confunden los límites de los elementos concomitantes en la imagen, sino, también, las propias voces y los tiempos: se intercala un ‘nosotros’ con el ‘yo’ de los anteriores versos, de la misma forma como el ayer se enreda con el presente. Es una firme y nítida representación de un quiebre múltiple y esencial, de dos dimensiones que ocupan simultáneamente un mismo espacio-tiempo y del caos que esto produce. Y, por eso mismo, también es una manifestación adicional de la liminalidad de esta poesía: en tiempos, en espacios y en el propio uso de la lengua, el poema se desenvuelve en lugares indeterminados, en tiempos concurrentes y se despliega en versos que se muestran reticentes a cualquier acabamiento definitivo. Las diferencias se conjugan, se observan entre sí y se conectan sin llegar a transformarse en una sola sustancia. Cada elemento contiene dentro de sí un rastro del otro. Sobre el funcionamiento de la huella y la *différance*, dice Derrida lo siguiente: “No puede pensarse la huella instituida sin pensar la retención de la diferencia en una estructura de referencia donde la diferencia aparece *como tal* y permite así una cierta libertad de variación entre los términos plenos.” (1986 [1967]: 61). En estos versos, los “términos plenos” –el océano y el individuo– retienen esa *diferencia*, están inmiscuidos el uno en el otro como una tensión permanente, representativa, simbólica de las tensiones del sujeto. El sujeto aparece “*como tal*” dentro del mar y viceversa, y esta mutua determinación proyecta la propia delimitación existente entre lo universal y lo fragmentario, representados por esos mismos “términos plenos”. A partir de un movimiento lírico, es decir, de una maniobra subjetiva, personal, el sujeto poético supera lo contingente de su experiencia y evoca lo universal de la existencia. Esto explica la centralidad de estos versos: cuando se instala esa relación entre ambas dimensiones es que esta composición alcanza no sólo el giro poético de mayor lustre, sino también la cima de su sentido. Se trata de una imagen que termina por reunir un conjunto de figuras que remiten a la idea de la pérdida y del vacío, pero, fundamentalmente, a la descomposición de lo que se entiende unitario y, que, en teoría, debería permanecer indivisible.

Por otra parte, se observa en esa última sección una reescritura del epígrafe de François Mauriac: aquí los protagonistas han invertido sus posiciones y es el Absoluto

quien sufre la intromisión del sujeto, quien lo deforma, lo quiebra, le arrebató la unidad consagrada. Se reformula la relación desde otra perspectiva y con otros matices: si bien es cierto se reproduce la angustia del ser poético de Mauriac, aquí, el sujeto ya no ocupa una posición pasiva dentro de la acción y es ahora él quien irrumpe en el Absoluto. Del mismo modo, el océano vuelve a ser el coprotagonista de la escena, pero ya no es más un actor firme ni indisoluble, sino básicamente el receptor de la acción. Desde este panorama, con esta transposición de roles, se reedita, sin embargo, la dinámica de la recíproca definición. Así, se demuestra la importancia del encabezado del poeta francés: en su recreación se enfatiza la trascendencia de la pugna constante entre el sujeto y el océano como metáfora de las tensiones que sostienen, de manera permanente, lo universal y lo particular, una pugna irresoluble e inagotable que visibiliza las angustias del individuo, que muestra su organización, su funcionamiento, sus motivaciones. Su reelaboración periódica permite, al parecer, lidiar con esta circunstancia de una forma ciertamente más favorable.

Finalmente, el presente retorna en los últimos cuatro versos del poema con una desagradable constatación: el trastorno que los cuerpos provocan en el océano confirma el resquebrajamiento definitivo de estas voces en relación con esa instancia. Al final, se comprueba que el mar no es más la fuente de goce: la intervención de las voces en el mar ha perturbado el entorno y ahora se comprueba que, efectivamente, el semblante preliminar de los versos iniciales no eran más que refracciones, “reflejos sobre el agua”. Las voces confiesan que su goce del mar, el usufructo de este espacio, ha terminado por consumirlo y por despojarlo de su carácter dulce y cautivador: para ellas, la amargura del mar no es más que la proyección de su propio dolor.

En la construcción del concepto que hace van Gennep (2008 [1909]), la liminalidad se presenta como un proceso lineal, una travesía que el sujeto emprende como parte de un “rito de transición”, un desarrollo que incluye tres etapas: los ritos preliminares, los liminares y los postliminares (2008 [1909]: 24-27). En esa propuesta, el progreso de estas ceremonias tiene el objetivo básico de alcanzar un estado superior al inicial, una mejora sustantiva en el curso vital de un individuo en una determinada comunidad. En la aplicación que se le da en este trabajo, la noción de liminalidad puede ser más caótica en la medida que los espacios y los tiempos experimentan constantes variaciones, idas y vueltas que no necesariamente terminan en el punto previsto, ni en las condiciones esperadas, en donde las dimensiones pueden superponerse configurando formaciones complejas, y que contienen características que, si bien parten de los estudios de van

Genep y Turner, han sido potenciadas por los desarrollos que de ellos hicieron otros investigadores. Sin mencionar las ideas que, sin guardar necesariamente este origen, han nutrido, también, el concepto de liminalidad con sus propios planteamientos<sup>23</sup>. Estas oscilaciones se encuentran representadas en la inestabilidad de este discurso poético que, a su vez, refleja, de manera notoria, una angustia que se distingue como el principio fundador de estos versos.

En este poema, entre el hoy y el ayer, el sujeto poético se sumerge en una reflexión que lo llevará a cerciorarse de una diferencia radical entre un presente, aparentemente, promisorio y un pasado que manifiesta, de manera patente, una genuina condición superior. En este contexto, la orilla está operando no sólo como el límite entre la tierra y el mar, sino también como una línea divisoria de los tiempos, entre los cuales, el sujeto es presa de su propia vacilación y de su malestar: finalmente, como un mecanismo espacio-temporal. El discurso, que empezó con un tinte de serenidad, ahora se cierra con un tono de amargura, y para ello, la intervención del pasado ha sido clave en desmentir esa ilusión de calma y seguridad originales. En consecuencia, la orilla ha sido una figuración muy eficiente para que estas voces puedan desentrañar sus propios sentidos: es la condición liminal de este espacio lo que ha facilitado una reflexión más profunda sobre su actualidad a través de la clara observación del pasado. Mediante este mecanismo es que se disuelve esa primera ilusión con la cual emprendió su discurso.

Si en el poema anterior, el argumento obligaba al sujeto poético a recurrir a una cantidad mayor de imágenes de la naturaleza y a organizarlas de manera más compleja, en esta composición, la propuesta le ha exigido emplear una figura que se presentaba más apropiada para los fines de su discurso. Con el pasar del tiempo, hay cambios en la naturaleza que se perciben mejor en la zona de contacto y en este sentido, la orilla es una línea divisoria que funge también como un mirador excepcional desde el cual el sujeto poético puede aproximarse a diferentes tiempos y espacios y desde donde se puede indagar con más certeza los contenidos y las variaciones de su tránsito vital. La orilla no sólo fluctúa como un dispositivo espacio-temporal, sino que muestra ser también un espacio idóneo, simbólico, representativo, en donde se enreda el discurso, crece la tensión por decir, por nombrar y en donde se manifiestan las limitaciones con las que convive el sujeto.

---

<sup>23</sup> Es el caso ya revisado de Derrida, pero, también, de otros autores empleados más adelante.

## 2

Hemos vuelto a vivir  
 lo mismo  
 de ayer y  
 de mañana.  
 El agua sube ya,  
 cubriendo  
 los días  
 y las horas;  
 de mí  
 ya sólo queda  
 el mar claro y naciente,  
 de mí  
 ya sólo queda  
 el mar, triste, apagado.

(Hernández 1983: 5)

Los poemas cortos de Luis Hernández suelen empezar con la institución de una diferencia radical. Un quiebre o una denuncia, por lo común. En este poema se trata más propiamente de lo segundo: se han anulado los límites temporales, derogadas las fronteras de lo que convencionalmente se entiende como las tres dimensiones básicas del tiempo, de tal manera, que el discurso se desencadena desde una virtual atemporalidad, desde un no-tiempo perturbador. Desde el principio, la palabra es tomada por un *nosotros* que constata lo monocorde de la existencia –“Hemos vuelto a vivir / lo mismo”– tanto en el “ayer” como en el “mañana”. En estos primeros cuatro versos, esa voz colectiva afirma que la experiencia vital se ha tornado indiferenciada, que la vida se ha convertido en una secuencia monótona y rutinaria. En la extremidad de su expresión, esta voz apunta invariablemente hacia sus propias frustraciones, ya que la reincidencia de los días reduce –cuando no suprime del todo– sus posibilidades de goce: un goce que debe entenderse como el advenimiento de la propia subjetividad a través de una conciencia creativa, hacedora y múltiple; dicho de otra forma, lo que sería, en buena medida, el despliegue de sus aptitudes en cierto grado de libertad. De manera que el tedio y la apatía consecuentes de esta reclusión –es, en definitiva, un estado de encierro lo que se plantea como punto de partida– producen un progresivo cansancio, una creciente desesperanza.

Vale la pena detenerse un instante más en estos versos iniciales: si el tiempo, que contiene toda experiencia, se ha homogenizado, se ha vuelto invariable, si ya no se puede establecer la diferencia entre lo anterior, lo presente y lo porvenir, entonces, se ha accedido a una instancia temporal indeterminada, un estamento que manifiesta una condición precisamente radical del tiempo. Ahora bien, si se toma en cuenta, igualmente, que el espacio se desarrolla solamente a través de una mediación temporal, que cualquier perfeccionamiento o deterioro se produce necesariamente dentro de una duración, es decir, que hay un movimiento implícito de progreso o degradación en su existencia a partir del paso del tiempo, nunca reposo continuo, se puede decir, entonces, que, en esas primeras líneas, la dimensión espacial ha sido también afectada. Si se utiliza este argumento, lo que se encuentra aquí, entonces, es una mortificación de los dos ejes principales del entorno en el que se desenvuelve esta misma voz.

En principio, por tanto, se habla de una condición tautológica que abrumba, que carcome la confianza y la fe, una especie de suspensión del tiempo y del espacio: detrás de una aparente continuidad se revela la reproducción de *lo mismo*. Entonces, si no hay diferencia, si los días poseen el mismo contenido y no es posible modificar lo equivalente, es admisible sostener que esta voz se está pronunciando inicialmente desde una dimensión que resulta familiar, o por lo menos relacionada, con el concepto de la Nada. Y la Nada se constituye en diametral oposición a la idea del Absoluto: es un territorio antagónico al lugar tradicional de la plenitud, es el espacio de la falta, del desamparo, y por esto se desprende que ese estadio de los primeros versos es la descripción de una profunda carencia. Es desde este vacío que parte el discurso: un constructo que no hace, sino engrandecer el abandono que siente esta voz.

Sin embargo, esta especie de Nada sigue siendo *algo*, en la medida en que sostiene al emisor del discurso, le confiere un lugar, un ambiente y un tiempo desde el cual proyectar su voz. Es un no-lugar ubicado en un no-tiempo. No termina de ser ni deja de ser: se encuentra en una forma liminal plena. Profundizando sobre algunos rasgos de la liminalidad, explica Turner lo siguiente:

Quiero ahora, más bien, llamar la atención hacia ciertos aspectos positivos<sup>24</sup> de la liminaridad<sup>25</sup>. [...] Destrucción, disolución y

<sup>24</sup> Entiéndase el adjetivo no en el sentido de útil, práctico o beneficioso, sino en la segunda acepción asignada por el DRAE: que implica la existencia o presencia de algo.

<sup>25</sup> La ligera variación de este término, como la que se encuentra líneas abajo de la cita (“liminar”), es producto de la traducción utilizada en el texto consultado. Son variantes que no comprometen ningún cambio conceptual.

descomposición se ven acompañados por procesos de crecimiento, transformación y reformulación de los viejos elementos según patrones nuevos. Es interesante subrayar que, por el principio de economía (o parsimonia) de la referencia simbólica, los procesos lógicamente antitéticos de la muerte y el crecimiento pueden ser representados por idénticos signos, por ejemplo [...] mediante la desnudez (que es al mismo tiempo la marca del recién nacido y del cadáver) y mediante muchas otras formaciones y acciones simbólicas. Esta coincidencia de procesos y nociones opuestos en una misma representación es propia de la peculiar unidad de lo liminar: lo que no es ninguna cosa ni otra, y al mismo tiempo es ambas. (2013 [1970]: 110)

En este poema, lo anterior y lo posterior se reúnen bajo un mismo signo: el entorno que hasta aquí rodea a la voz poética está marcado por una drástica ausencia y por una indeterminación evidente, “no es ninguna cosa ni otra”. Como una figura liminal, esta Nada representa un tiempo-lugar que no ha podido establecer sus límites, que no conoce diferencias o contrastes, en el que no existe algo fuera de sí: es idéntico en su totalidad. El ayer y el mañana, en tanto claves que permitirían entender el progreso y la heterogeneidad en este contexto, entonces, han sido revocados. La liminalidad se debe entender en este punto como una condición que interviene entre lo determinado, que se filtra en sus intersticios, como una llave que permite el acceso a una dimensión inédita de la experiencia.

Esta indiferenciación, sin embargo, puede resultar productiva, ya que, como señala Sartre “[...] para que podamos interrogarnos por el Ser, es preciso que la Nada se dé de alguna manera.” (2011 [1943]: 64-5). Para el autor francés, la Nada es, en definitiva, el producto de la negación, y lo que se está negando en estos versos iniciales es el propio discurrir del tiempo y, de este modo, se rechaza cualquier especie de desarrollo, propiedad que es consustancial a la esencia del movimiento temporal. La voz poética hace una introspección desde un punto álgido de su propia experiencia, donde ese espacio indeterminado –esa Nada– es un eficaz indicador de su propio malestar.

Los siguientes cuatro versos tienen como eje central a un elemento que se ubica en contraste con el aislamiento propuesto en las líneas iniciales. La bruma que envuelve a la Nada se despeja lentamente y el “agua” se incorpora al poema como el signo de un tiempo que sigue siendo circular, que gira sobre su propio eje, que no transcurre ni contiene progreso alguno. “El agua sube ya”, es una clara alusión al incremento cíclico de las mareas, emitida por una voz que, esta vez, observa el océano pasivamente, y que informa, con neutralidad, aquello que acontece. El océano que cubre “los días / y las horas” es, una representación del carácter recurrente de un tiempo que apremia de manera inexorable.

Pero es también el mar en sí mismo una sugerencia de la Plenitud, una dimensión que se posiciona en confrontación directa con la Nada. Y en medio de esas dos magnitudes, el sujeto que padece un inagotable desgaste. Se trata, entonces, de una voz –colectiva, en los primeros cuatro versos– que parte desde la Nada, pero que advierte la Plenitud del océano, que se encuentra en una posición imprecisa, ambigua: su ubicación espacial es una metáfora de su propia ruptura interior, la inherente fractura del ser humano. Esto es, finalmente, lo que quiere decir, la respuesta a la pregunta que se hace sobre su propio ser: su postración responde a un encierro, a la imposibilidad de un desarrollo pleno que no parece tener remedio. El mar aparece como una llamada en la que la voz poética se apoya como medida de su propia existencia: refleja sus experiencias, es el espejo en el que se observa a sí misma, el modelo a partir del cual examina su propia realidad y, por ende, la fuente inagotable de sus propias frustraciones.

Toda esta frugalidad en la construcción poética, este marcado minimalismo, confiere un clima de languidez, un aura desfalleciente a estos versos, una sólida condición de abatimiento: la Nada, el agua, la constatación de la impotencia a partir de esa misma soledad, ningún elemento acude en su auxilio, casi nada rodea a una voz que clama, que se lamenta. Se consolida una situación de sufrimiento y dolor, como un estado permanente que se prolonga en la misma proporción al malestar de su(s) protagonista(s). Ante el dictamen de aquellas voces iniciales –los primeros ocho versos–, se levanta la manifestación de una voz individual, subjetivada, la expresión de un sujeto que ahora declara su condición residual. Se trata de una voz que zanja de antemano cualquier posibilidad de optimismo, que cancela con su propio decir, y de manera tajante, cualquier esperanza.

La voz poética acude a dos imágenes para definirse en el marco de la monotonía y el acecho del tiempo: el sujeto es el remanente de un mar que es “claro y naciente”, tanto como “triste, apagado”. Al mismo tiempo, estas imágenes están remitiéndose a dos periodos temporales en los que el océano coincide con las figuraciones evocadas: el amanecer y el ocaso, respectivamente. De este modo, el sujeto ha establecido una identificación con dos periodos en los que el tiempo y el espacio se encuentran en el límite entre el día y la noche. El amanecer es el momento de la salida del sol y, tradicionalmente, representa la luz, la vida y el inicio de un nuevo tiempo, por ende, la ocasión de nuevas oportunidades. El amanecer es una señal de esperanza que es diametralmente opuesta a



la imagen de la desilusión que figura el ocaso. Este representa, entre otros sentidos<sup>26</sup>, el final y la muerte, la expiración del ciclo vital. El inicio de la noche es el comienzo de la oscuridad, un tiempo propicio para el crimen y la traición, o, de una manera más teórica, para el daño y el dolor.

De igual forma, el amanecer y el ocaso son símbolos liminales de la naturaleza por excelencia. Se trata ciclos en los cuales se produce una transición entre dos estados distintos y específicos, el paso de una etapa a otra diferente, un acto que la naturaleza no puede simplemente ejecutar de manera inmediata. Entre ambos periodos se activa una fase que involucra un proceso de transformación del escenario natural, el paso de la luz a la oscuridad, o viceversa. Así, el día y la noche, definidos como tales, son periodos inhóspitos para el sujeto poético: los espacios en los que la rutina y el hastío lo han consumido. Estando la voz poética presa en un incesante movimiento circular, conformado por la reincidencia entre ambos espacios –que no aportan la libertad que busca y que necesita–, la intersección temporal entre estas etapas son el último refugio donde su singularidad puede reafirmarse. Esos instantes son signos que constituyen la identidad de la voz poética y que permiten capturar aquello que es lo central en el poema: el sujeto es un remanente que lidia con un espiral negativo mediado por ambas dimensiones.

Los símbolos utilizados intervienen para darle un carácter diferente a su lamento: lo suavizan, mitigan su expresión, mas no la calidad de su contenido. Es decir, el drama que vive el sujeto poético no es inferior ni banal. La sobriedad del estilo se articula con el uso de las imágenes para producir una representación superior a la lista de los elementos que la conforman, en la que la naturaleza, el desamparo y la angustia se organizan alrededor de un individuo que acusa un agudo estado de resignación. En este poema, la naturaleza ha ofrecido, también, una imagen conveniente para encarnar el vacío de la vida humana.

Aunque las interpretaciones realizadas sobre un marco liminal implican salidas diversas y múltiples oportunidades, queda claro, finalmente, que en esta voz poética no hay identificación con lo que está plenamente definido, sino con lo que la liminalidad, efectivamente, propicia. Lo que queda de él es un residuo que sólo puede identificarse en ese lugar múltiple que figuran el amanecer y el ocaso. Está abjurando de lo establecido,

---

<sup>26</sup> Se ha elegido una de las interpretaciones posibles dentro de la tradición literaria: el ocaso y el comienzo de la oscuridad, por ejemplo, han sido reconocidos, también, como el tiempo de la pasión, del encuentro entre los amantes.

de lo normalizado, de lo indiscutible por inequívoco. Si el resto de su existencia es un espacio monótono y vacío, el sujeto poético está reconociendo que lo liminal es el espacio de la posibilidad: aquel lugar donde la variedad es admisible, donde se valora la diferencia, y lo disímil es viable sin temor a censuras ni represiones. Es llamativa la forma en que la liminalidad funciona: en este sujeto, por ejemplo, en determinados contextos, la indeterminación lo castiga y, en otros, significa una oportunidad.

En este orden de ideas, el mar y los ciclos solares se articulan para configurar una imagen liminal cargada de un potente sentido trágico. El amanecer y el ocaso, la vida y la muerte, son unidades de la experiencia del sujeto que la delimitan y que, ante el tedio y lo indiferenciado de los elementos, reelaboran al individuo como una sustancia excedente: este es el motivo por el que la declaración de la voz poética está atravesada por un profundo dramatismo. El sujeto ha sido des-subjetivado por esta condición, ya no es más un individuo, sino un resto, un saldo al que sólo le queda lidiar con la angustia que esa limitación le produce. Con este discurso, el sujeto poético quiere dejar claro que su existencia está siguiendo el modelo del ciclo solar: en este paralelo se revela su profunda desazón puesto que la constancia de lo que es invariable, y, por tanto, cansino y enojoso, lo consume hasta reducirlo a esa condición infrahumana.

s/n

Es el crepúsculo  
 La Tierra asciende  
 Y deviene cristales  
 Y una flor  
 Que no olvido  
 Pero que tampoco  
 Recuerdo

(Hernández 1983: 204)

Una vital incertidumbre, y un cierto grado de angustia, pudieron provocar la pregunta. El punto interrogante –que permanece en un tiempo anterior, en la sombra– se ha ido difuminando lentamente hasta hacerse casi imperceptible. Sin embargo, está ahí todavía, latiendo. Una remota secuencia de palabras, casi olvidada o perdida, logra coincidir con este poema, ensamblarse con esta pequeña porción del discurso que, si no

la completa, al menos, prosigue su encadenamiento (Foucault 1999 [1970]: 11): se trata de la subsistencia de la palabra –de la vida, al fin y al cabo– en medio del ostensible silencio. Ciertamente, hay algo que esclarecer, algo que decir. ¿Qué saberes guarda el ocaso que suscitaron tal indagación? ¿Qué es lo que este poema quiere dilucidar acerca de él? Los símbolos y resonancias que lleva consigo el atardecer van a poner al descubierto la coyuntura en la que se encuentra el ser poético: la revelación de una subjetividad dominada por un estado singular, aún en capacidad de poder contestar y que, sin embargo, no termina de desarrollarse.

Es en el primer verso que se percibe un razonamiento vinculado al rumor de una interpelación, a una pregunta precedente: por medio de una breve sentencia, se hace un reconocimiento del fenómeno y, al mismo tiempo, se incorpora el interés que el ocaso, en tanto signo, posee. En decir, hay una intelección que el sujeto poético elabora sin mayor inconveniente: comprende y estima el suceso de manera natural. El posible uso de la preposición ‘en’, por ejemplo, hubiese subrayado la eventualidad del fenómeno y llevaría los efectos del mismo más cerca de lo que pasa, exclusivamente, en un momento determinado. En cambio, cuando el sujeto expresa que el crepúsculo “es”, está indicando la existencia del fenómeno en toda su plenitud, más allá de cualquier episodio circunstancial, y, al mismo tiempo, determinando un valor, una virtud, al darle un peso específico y remarcar su importancia desde el inicio del discurso. Mediante esta precisión ontológica, la voz poética procura destacar la entidad del evento de manera cabal. Esta es la manera en que el uso del verbo define la función del verso: marca la ruta por la cual el poema va a transcurrir.

Ahora bien, se puede definir cuatro periodos en los que el ser poético desenvuelve su discurso. El primer momento se halla en la primera línea del poema, justamente. La voz identifica el suceso de manera categórica: “es el crepúsculo” y, entonces, es sobre esta identificación, clara y definitiva, que desarrolla el resto de su expresión. Sobre la condición liminal de la figura del ocaso poco hay que agregar a lo explicado en el poema anterior salvo remarcar la insistencia en su uso: esta se debe a la ductilidad del símbolo para denotar diferentes estados, diversas sensaciones por las que transita el ser poético en su experiencia. De cualquier modo, el verso resuena como una especie de respuesta, o en todo caso, como una explicación necesaria, y esto descubre la relevancia del suceso; el ocaso gravita en la vida del sujeto de una manera primordial, como una suerte de refugio, a modo de espejo, como la fuente misma de un júbilo, no obstante, precario: todos matices diferentes de un genuino signo liminal, una imagen capaz de contener elementos y asuntos

de sentidos muy diversos entre sí. Por otra parte, no hay nada extravagante en el enunciado, ningún rasgo de excentricidad, es una sentencia simple y sencilla que carece de cualquier infracción gramatical. Sin embargo, al tiempo de entregar esta información, algo parece instalarse en esta voz, una especie de necesidad de describir el fenómeno sin importar el esfuerzo creciente que esto vaya a suponer.

El verso siguiente –el que sería el segundo periodo en este esquema–, se inicia con una explicación que se hace del fenómeno; más precisamente, con la representación que se hace de su primer movimiento. Este llama la atención por su singular apariencia: “la tierra asciende”, es decir, el globo no gira, sino que el horizonte se levanta, crece, como si el cielo fuese un fondo estático sobre el cual el planeta despliega sus movimientos. Se da, entonces, un primer desplazamiento en lo que podría catalogarse como una competencia descriptiva. De esta manera, se produce una suerte de perturbación del orden convencional que es, sin dudas, relevante. Una alteración semántica o gramatical suele ser una denuncia: la imputación de una falta o la transgresión de un pacto; una querrela contra la manera en que funciona un determinado organismo. No es sólo una forma retórica que busca satisfacer al lector o al oyente, o la intención de embellecer la frase para que cale en el gusto del auditorio, sino que, detrás de su apariencia, de la elección de su método, hay una intención de comunicar algo que no se puede decir directamente y a la que el lenguaje poético sirve como una plataforma ideal. Es una descripción impactante que produce un primer contraste con el efecto un tanto más regular que despide la proposición inicial.

La tercera etapa comprende el tercer y cuarto verso. El cielo enseguida oscurece “y deviene cristales / y una flor”. Entonces, ya no son tan claras las referencias, aunque no dejan de ser agradables, ciertamente. En suma, más allá del componente lírico, se presenta una complicación en el decir, y, por tanto, también, en la capacidad para descifrar el vínculo, condición que se añade al trastorno metafórico visto en la segunda línea del poema: una escalada en la complejidad de la representación. Si en el verso previo ya se había alterado el sistema descriptivo convencional, aquí se ha dado un paso ulterior: ya no sólo la estructura de ese sistema está dislocada, sino que ahora sus mismos componentes han sido transfigurados. El arribo de la noche se produce de manera sorprendente, primero, con la anulación del movimiento terráqueo regular y, luego, con la transformación sorpresiva de los astros en otros elementos: las estrellas y la luna son ahora “[...] cristales / y una flor”. El trastocamiento de la norma o de una convención sugiere siempre un estado de inconformidad, cuando no de plena rebeldía: no es distinto

cuando se suspende el movimiento natural del planeta o cuando se sustituye los elementos de un determinado sistema, y esto es, a fin de cuentas, un indicio de lo que a continuación sucede.

En el desenlace, los tres versos finales evidencian una ruptura: la noche ha sumido al sujeto en una condición anómala, una en la que no puede olvidar y, al mismo tiempo, tampoco recordar. Se trata de un individuo que interrumpe abruptamente el dibujo que venía haciendo del ocaso con la confesión de su propia descompostura: la secuencia descriptiva del atardecer se quiebra ante lo que es, en buena cuenta, una declaración inverosímil. En una construcción casi lúdica, casi dramática, paradójica, a través de la apropiación de elementos dispares entre sí, abrazados en una aparente unidad –la de la frase, y, por supuesto, la del sujeto mismo–, se posibilita la participación de los contrarios. En su libro acerca de la performance liminal, Susan Broadhurst explica, con más detalle, algunas características de lo que entiende por este marco de ideas: “[...] self-consciousness and reflexiveness, montage and collage, an exploration of the paradoxical, ambiguous and open-ended nature of reality, and a rejection of the notion of an integrated personality in favour of the destructured, dehumanized subject<sup>27</sup>.” (1999: 13). La ambigüedad de estos últimos versos se vincula con la propia desestructuración del sujeto: su manifestación es residual, escueta, y casi inanimada. Repentinamente, ha perdido el júbilo que el atardecer le provocaba y su temperamento ya no es el mismo. La subjetividad que profiere estos versos ha sufrido una merma de su capacidad enunciativa, lo que a su vez advierte su propia disminución. Las fracturas que esta poesía informa suelen ser vinculantes: siempre el sujeto poético termina siendo el protagonista definitivo de sus más intensas alegorías.

Así pues, el yo poético ha revelado de manera contundente la indeterminación en la que se encuentra. El olvido y el recuerdo son dos procesos fundamentales en la formación del sujeto, mecanismos que están vinculados al funcionamiento de la memoria, y, por ende, al conocimiento y a los afectos, indispensables para su desarrollo. Si el sujeto no tiene acceso tanto a su aptitud intelectual como a su capacidad afectiva, puede afirmarse, por lo tanto, que este individuo ha sido despojado de una parte básica de sus facultades humanas; es un individuo menoscabado por esa condición. Es en ese motivo donde se encuentra cifrado el auténtico drama del ser poético: empujado constantemente

---

<sup>27</sup> “[...] conciencia de sí mismo y reflexividad, montaje y *collage*, una exploración de la naturaleza paradójica, ambigua y abierta de la realidad, y un rechazo de la noción de una personalidad integrada, en favor de un sujeto desestructurado, deshumanizado”. Traducción propia.

por dos fuerzas contrarias, se trata de un sujeto que ha perdido su misma voz, su propia capacidad de expresión. El ocaso funciona, entonces, perfectamente como un modelo que grafica esa ‘participación de los contrarios’, mencionada líneas arriba, de la misma forma en que, paralelamente, se produce en el ser poético la reunificación del olvido y el recuerdo.

Esta es una situación incontestable, producto de una proposición deliberada; hay un sentido que se escabulle del sistema de representación tradicional, planteando lo que es, en última instancia, un desafío epistemológico. Turner afirma que: “No debe sorprendernos semejante ambigüedad, ya que es una característica de todos los procesos e instituciones centrados en lo liminal” (1988 [1969]: 203). La barrera que la tradición suele colocar a las contradicciones o a la incoherencia racional no es el límite último de la comprensión o el entendimiento, incluso cuando la traba misma aparente ser inexplicable o indecible. La hermenéutica liminal tiene recursos para descifrar lo que desde un código tradicional puede entenderse como un impedimento. Dicho de otra forma, esta es un área donde un obstáculo *significa*, donde tiene todavía la capacidad para remitir a una determinada significación. La necesidad de nombrar de una manera diferente –“cristales”, “una flor”–, propia de la tradición poética consagrada, encuentra su correlato en la demanda de un entendimiento también distinto, peculiar, opuesto a la episteme tradicional y hegemónica. Así es como esta poesía apunta hacia un progreso en el sentir, en el pensar y en el hacer poético: se desprende del corsé de la tradición para, sin renunciar a ella del todo, afirmar nuevas vías, nuevas oportunidades.

Finalmente, el crepúsculo se presenta como una imagen liminal que refleja con mucha claridad el desasosiego que manifiesta la voz poética, como la conjunción de dos magnitudes temporales que se unen, durante el breve periodo de su duración, en una consonancia signada por una fugaz armonía. En la misma línea, en este poema, se produce un tránsito violento desde la fascinación hacia la incertidumbre: la claridad para representar el atardecer está vinculada a las últimas luces del día, y la oscuridad de los últimos versos, relacionada con la noche. En otros términos, si el sujeto poético no puede olvidar ni tampoco recordar, al mismo tiempo y en la misma proporción, entonces, la imagen liminal del crepúsculo es la pantalla perfecta sobre la cual se proyectan estas mismas condiciones.

s/n

Aquella flor  
 Semejante a una flor  
 Era el sol  
 Sobre el murmullo  
 De las plantas  
 Hay en ciertas almas  
 Una cualidad  
 Inexplicable  
 Y un amor  
 Puede que sea  
 Sólo el tiempo  
 Quien te cubre  
 Tú sabes del mar  
 Algo más que  
 La espuma

(Hernández 1983: 132)

Tradicionalmente, la observación, la filosofía y las ciencias fueron definiendo los objetos y los fenómenos de una manera, diríase, inequívoca, de tal modo, que los seres adquirieron una forma inalienable, una cédula de identidad intransferible. La experiencia de lo sensible traducía los hechos y los elementos examinados, y los ubicaba dentro de conceptos específicos, herméticos, en tanto aquello que era intangible o fantástico era habitualmente descartado, o recluso dentro del universo de lo metafísico o lo ficcional. Así, un cierto tipo de razón estableció su vínculo con lo visible y lo concreto, con aquello que era objetivamente comprobable, y fue cobrando una relevancia cada vez mayor en el pensamiento occidental. Este modelo constituiría una manera particular de razonar, de entender y discernir entre los elementos, y, por ende, una forma de utilizar el lenguaje, la manera que, en buena medida, ha regido el conocimiento desde los tiempos del paradigma cartesiano. Dentro del ámbito de lo material, lo uno no era lo otro, y, en cualquier caso, lo contrario era inaceptable o falaz. Desde entonces, en el *lógos*, lo verdadero y lo falso son regiones claramente delimitadas.

Aquí, los versos iniciales activan un saber diferente. El sol y una flor se identifican, se entrecruzan, pierden y restituyen sus límites en un sucesivo movimiento. La flor ilumina, brilla, resplandece; no se le puede contemplar indefinidamente sin enceguecer. El sol tiene pétalos de intensa luz. Son uno solo. Las fronteras entre uno y otro se han difuminado, proceso distintivo del sistema liminal y un concepto constante en la investigación de Broadhurst: “Central to the liminal is a mixing of popular knowledge

with ‘elitist’ knowledge, together *with a definite blurring of set boundaries*<sup>28</sup>; in other words a certain intertextuality is presented<sup>29</sup>.” (1999: 34). En la liminalidad puede anularse las barreras que separan los contenidos: uno con otro, el interior entra en contacto, produciéndose, de esta manera, una relación insólita. De tal modo, se conciben entidades ambiguas, enigmáticas, innovadoras, figuras que responden a una manera particular de percibir el mundo, contraria al uso corriente y la tradición. Al redefinir las demarcaciones establecidas, lo liminal se enfrenta a la formalidad convencional. Es una plataforma que posibilita el cambio: reformar los elementos es reformar la realidad, un ejercicio que nunca termina en el punto de origen –y con esto, se cancela la apariencia circular de estos primeros tres versos–, sino que produce nuevas fronteras y, por tanto, nuevas formas. La liminalidad es un marco conceptual indócil frente a lo establecido, un campo teórico en el que la desobediencia a ciertos mandatos, a ciertas imposiciones, se manifiesta a través de sus múltiples procedimientos.

Hay, entonces, una disconformidad ostensible detrás de la metáfora, y, por lo tanto, un implícito reclamo. Los primeros tres versos miran a los ojos a la razón común de forma desafiante. El sujeto poético promulga un régimen inédito, peculiar; se sabe, de inmediato, que se está accediendo a un orden distinto: se trata de un saber extraordinario en su sentido más literal. Hay una representación inverosímil de un fenómeno que sólo es factible dentro del marco de una episteme distinta y, en consecuencia, anuncia un camino diferente, la ocasión indicada para aplacar la presión incesante que padece el pensamiento. La voz poética pone en diálogo ambos elementos, el “sol” y la “flor”, apuntala su correspondencia, y elabora un discurso que se coloca en directa confrontación con el conocimiento tradicional. Una intertextualidad, en efecto, germina, y remite de inmediato a la chance de entender de un modo divergente la forma habitual en que se organiza y funciona el universo, el mismo sujeto, y la conexión entre los elementos y sus contextos. Es así como la voz poética utiliza la naturaleza para establecer nuevas coordenadas para leer el mundo, para ubicarse y (re)organizar su propio entorno. En este orden de ideas, es posible ratificar la conexión entre el marco de la liminalidad y la corriente romántica: “[...] el romanticismo implica algo inédito, la *producción* de algo inédito” (Lacoue-Labarthe, Nancy 2012 [1978]: 33).

---

<sup>28</sup> El énfasis es propio.

<sup>29</sup> “central para lo liminal es la mezcla del conocimiento popular y el conocimiento ‘elitista’, junto con un definitivo desvanecimiento de los límites establecidos, en otras palabras, es presentada una cierta intertextualidad.” Traducción propia.



Ahora bien, estos versos introductorios, acompañados, seguidamente, por un ligero viento sobre el matorral (“sobre el murmullo / de las plantas”), generan una atmósfera confortable, en donde los elementos son determinados por un espacio dulce, un ambiente preparado para mitigar el asombro y la sorpresa, para el tránsito suave hacia una condición diferente. La naturaleza permite constituir un entorno gentil en donde el sol-flor gravita sobre el viento que mece “las plantas”, y el brillo y la brisa, y cierta calidez, son los únicos agentes que poseen una dinámica particular dentro de la imagen. Un hábitat preparado para la irrupción apacible de la incertidumbre. Así, entre el sexto y el duodécimo verso, el sujeto poético realiza dos observaciones: una general, orientada hacia un oyente impreciso o universal, que, a su vez, se compone de dos piezas, y otra privada, más profunda, en la que se dirige a un interlocutor ya no abstracto, sino más bien familiar. En buena medida, la palabra se torna imprecisa en esta sección, sin embargo, dentro de esa dificultad, alcanza a rozar sentidos que pueden revelar la dirección hacia la que canaliza el discurso.

En la primera cita, entre el sexto y noveno verso, el sujeto poético trata de mencionar un rasgo distintivo que poseen algunas entidades. Esa dificultad inicial con la que intenta comunicarse se desvanece cuando surge un elemento determinado y particular en la segunda parte de su afirmación. Al parecer, cuando la voz poética hace una referencia exterior, en un terreno no personal, es capaz aún de recobrar cierta seguridad en su capacidad de expresión, libre de cualquier inquietud, aunque conviva con esa primera barrera comunicativa. Aquí ya no se trata de un conocimiento extraordinario, como en los versos del principio, sino de hacer visible que, junto a ese saber excepcional, hay también imposibilidad y dubitación. Cuando el sujeto poético señala que hay “ciertas almas”, cuando habla de “una cualidad / inexplicable” y, más adelante, lo que “puede que sea”, muestra diferentes variaciones de la desconfianza en la aptitud para nombrar que pesa dentro de su propio ser aún, más allá de la habilidad observada al principio para crear nuevas realidades. Ese saber primero, un saber extraño, inhabitual, es ahora enfrentado a un segmento distinto de su propio conocimiento: una cuota de inseguridad que convive con el entendimiento anterior, como si no fuesen capaces de pasar el uno sobre el otro; la coexistencia de los contrarios sin atención a jerarquía ninguna. Una operación que reporta un color distinto del entendimiento inaugural y que, por lo tanto, proporciona un contraste, un matiz deliberado que lo enriquece y lo potencia, y que, finalmente, lo vuelve más humano.

En una llamada más personal, por otra parte, se dirige a un 'otro', de un modo que denota una mayor proximidad, pero que mantiene esa condición de incertidumbre. Efectivamente, la mención se logra sólo de manera indirecta, tratando de sortear una dificultad inherente y, se entiende, proporcional a la cercanía que sostiene con el interlocutor. En esta segunda mención, ese elemento especial de la cita anterior está ahora recubierto de nostalgia, de un malestar incierto que devela la complejidad de su padecimiento. Hay una relación, íntima, en cierto grado, con ese 'otro' sobre el cual el "tiempo", al cubrirlo, ejecuta una acción tripartita: oculta, arroja y protege, indistintamente. Es decir, es una operación no indefinible, pero sí irreductible, sobre la cual el sentido, o los sentidos, son encerrados entre los límites de aquellos tres términos, sin preponderancia de ningún tipo. Continuamente estos versos ofrecen evidencias de su carácter liminal: usando figuras, a través del propio lenguaje o trabajando con un contenido específico, se trata de una poesía que persiste en seguir discutiendo los límites, las formas y, a fin de cuentas, lo establecido. La liminalidad es, también, una manera de abordar la indefinición. Aquí, el sujeto poético prueba una salida, ensaya una respuesta disponible dentro de una gama limitada de posibilidades: una réplica que le permita sostener la contienda con la aflicción.

En las sombras de ambos apuntes está el amor. El amor es ese elemento especial que actúa como una energía subyacente, movilizadora, que anima al sujeto, que lo interpela y lo conmina a decir, a declamar, a denunciar. Lo que contienen "ciertas almas", además de aquello que no puede volcarse en palabras, es un amor que se transforma en la credencial irrecusable que hace posible identificar al 'otro': el requisito a partir del cual emerge la empatía, previa al reconocimiento, preceptos ineludibles para poder entablar una relación. El amor asoma como un signo que permite distinguir al individuo semejante: sin él, esas "almas" continuarían afincadas en una condición ininteligible; sin él las "almas" dejarían de ser el semejante que se tiene a la vista. De este modo, el amor interviene como una clave que clarifica las relaciones entre los seres. Hay dos ingredientes, entonces, en ese primer apartado: por una parte, lo que no se puede trasladar a un vocabulario comprensible y, de otro lado, el amor que equilibra esta descompensación inicial. El amor contribuye, facilita, es un actor principal en el desenvolvimiento de esta poesía. En el segundo caso, el amor es el trasfondo de unos versos que buscan darle un sentido a la ausencia de ese 'otro' mencionado. La voz poética se esfuerza por entender ese vacío, la privación a la que está expuesta, y de una manera

más difícil, menos clara, reacciona probando una salida que cuantifica su propio sufrimiento.

En la culminación del poema, el sujeto poético retoma su asertividad y enfatiza la tenencia de un determinado conocimiento que detenta ese 'otro'. Sin vacilaciones, afirma una consciencia misteriosa, algo que no puede deducirse con facilidad, inaccesible, tal vez, pero que se intuye trascendente. Se sabe ya que el "mar" alude a la figura del Absoluto, y, por ende, se apunta hacia una información esencial, imprescindible. Ahora bien, la "espuma" es un elemento del océano que sólo puede ser percibido de manera manifiesta en las olas que se acercan a la orilla o en la misma ribera donde el mar se une con la tierra: en alta mar, es escasa, fundamentalmente; en lo profundo, en lo esencial, solo existe el agua y lo insondable. De modo que, esa "espuma" es lo que, por lo regular, se percibe cerca de la costa; como un resto de mar, algo transitorio, una materia fugaz. Ese remanente figura la inteligencia general, una capacidad de discernimiento común y corriente que se distancia diametralmente de la referencia dada por la voz poética: esta, remite a un saber fundamental y significativo. Al final, queda la presunción de un saber ulterior, místico, un conocimiento sobre el cual hay que seguir insistiendo, aun cuando no responda, aun cuando aparentemente no diga nada, como una prueba de fe.

Este es un poema que contiene dos ejes elementales: por un lado, confronta las capacidades comunicativas inherentes al sujeto y presenta los contactos que se producen entre ellas mismas. La voz poética exterioriza sus propias restricciones expresivas en la dimensión más común de la experiencia. Y, por otra parte, pone de manifiesto las interrelaciones entre los objetos y los sujetos. Una intertextualidad derivada de lo liminal que se afirma como un impulso vigente también entre los sujetos, es decir, intersubjetiva, del mismo modo. "Un todo es mecánico si sus elementos están unidos solamente en el espacio y el tiempo mediante una relación externa y no están impregnados de la unidad interior de sentido.", señala Bajtín (2013 [1979]: 13), hablando del arte y la vida. Si un sujeto (o un dispositivo, un sistema) responde solamente a estímulos externos, no puede reflejar las pulsiones ubicadas en su interior –en este caso, lo esencial del ser humano–, y esta desavenencia, finalmente, suscita el malestar percibido. La relación sol-flor, al principio, y el saber intangible del 'otro', en el cierre, son representaciones de un vínculo trascendente que se da en el núcleo de su sentido, en el plano del lenguaje, y, por lo tanto, tan auténtico como cualquier otro objeto de la realidad convencional. Este es un sujeto que reconoce las relaciones entre los seres en un plano esencial.

Pero toda esta composición apunta hacia dar cuenta de un conocimiento marginal, hacia poder hacer visible un saber ignorado y desatendido, pero que, pese a la presión de los principios de autoridad –de los discursos que detentan el poder–, logra todavía la identificación con algunos individuos. Así, estas líneas se transforman en uno de sus pocos medios de representación. Estos versos son el resultado de un disentimiento, una respuesta a la insuficiencia de una supuesta *verdad* hegemónica. La razón dominante descartó lo incognoscible por impenetrable. Lo que se encontraba fuera del saber común preponderante era un territorio al que el *lógos* había renunciado. Y, sin embargo, ese espacio no ha dejado de ser, de estar ahí. Al remodelar el escenario de lo real, el sujeto poético está consolidando su propia posibilidad. La insistencia responde a la necesidad y la urgencia de hacer visible tal alternativa, de hacer una denuncia, de formar un camino –para ciertas subjetividades–, que responda mejor a sus demandas.

s/n

El océano<sup>30</sup> desciende hacia  
Abril.  
Oh, mar de mis menores,  
Siempre tolerante con aquello  
Que fue soñado  
Hemos escogido de ti la  
más bella estancia: el final  
de la tarde, cuando hablas  
con el viento una jerga  
incomputable.

(Hernández 1983: 73)

Para derogar un vacío muy hondo hace falta una figura de inmensidad, un símbolo que congregue lo inconmensurable y eterno, y con el cual el sujeto pueda crear una correspondencia sólida; segura, fundamentalmente. Para combatirlo, al menos, el ser poético necesita un elemento que genere confianza, que pueda evocar lo permanente, lo infinito, que sea la representación de una entidad primordial, capaz de cobijarlo, que le conceda ciertas garantías, pero también esperanza. Sus abismos interiores exigen una

<sup>30</sup> Se ha agregado la tilde que omite la edición utilizada como fuente primaria. Se agregará el mismo signo ortográfico en cualquier cita posterior.

respuesta de similar extensión: en la alegría o el lamento, el mar es uno de los espacios a los que la voz poética siempre regresa. La naturaleza del océano encierra cierta ambivalencia, su contemplación estremece y sosiega a la vez, evoca el tiempo que no se detiene, el ir y venir incesante, el ritmo continuo de la existencia más allá de cualquier eventualidad. Abarca la nostalgia y la felicidad indistintamente: es una entidad que excede las pasiones, el índice que precisa la temperatura emocional del sujeto.

Se puede disgregar este poema en dos mitades, dos apartados principales, conformados cada uno por los cinco primeros y los cinco últimos versos, respectivamente. El océano sería, para todos los efectos, la espina dorsal que estructura el discurso. En esa primera sección, al mismo tiempo, se articulan tres enunciados en los que se puede reconocer, a su vez, tres identidades distintas entre sí. La primera, “el océano descende hacia / abril”, es una proposición que se inscribe dentro de la tradición clásica debido a su proyección como exordio del poema: da cuenta del objeto principal del mismo y elabora un anticipo de lo que se va a tratar<sup>31</sup> en él. Ahora bien, además de lo mencionado, la singularidad de la prosopopeya, sus sílabas, sus tonos –en suma, la música del verso–, participan activamente para conformar una expresión que no sólo complace por su fisonomía, sino por la manera en que el efecto y el sentido se logran conjugar. En su elegante brevedad, anuncia que el ciclo estival va llegando a su fin<sup>32</sup> y, con él, se acaba el periodo, por excelencia, de brillo y felicidad. El estío –se ha señalado ya– trae consigo una etapa de bonanza y florecimiento, por lo que su final es síntoma de un declive aún mayor: esta es la razón por la que el océano “desciende”, no sólo porque conferirle un atributo impropio suele resultar sorprendente y cautivador, ni porque reproduce la finalización de la jornada (como se verá posteriormente), sino, y todavía más importante, porque representa *la caída* del verano, y, por tanto, la pérdida del bienestar y todo lo que ello acarrea. De tal modo que, lo que está elaborando la voz poética hasta aquí es también el presagio de un tiempo desfavorable.

El segundo enunciado es un verso que se dispone de manera plenamente contraria en lo formal. Un verso que recuerda el estilo con que ciertos discursos inician. “Oh, mar de mis menores”, exclama la voz poética, trastocando la imagen habitual de la frase ‘de

---

<sup>31</sup> “El exordio es el comienzo del discurso, o sea, lo que en la poesía es el prólogo y en la música de flautas, el preludio: todos éstos son, efectivamente, comienzos y como preparación del camino para lo que sigue después.” (Aristóteles 2007 [Ca. S.IV a. C.]: 379)

<sup>32</sup> En el hemisferio sur, el verano se extiende, aproximadamente, desde la tercera semana de diciembre hasta la tercera semana de marzo.

mis mayores<sup>33</sup> y, al mismo tiempo, la apariencia un tanto canónica que asomaba en la partida del poema. Vale recordar que, en el ámbito de la tradición clásica, las exclamaciones acarrear una estructura propia, suelen ser solemnes y el uso de la interjección ‘oh’ es frecuente en las invocaciones que se realizan en los inicios literarios<sup>34</sup>. Sin embargo, este es un verso que termina desbaratando esta fórmula. Se trata aquí de una expresión que, en simultáneo, modifica el curso inicial del poema, contradice el talante relativamente preceptivo del primer verso y comporta un carácter que oscila entre lo audaz y lo provocador. En este verso discordante, una referencia culta ha sido despojada de su carácter a partir de una alteración que, sin importar si fuere una irreverencia banal o una réplica comprometida, devela un desacomodo, un malestar al que el sujeto intenta dar una respuesta o, al menos, facilitar una salida, una transición. Aun así, es necesario notar que este es un encuentro que no implica una pugna violenta, sino que demuestra la posibilidad de una cohabitación relativamente pacífica. Los versos se confrontan en el espacio común del poema produciendo un contrapunto que refleja la convivencia entre la tradición y la vanguardia, entre un verso afín a lo lírico-canónico y una contestación iconoclasta. La propuesta del poema va tomando forma y sugiere que la manera de lidiar con ese malestar pasa siempre por establecer un orden diferente, por la aptitud para rehacer el sentido convencional.

En el tercer y último fragmento —el cuarto y quinto verso— se encuentra el corazón del poema, donde se caracteriza al océano como el lugar definitivo de la confianza. Con un valor determinante, y una personalidad amplia y generosa, el mar fue siempre un lugar abierto a las posibilidades, ese donde es factible “[...] aquello / que fue soñado”. La fe del sujeto poético se constituye y se fortalece a partir de lo “tolerante” que es el mar. Este, simboliza ese *centro* que el sujeto busca recuperar en su propio ejercicio introspectivo,

---

<sup>33</sup> ‘De mis mayores’ es una frase inscrita en la tradición cultural: se la puede ubicar en escritos, ensayos, poemas, sin contar el uso coloquial que de ella se da. Está presente, por ejemplo, en el poema de Amado Nervo ‘Oh, Cristo’ (“Místicas”, 1898); en el poema ‘La agonía’ de Antonio Machado (“Campos de Castilla”, 1912); en 1973, Juan Rulfo la utiliza en una entrevista, refiriéndose al lenguaje que le sirvió como base para la escritura de su novela “Pedro Páramo”. Borges la emplea en una carta dirigida a la agencia EFE en 1986 y, también, en los siguientes poemas: ‘La noche que en el sur lo velaron’ (“Cuaderno San Martín”, 1929), ‘Los Borges’ (“El hacedor”, 1960) y en ‘Buenos Aires’ (“Elogio de la sombra”, 1969); también está presente, aunque con una ligera variante, en los poemas ‘La busca’ (“El oro de los tigres”, 1972) y en ‘1972’ (“La rosa profunda”, 1975).

<sup>34</sup> En las dos grandes epopeyas de la antigüedad occidental se puede encontrar el uso invocativo-introductorio de tal interjección: “La cólera canta, oh diosa, del pelida Aquiles” en el Canto I de “Ilíada” y “Dime, oh Musa, del hábil varón que en su largo extravió” en el Canto I de “Odisea”. También al inicio de varias tragedias de Sófocles: “¡Oh, voz de Atenea, la más querida para mí de los dioses!” (“Áyax”), “¡Oh, Ismene, mi propia hermana, de mi misma sangre!” (“Antígona”), “¡Oh hijos, descendencia nueva del antiguo Cadmo!” (“Edipo Rey”), “¡Oh, hijo de Agamenón, el que en otro tiempo estuvo al frente del ejército en Troya!” (“Electra”), por citar algunos ejemplos.

un lugar que lo provee de certidumbre y tranquilidad, y contra el cual define y valora sus mismas experiencias. Ahora bien, esa tolerancia señalada resuena no sólo como una cualidad específica, sino también como una síntesis de las dos secciones anteriores: aquellas que estaban enfrentadas por el antagonismo de su propia especie, pero que podían aún compartir un mismo territorio sin que se afecte la lectura del poema. Este es un tipo de resolución que decide valorar el carácter singular del océano y salir del terreno de la forma para ingresar al ámbito de lo intrínseco y esencial: al hacerlo, estos versos anudan el plano del contenido con lo que hasta ahora había sido un problema exclusivamente formal. Las dos formas se validan dentro del ámbito de la tolerancia, esto es, en el campo de lo temático, el espacio que se transforma en el lugar donde se puede ratificar su legitimidad. Al unir ambas dimensiones en un entorno inclusivo, se apaciguan las diferencias, las formas se repliegan, y la propuesta alcanza un grado significativo de universalidad.

En la base teórica de este movimiento puede encontrarse un denominador común: en el proceso deconstructivo concebido por Derrida tanto como en los *rites de passage* caracterizados por van Gennep. En el primero, Derrida presupone que la tradición filosófica occidental fue siempre estructurada en base a oposiciones binarias jerárquicas, en las cuales, uno de los términos era el indeseado por considerársele la versión negativa e inferior del otro (Johnson 1981: viii) y, por tanto, el proceso demandaba localizar ese otro componente para evidenciar la dependencia con su contraparte, rebatir su aparente fortaleza y mostrar la debilidad real de su posición. En otras palabras, resultaba imprescindible convocar la noción antagonista para lograr ese cometido. Pero, más allá de las críticas que se puedan efectuar a este método<sup>35</sup>, esta confrontación produce siempre una idea nueva, una inferencia legítima que, como mínimo, pone en entredicho la validez de la presunción inicial. Por su parte, van Gennep señala, en su tratamiento de los ritos, que el ingreso a la fase liminal implica la pérdida de las condiciones dadas por el estado previo, lo que quiere decir que se accede a una posición discrepante con la anterior, una especie de negación de la etapa antecedente que sólo alcanza una resolución en una tercera fase, donde el sujeto, como señala Turner “[...] tanto si es individual como

---

<sup>35</sup> La crítica que siempre ha recaído sobre Derrida y la técnica deconstructiva ha sido la de constituir un procedimiento circular, en la medida en que no se puede combatir el logocentrismo con sus propias herramientas y, por esta razón, no se pueden extraer ideas concluyentes: la *différance*, la ‘huella’, el ‘suplemento’, por mencionar sólo algunos, son, en definitiva, no-conceptos, y, por lo tanto, no más auténticos que las nociones que se pretende refutar. No se puede contradecir un aparente *término positivo* con las herramientas de la metafísica tradicional.

corporativo, alcanza un nuevo estado a través del rito [...]” (2013 [1967]: 104). Lo que puede apreciarse en ambos esquemas, eso que tienen en común, es una cierta estructura dialéctica, en donde surge una especie de desenlace –en la medida que propone una salida al conflicto–, pero que no es definitivo, ya que representa una tercera vía a partir de la cual se puede continuar el desarrollo de un problema o la evolución de una idea. De este modo, lo que revelan ambos métodos es un patrón que refleja una búsqueda por resolver un contrasentido inicial. O lo que vendría a ser, en este caso, el mecanismo bajo el cual está planteada esta primera sección.

En el segundo apartado, los versos restantes se precipitan hacia el final como una sola unidad. Aquí, la irrupción de una voz colectiva permite la división propuesta al inicio: se trata, en cierta medida, de una estrofa con un matiz distinto, que altera el tono individual-subjetivo que se venía sugiriendo y que está definida por esa persona múltiple que toma la palabra. Tras identificar al océano con la tolerancia, sin embargo, este segmento subsiguiente adquiere un carácter unánime y sencillo, sin que se pierda un ápice de emoción o profundidad. En el elogio que del océano se viene elaborando, se elige ahora una imagen y un acto determinados. El crepúsculo, de acuerdo con esta voz, es la “más bella estancia”, un símbolo que congrega el espacio y el tiempo simultáneamente y que –se sabe ya– es una típica figura liminal. En esta imagen, es difícil entender lo temporal y espacial por separado: la vista del atardecer en el mar ostenta la habilidad de amalgamar ambas magnitudes a la vez, es un intervalo temporal dado en un espacio preciso, y es por eso que esta poesía acude a este símbolo de forma recurrente. Ahora bien, al término de la estación veraniega –notificado en los primeros versos– se añade esta representación del “[...] final / de la tarde” para hacer énfasis en el advenimiento de un periodo sombrío. No obstante, la puesta del sol, en tanto imagen liminal, es una representación ambivalente, es decir, no deja de ser un escenario idílico que convoca una valoración estética y, por esta razón, el talante ditirámico, unido al anuncio de un tiempo funesto –una propuesta visiblemente anfibológica, a su vez–, incorpora también cierto optimismo. Dicho de otra manera, es una sección del poema que no sabe a despedida: no hay lamentos que pueblen estos versos ni una visión abatida o desconsolada que empañe el encomio que esta voz efectúa. La figura conjuga el tiempo y el espacio, transita entre el verano y el otoño, logra circular entre el día y la noche y, de este modo, permite visibilizar el contexto en el que se desarrollan estos versos y sentar una base a partir de la cual entender el asunto del poema.



Por otra parte, la acción elegida por esta voz alude un atributo sorprendente. Hay algo en esa etapa, en el instante de la puesta del sol, en el que sucede lo indescriptible, una relación “con el viento” que esquivo las definiciones, un breve momento en el que se suspende el conocimiento, los saberes, en el que los códigos desisten, en el que no hay intelección posible y, por ende, solo le queda refugiarse en sus capacidades sensoriales. Una “jerga incomputable” manifiesta de inmediato los límites ante los cuales esta voz se posiciona. Lo intraducible, lo imposible de decodificar, aquello que se desenvuelve en una dimensión inaccesible al entendimiento: un lenguaje secreto. Las entidades de la naturaleza que establecen esta comunicación tienen un status diferente, una jerarquía que se despliega por sobre la misma voz; pertenecen a un plano misterioso al que no se tiene acceso, pero que sí es posible de reconocer. Y ese reconocimiento es suficiente para valorar esta dimensión externa, para relacionarse con respeto, con *tolerancia*, con esa misma magnitud. Lo ininteligible del lenguaje no impide que se siga sintiendo confianza respecto del océano. O del viento, en todo caso: la voz alberga una firme consideración por instancias esenciales. Es una propiedad que es aceptada sin protesta, sin angustia ni perturbación. El temple que esto supone se ensambla con el optimismo previo, se apuntalan mutuamente, y se reúnen en esta voz para afrontar el arribo de una era fatal.

El primer sujeto poético confronta lo inevitable, desafía el vértigo del oscuro abismo que se avecina bosquejando una solución en la cual el mar es la base de la fórmula. Se trata de un elemento que, como se ha visto ya, tiene múltiples valencias. La majestad del océano contiene propiedades relacionadas al volumen, la amplitud, a la masa; el conjunto de los atributos mencionados esculpe una figura colosal en la que este sujeto no deja de confiar. Las cualidades de este símbolo –comprensión, estabilidad, trascendencia, por señalar algunas otras– forman un bloque de excelencia, una especie de *areté*<sup>36</sup>, en la que la tolerancia termina siendo el eje principal. El mar es una figura sublime, la respuesta que se ofrece ante los efectos que produce aquella fatídica proximidad. Esa desorientación experimentada, que se asume como motor de esta réplica, es producto del inminente vacío que vaticina un periodo vital adverso y del proceso de transformación que implica esta misma fase. Este primer sujeto necesita refutar este vacío sin faltas ni temores.

Ahora, la manera de hallarse a la par es manifestándola desde una voz asociada, múltiple, contenedora de lo otro, de un resto que es *todo lo otro*. Por eso el desplazamiento

---

<sup>36</sup> “El concepto de *areté* es usado con frecuencia por Homero, así como en los siglos posteriores, en su más amplio sentido, no sólo para designar la excelencia humana, sino también la superioridad de seres no humanos [...]” (Jaeger 2009 [1934-1947]: 21).

de lo individual hacia lo plural: es la salida que se encuentra para un problema que supera a esa voz primera, a esa hondura que es infranqueable para un solo individuo. De ahí, la razón por la cual se confeccionan distintos esquemas acerca de la pluralidad: en la confrontación de los contrarios en los primeros versos, en el uso de una voz colectiva, en la figuración de una imagen de sentido heterogéneo, en un idioma ajeno que no se puede conocer. Toda esta diagramación está sostenida por la tolerancia como máximo atributo del océano y por una confianza inquebrantable en su figura, y en el entendimiento que tal imagen es, aún, una fuente de calor en el otoño por venir. En suma, lo que se tiene aquí es un poema sobre la transición y la fe. Dos voces, dos sensaciones, dos tiempos, dos espacios: el poema va trasladando al lector por el paso que se abre entre la confianza y la resignación. Abarca las luces y las sombras del momento sin perder la esperanza y reconociendo las diferencias con absoluto respeto. Sin mayor inquietud, este doble sujeto declama sobre lo que conoce, sobre lo que comprende. Libre de angustias, admite sus límites, pero no le preocupa no conocer la alteridad, le basta saber que hay algo más, y lo respeta. Se encarga de desmentir la virtual inviabilidad de ciertas oposiciones y (re)afirmar la tolerancia como la salida al posible conflicto. La voz poética se desprende de su estado individual para consentir un estado común o genérico: *ahora somos todos, estamos todos incluidos en el discurso*, parece decir. A cierta distancia, sabiendo su lugar, prosigue su vida sin detenerse, sin desesperación: la fe podrá disminuir, reducirse a su mínima expresión, casi desaparecer, sin embargo, nunca se extinguirá.

\*\*\*

From the inescapably middling situation, in which we find ourselves, the poet creates a map, giving form to the spaces and places of our experience<sup>37</sup>

Robert T. Tally Jr., *Landscapes of Liminality*

La naturaleza contiene una información. Un contenido denso, pero comprensible, cargado de sentido y de propósito. Comprende un orden, un mecanismo eficaz, una serie de elementos organizados en equilibrio, donde cada uno tiene su lugar, donde algún

---

<sup>37</sup> “Desde esa medianía ineludible en la cual nos encontramos, el poeta crea un mapa, le da forma a espacios y lugares de nuestra experiencia”. Traducción propia.

apremio o inconveniente se resuelve siempre en el balance final. En la naturaleza hay un sistema y un conjunto de funciones a los cuales el sujeto recurre para satisfacer distintas necesidades: en la alegría o en la tristeza, para recordar o para olvidar, es un lugar indispensable con el que se confronta de manera tenaz. Esta sería la primera consecuencia del análisis de este capítulo: la naturaleza posee un saber especial, exclusivo. Detrás de lo aparente, de lo visible, reside un conocimiento que no puede ser ignorado, una sabiduría a la que vuelve de forma continua, y que, de manera también permanente, le entrega algo, una respuesta en forma de señal o de silencio que, en todo momento, termina compensando lo que el sujeto demanda de ella. Se trata de una inteligencia particular a la que la voz acude para proyectar en sus elementos aquello que la condiciona, para combinar ideas, y mezclarse ella misma, dejándose envolver por ella, y producir lo básico de su discurso.

Desde una perspectiva espacial, en un medio en el cual es difícil establecerse, donde las referencias efectivas escasean y la complejidad de la vida contemporánea desorienta al sujeto, la naturaleza se presenta como la base para una cartografía singular, en la que no se reproduce fielmente cierta *realidad* de la experiencia, sino que facilita posibles interpretaciones a través de un conjunto de códigos diferentes. “The cognitive map is not exactly mimetic in that older sense; indeed, the theoretical issues it poses allow us to renew the analysis of representation on a higher and much more complex level<sup>38</sup>” (Jameson 2008: 51). El segundo producto de este apartado revela que la naturaleza ha facilitado la conformación de un mapa cognitivo que permite entrever la complejidad de esta poesía, convocar ideas acerca del sujeto, acerca de sus júbilos y sus angustias, y, también de sus distintas relaciones con el entorno. Mediante un conjunto de hitos y señales implantados en el espacio natural, el discurso brota con un nuevo cariz, con un aspecto fresco, diferente, y transmite lo que otros no quieren o no pueden comunicar. Así, el sujeto encuentra dentro de este hábitat otro fundamento material en el cual exponer sus vicisitudes –uno que se suma a la ya mencionada *sensibilidad de cambio*–, un mapa para distinguir las referencias, pero, también, para reconocer las diferencias.

Un efecto siguiente sería la reformulación del escenario natural en el que los poemas se desarrollan: el espacio genérico que, inicialmente, se denominó como ‘la naturaleza’ ahora es un conjunto de lugares y elementos específicos en los cuales –a partir

---

<sup>38</sup> “El mapa cognitivo no es exactamente mimético en ese antiguo sentido; desde luego, los asuntos teóricos que plantea nos permiten renovar el análisis de la representación en un nivel más alto y mucho más complejo”. Traducción propia.

de una previa delimitación– afloran los sentidos atípicamente. La naturaleza es un espacio irreductible, difícil de aprehender; es necesario, por tal motivo, diferenciar los conceptos de ‘espacio’ y ‘lugar’. En ‘la naturaleza’ radican extensiones territoriales y diversos componentes que se transforman, o que toman un determinado carácter, al posarse sobre ellos una mirada especial, una atención exclusiva sobre el objeto: se convierten en *lugares*, en locaciones definidas, y, de este modo, cobran un significado diferente (Tally 2016: xi). Por esta razón es que ‘la naturaleza’, establecida así, de manera general, ha devenido en agua, flores, océanos, arena, grama, riberas, desiertos, el sol, entre otros elementos. Agrega Tally: “Thus, they become subject to interpretation, the traditional zone for literary art and criticism. In establishing a place in this manner, one creates a text to be read<sup>39</sup> [...]” (xi). Pero la naturaleza no sólo es *espacio* que se compone de diferentes *lugares*. En la dimensión temporal, el viento, el crepúsculo y el amanecer han sido, también, imágenes estratégicas dentro de este conjunto de representaciones: al igual que la división anterior, estos son *textos* que se han establecido en los poemas para ser leídos y descifrados.

Ahora bien, es curioso que se pueda hablar de liminalidad elaborando desde el principio una delimitación, es decir, determinando con claridad y exactitud la condición propia de un fenómeno. Pero, luego de definir estos lugares específicos, y tras el análisis de los poemas, es posible notar la marcada inestabilidad de sus significados. En lo que sería la cuarta inferencia de esta sección, el “césped” es capaz de bosquejar el pasado y el futuro desde un tiempo presente; una “suave montaña” se revela, insólita; el mar puede ser “sereno” y “amargo” sin menoscabo lo uno de lo otro, tan “claro y naciente” como “triste y apagado”; una “flor” puede personificar, indistintamente, la luna y “el sol”; el crepúsculo es el anuncio de la venida de un tiempo amargo, pero, también, “la más bella estancia”. Si el contexto determina los significados, entonces, sería conveniente definir el sentido mismo que posee dentro de este panorama: el contexto es el espacio de las diferencias, y éstas son inconstantes, inseguras y volátiles; están en permanente movimiento. Es el lugar donde uno se define en función de los demás. El contexto natural ha ofrecido un conjunto de símbolos a partir de los cuales ha sido posible enriquecer el carácter liminal de esta poesía. Las terminaciones están abiertas en esta dinámica de significados flotantes, discontinuos, en la que un mismo término puede convocar, incluso, a su contrario, donde todos están implicados en reciprocidad.

---

<sup>39</sup> “de esta forma, devienen en sujetos de interpretación, la zona tradicional del arte literario y de la crítica. Al establecer un lugar de esta manera, uno crea un texto para ser leído”. Traducción propia.

Un conjunto diverso de significados se deriva de la inestabilidad aludida en el párrafo anterior: enriquecen el escenario, y, al mismo tiempo, también, elevan la misma composición. Otro resultado del examen de este capítulo señala que esta poesía se potencia en las figuras escogidas: estas reflejan la información expuesta y disparan sus alcances en diferentes direcciones. El contenido de los poemas se refracta en esos símbolos y adquiere sentidos que evaden el procedimiento taxonómico regular. El sesgo lógico que estructura el régimen ordinario de clasificaciones anula la posible inclusión de lo heterogéneo. Lo que sugiere, además, como un sexto derivado, una rebeldía, una tenaz insubordinación: el mismo rasgo, precisamente, que se mencionó en el prólogo como un componente inicial. Al hacer eco de esa diversidad, esas imágenes establecen una interdependencia con el argumento mismo, se reelaboran, y permiten que este reverbera con mayor intensidad. Este discurso liminal encuentra en la naturaleza, y sus figuras, la atmósfera propicia para forjar un producto –el poema– que reproduzca su propio carácter, su extraña condición.

En los poemas analizados se han discutido materias como la esperanza, la amargura, la pérdida de la subjetividad, el potencial de lo indeterminado, un saber alternativo y la confianza en la transición. Algunas veces, en un escenario de plenitud y, otras, desde un entorno decadente; en ocasiones, apareciendo lo liminal casi como un castigo, aunque en la mayoría de casos, como una oportunidad: en todas esas circunstancias, y más allá de las diferencias temáticas, la naturaleza se ha mostrado como un ambiente ideal. En estos versos, además, habitan el optimismo y la desilusión, el dolor, el rompimiento de la forma, la complicación al nombrar, un tipo de expresión irregular que convoca un pensar y un sentir, también, diferentes. Es indudable que la naturaleza brinda un marco capaz de albergar las diferencias, en donde la diversidad es apreciada y valorada, pero ya no sólo se trata de una aptitud adecuada, sino de un escenario libre de toda censura, la cualidad en la que el sujeto confía sus propios contenidos y la que sería, además, una siguiente derivación.

Entre todos los tópicos anotados en el párrafo anterior, hay dos motivos que se destacan entre los demás: el primero es el contraste contra el Absoluto que el yo poético emprende de manera constante y el segundo es la propuesta de una reorganización del entorno, no en un mundo idílico, sino en la coexistencia de los contrarios. En este capítulo, se hace visible que lo particular está dentro del ámbito de lo ecuménico, del mismo modo que el *lugar* está siempre dentro del *espacio*: la identificación es más precisa, pero la relación no se cancela. La confrontación del sujeto contra las imágenes

del Absoluto es un movimiento continuo que sugiere una relación estrecha: la necesidad de acudir a diferentes entidades que representan la Plenitud responde a una sensación de desamparo que el sujeto reconoce a su alrededor y a una especie de confianza en la *firmeza de lo eterno*, que es una condición que identifica con estas figuras. Está claro que en la idea del Absoluto yace una teología, la noción del origen, de aquello que es la efigie y la fuente primera de toda la existencia, la búsqueda de una incontestable *Verdad*. El sujeto se constituye en función de esa *Verdad* a partir de su reflejo en las distintas manifestaciones del Absoluto, donde se establece sus alcances y sus límites, aunque no siempre sean definitivos. Está inmiscuido en esa *totalidad*, intuyendo un antecedente, una pertenencia, una íntima relación. Efectivamente, estos poemas convocan ambos extremos del universo, y dispone, en medio de ellos, sus distintas variaciones.

El segundo tema destacado propone que, en el centro de esta *poiesis*, hay una intención de cambio producto de un evidente malestar. Y este se produce porque lo dado ya no representa más las distintas subjetividades existentes en el fondo de la experiencia. Se trata, entonces, de un movimiento que se levanta contra la censura, contra una disposición arbitraria, finalmente, contra lo establecido por el poder hegemónico. Lo que se puede comprobar en estos poemas es que la concomitancia de las diferentes etapas y sensibilidades por las que atraviesa un sujeto, de las luces y sombras por las que se transcurre, se encuentran en directa oposición con lo dictado de manera inapelable por las diferentes instancias de poder. Entonces, el poema produce una inscripción en la realidad de aquello que estaba dejado de lado, disminuido, y con esto, elabora una demanda de atención sobre esta propia solicitud. Hay una propuesta de revertir esta condición en los poemas estudiados en este capítulo, una propensión hacia el progreso, hacia una evolución en el sentir, en el pensar, en el hacer, y que se presenta en diferentes instancias en las que el sujeto actúa.

Si la armonía no existe o no se puede dar, si no hay un orden –humano o divino– en el que se base los fundamentos de una organización, si el sujeto –que es parte de un colectivo–, repara y enarbola una palabra disidente, entonces, aparece la política (Rancière 2007 [1996]). Las consecuencias exhibidas en esta sección han sido diversas, pero apuntan a un desacuerdo y, por lo tanto, nutren una posición política. Pero no una política en un sentido ideológico o partidario, sino en un sentido más primario, más esencial, en el que las representaciones se alinean tras una inconformidad, en las que se expresa que, si bien existe un malestar, habita, también, una esperanza, una fe, un posicionamiento hacia la construcción de otro futuro. En los siguientes capítulos, se verá

que, bajo otras figuraciones, incorporada a otros modelos, en el núcleo de su palabra, finalmente, esta misma voluntad está diseminada en la praxis de esta poesía.



## CAPÍTULO II: EXPRESIONES LIMINALES EN EL CAMPO MÚLTIPLE DE LA SOLEDAD

La soledad es un estado que, a menudo, levanta sospechas de todo tipo: sociales, políticas, sexuales, religiosas, psicológicas, entre otras. Es ajena plenamente a lo que cierto orden hegemónico, una especie de “conciencia colectiva” (Foucault 2002 [1969]: 34), juzga como *normalidad*. A pesar de algunos avances recientes<sup>40</sup>, es considerada como una condición que se encuentra ligada a ciertas situaciones que reciben, con frecuencia, una vehemente sanción social. Esa matriz ideológica, que se organiza desde lo económico, lo jurídico y lo social, todavía dispone y establece muchas de las ideas y las reglas bajo las cuales se debe conducir una conducta *apropiada*. De modo tal, el solitario es un ser dudoso, un ‘enfermo’, o, incluso, en ciertos casos extremos, el inevitable portador de la maldad. Este *sentido común* ha estigmatizado a la soledad como una condición afiliada a sujetos incapaces de relacionarse con su entorno, que llevan consigo cierta carga disfuncional, un carácter que incomoda y que los relega de la *parte buena* del mundo (del mercado, en buena cuenta) y de todo lo que sustenta su propio concepto de *felicidad*.

En este contexto, la soledad es una condición sin la cual se hace difícil entender las dinámicas del individuo contemporáneo, precisamente, porque es un determinante significativo de su posicionamiento en el universo social. Es decir, si bien la soledad es, en principio, la antítesis del vínculo, de la conformación de la sociedad, no puede dejar de pensarse dentro del horizonte de lo social, es inseparable de él, en tanto está conectada a esta perspectiva en virtud de su propia negatividad. En ese universo predominante, donde al sujeto se le conmina a ser interactivo, dinámico, participativo y feliz, la soledad

---

<sup>40</sup> Vale la pena subrayar algunas iniciativas importantes con algunos ejemplos recientes: El primero trata de la reunión del World Economic Forum del año 2019, en la que se sostuvo un conversatorio titulado *Loneliness: An Epidemic?*, donde algunos especialistas trataron el tema con un enfoque en la salud pública y lo que pueden hacer las comunidades para lidiar con las causas y los impactos que pudiera tener. Cfr.: [https://www.weforum.org/open-forum/event\\_sessions/loneliness-an-epidemic](https://www.weforum.org/open-forum/event_sessions/loneliness-an-epidemic). El segundo tiene relación con lo sucedido en Inglaterra, a partir de un trabajo que inició la abogada Jo Cox y que terminaron las parlamentarias Seema Kennedy y Rachel Reeves en el año 2017, en donde recomendaban al país comprometerse seriamente con lo que se podía considerar una posible pandemia (el reporte señalaba que 9 de los 67 millones que conforman la población total del país se sentían solos “parcialmente o todo el tiempo”, entre otros datos alarmantes) y que derivó en el nombramiento por parte de la Primera Ministra de entonces, Theresa May, de un “ministerio de la soledad” como lo llamó el New York Times (<https://www.nytimes.com/2018/01/17/world/europe/uk-britain-loneliness.html>), pero que en realidad, se volvió parte de la cartera del ministerio para la Sociedad Civil, Actividades Digitales, Cultura, Medios y Deportes. Cfr.: <https://www.gov.uk/government/ministers/parliamentary-under-secretary-of-state--68>. Para más referencias, se puede revisar el artículo de Jill Lepore en la revista New Yorker: <https://www.newyorker.com/magazine/2020/04/06/the-history-of-loneliness>.



puede ser un estado de auténtica infelicidad cuando no es deliberada, pero también una actitud de rebeldía radical frente a esos mismos imperativos. Es por este motivo, que en este capítulo se va a distinguir entre lo voluntario e involuntario que hay en la soledad: en oposición directa a la manera cómo están constituidos y cómo funcionan los discursos dominantes, la determinación voluntaria<sup>41</sup> de la soledad es una muestra de resistencia, una manera de manifestar un antagonismo radical a ese mismo constructo. Por todo esto, es apropiado ligar la soledad a su reverso constitutivo –la integración social– para poder capturar sus matices y comprender el fenómeno de manera cabal. El sujeto poético de Luis Hernández –si se pudiera decir que hay uno solo– parece moverse entre esas dos variantes: este es un individuo que no se posiciona en ninguno de estos dos ejes de manera permanente y siempre está oscilando entre ambas esferas, examinando, probando, emprendiendo una excursión muy personal por los pasadizos de la soledad. Una voz poética que consiente la felicidad, pero que no desestima su propia pulsión de muerte; que se aleja voluntariamente de sus fuentes de placer, a la vez que sufre por la ausencia de goce.

Para la poesía de Hernández, la soledad, además de ser una condición transversal, es una instancia productiva, una categoría que revela los múltiples estadios desde los cuales el sujeto poético enfrenta a su propio universo. En el análisis de los poemas escogidos para este capítulo, podrá observarse los distintos tipos de respuestas que produce la soledad desde su condición liminal. Esta se manifiesta en los diversos movimientos que el sujeto poético emplea: en su fraccionamiento, figurado en la muerte, o reducido en sus espacios, se trata de una condición fronteriza, un estado radical del ser que se ha separado –o ha sido separado– de sus afectos y de sus placeres. La voz poética enfrenta, además, una soledad que está conjugada con el amor y la naturaleza. La soledad exterioriza lo liminal de la poesía de Hernández a través de sus propias condiciones, al mismo tiempo que la liminalidad permite desentrañar, desde la soledad, algunos de los posibles significados que esta poesía revela.

De esta manera, tanto la soledad como lo liminal hacen visible un problema epistemológico: los sentidos que se pueden desprender de estos poemas pueden entrar en

---

<sup>41</sup> En el mundo anglosajón, a partir de algunos estudios recientes, se ha comenzado a establecer una diferencia entre las palabras adscritas al concepto español de “soledad” –que no distingue por sí sola entre los motivos o las consecuencias–. Así, *solitude*, *aloneness* y *loneliness*, se diferencian, entre otras razones, por el efecto de un aislamiento involuntario, por un déficit de relaciones sociales o por la propia voluntad del sujeto. Cfr.: <https://whatworkswellbeing.org/blog/untangling-loneliness-what-does-it-mean-how-do-we-experience-it-across-the-lifecourse/>

directo conflicto con esos *sentidos comunes* que abrazan ciertas ideas, que defienden ciertas *verdades*, determinados enfoques, que no siempre terminan siendo tan sólidos como pretenderían. En estos poemas no se produce una resolución del conflicto o la intención de aproximarse a algún tipo de reparación final, sino un ejercicio valiente y constante del sujeto que se enfrenta a sus propias carencias y que lidia con ellas manteniendo una prudente distancia, a veces, abordándolas frontalmente, en otras. Analizar los poemas, introducirse en ellos, es, seguramente, la forma más adecuada de visualizar estas ideas.

s/n

Sombra que  
no eres mía:  
Yo conozco de ti  
La forma cómo  
Besas el tiempo

Creo además,  
que es lo único  
que tengo

(Hernández 1983: 471)

Un índice alto de posesión es, casi siempre, un síntoma de poder. El poseer ofrece la sensación –insustancial, en algunos casos, pero perceptible, al fin y al cabo– de ser capaz de disponer de lo deseado: determinar el uso, la práctica, y, quizá, decidir sus funciones. En paralelo, el deseo se presenta como un coeficiente ineludible para comprender ampliamente este suceso. Se sabe, desde Freud y Lacan, que el deseo es repetitivo, volátil, ávido, insaciable, pero, tal vez, uno de los atributos de la definición que elabora Baruch Spinoza sea más aplicable a este contexto: sin importar si es consciente o inconsciente, lo considera parte esencial de la constitución humana (2000 [1677]: 169-170). La posesión y el deseo se retroalimentan en una dinámica sin fin, indispensable para su propia continuidad: el deseo es siempre el deseo de poseer lo que se desea. Y cuando la posesión ya no es síntoma de una autoridad absoluta, lo es, al menos, de un cierto control. Estar en control de los elementos, del entorno, de una situación, habilita al individuo a ejercer una de sus facultades esenciales –aunque una de

las más peligrosas, en efecto—: la dominancia, una potestad que le provee de algún nivel de firmeza, de una relativa confianza, de una sensación de seguridad. Ahora bien, más allá de estas ideas, y sin desmerecerlas en punto alguno, vale la pena recordar que estas, igualmente, son sensaciones más o menos interinas, en la medida que nunca el sujeto las tiene todas consigo y que siempre hay algo que se le está escapando de las manos, saliéndose de control.

El estado del sujeto poético en este poema es poco menos que demoledor. Haciendo énfasis en los ejes del espacio y el tiempo, la voz admite su propia derrota: su sombra es un espectro que no posee, que se ha apartado de él, como la figuración extrema del último de los despojos. Hay una dislocación entre el sujeto y la sombra que debería proyectar, un quiebre que confiesa una doble ruptura: no sólo de carácter interior, ontológico, sino, también, de índole espacial. El sujeto ya no detenta nada —o casi nada, como se verá más adelante—. Bajo una mecánica similar a la del poseer y el deseo, revisada líneas arriba, el dolor y la pérdida también se retroalimentan, se buscan, se encuentran, intercambian propiedades. Esta es una voz que se sabe privada de la proyección de su personalidad, de esas condiciones elementales encarnadas en el signo de su propia sombra. Se trata de un ser negado, al que le ha sido extraído aquello que es constitutivo de sí mismo, y eso refleja, también, un estado particular de su falta de autonomía: casi sin ninguna pertenencia, sin albedrío ni libertad, ha sido reducido a lo más ínfimo de su condición. Ahora bien, a pesar de todo, el sujeto declara algo; todavía es capaz de afirmar una idea, de mantenerla en pie. Trabaja sobre el eje temporal, ahora. “Yo conozco de ti / la forma cómo / besas el tiempo”, le dice la voz poética a esta sombra. La referencia es opaca, misteriosa, pero se deja tratar. El beso es una expresión del amor —incluso, un saludo, también— un acto que se prodiga a aquello que se considera o se quiere, como una manifestación voluntaria del afecto. De otro lado, “el tiempo” es aquí el transcurrir de la existencia misma. Por eso es que, *la forma de besar el tiempo* sería una derivación de cómo se vincula a la vida; finalmente, a la manera de coexistir, a cómo *se está* en este mundo.

Susan Broadhurst (1999) señala algunas características de lo liminal adicionales a las que se han mencionado hasta el momento: la fragmentación y lo marginal, incrementan el conjunto de atributos inseparables de la liminalidad. En este poema puede notarse cómo ambas condiciones forman parte de una circunstancia fija, consolidada, del ser poético. Junto con la fragmentación —evidente en la figura de la sombra perdida—, se contabiliza también el aislamiento que sufre: en el poema, el sujeto no cohabita con ningún elemento, ni interactúa con nadie más que con el eco de su propia voz; está

encerrado en una dimensión en la cual no subsiste nada más que su existencia individual. Está confinado, recluido en un *no-tiempo* y en un *no-espacio*, en realidad. Ahí, enfrenta su condición liminal más intensa: en esos extramuros del espacio y tiempo, la voz poética está desterrada en una dimensión limítrofe entre la existencia y el vacío. Todo su vigor está en déficit, *a pérdida*, casi sin fuerzas para poder decir, para poder afirmar: el sujeto es una palabra sobre un fondo blanco. La palabra todavía puede conferirle algún tipo de realidad, es capaz de poder actuar como el garante de su propia existencia, sin chance de ninguna otra mediación. Es ella, finalmente, el instrumento que lo rescata del vacío en el que se encuentra recluido, el dispositivo que le insufla vida a un ser que se encuentra al límite de sus posibilidades.

En medio de una drástica soledad, el sujeto ha reconocido este quiebre y ahora se dispone a lidiar con él en las condiciones que le han sido planteadas: fraccionado como se encuentra, comprueba sus limitaciones y reflexiona sobre ellas; sabe que la sombra ya no le pertenece, pero entiende, también, que sólo con ella podrá interactuar. En este radical escenario minimalista, manifiesta lo que sabe, y esto sólo se puede deber a una energía que le permite compensar, en cierta medida, el destierro feroz al que ha sido condenado. No se deja aplastar por sus circunstancias, las reta y se enfrenta a ellas con las armas que le restan. El sujeto poético está planteando una ética de supervivencia: presenta, sin importar cuán duras sean las condiciones de su realidad, un último sentido, una confianza que lo moviliza, un deber que le impide perder la esperanza, la energía suficiente para continuar, pese a que todo lo que (no) existe a su alrededor exija su dimisión. Este sólido persistir es el fundamento central en esa ética, la vocación irrenunciable de seguir existiendo. Spinoza dice que “ninguna cosa tiene en ella algo por lo que pueda ser destruida o que suprima su existencia; sino que, por el contrario, se opone a todo lo que puede suprimir su existencia. Y por tanto se esfuerza en cuanto puede y está en ella, por perseverar en su ser” (2000 [1667]: 132). Esto es lo que parece tener este sujeto, una fuerza vital, una especie de materia combustible que lo moviliza, recupera sus recuerdos y, al menos, en grado mínimo, su voluntad: el *conatus* de Spinoza, precisamente. Como en otros poemas analizados en esta investigación, aquí el sujeto poético reviste una conducta que ha sido un atributo constante: no claudicar ante las circunstancias más adversas, ni cuando se está completamente quebrado, ni cuando se ha sido expoliado en su más íntima naturaleza. Se habla, entonces, de un remanente todavía dispuesto a perseverar en su ser.

Ahora bien, este sujeto poético sabe algo, posee un saber, ignora cualquier otra verdad, y sólo eso lo constituye. Lo que este ser entiende deriva de un reconocimiento propio: “la forma cómo / besas el tiempo”. La alteridad a la que se dirige –la sombra– no es producto, sino de su propio desdoblamiento. Dentro de tal experiencia, dividido, fragmentado, no renuncia a los afectos que todavía afloran en él. Hay algo que permanece, que subsiste más allá del tiempo, aunque sea ese no-tiempo, ese periodo extraño, sin eventualidades, indeterminado, plano y estéril. Entonces, a pesar de lo descrito y de sus circunstancias, el sujeto no ha sido inhabilitado por completo en todas sus facultades, no ha sido vencido, y se sustenta en aquello que despierta sus más intensos sentimientos. En el cierre del poema, en los tres últimos versos, efectúa la constatación de su soledad: sin otro espacio que no fuera el suyo propio, en una soledad absoluta, inmaterial y trascendente, el sujeto sobrevive acompañado del reflejo de una silueta que le es ajena siendo suya. Esa es la paradoja central en este poema. Esa indeterminación, producto del dolor de haberse quebrado, de haber perdido su integridad, su plenitud ontológica, es la circunstancia que lo aplasta, que lo consume. No es posible conocer los eventos que produjeron la ruptura con su propia sombra, sin embargo, de lo que sí se tiene certeza es del estado de intenso desamparo que padece esta voz.

En definitiva, lo que se percibe es que la energía que sostiene al sujeto con vida, esa forma de relacionarse con la existencia, *de besar el tiempo*, a pesar del escenario trágico que le ha tocado habitar, es el amor. En el fondo del *conatus* de Spinoza hay un brío erótico, un sustrato de amor, una energía creativa, que, como tal, insiste en formar vínculos, en crear una cadena significativa de eventos, de sentidos, que no menosprecia las oportunidades que le pueda brindar cualquier elemento implicado, cualquier factor aumentativo. Lo que busca esta fuerza es sumar, reunir, incrementar el valor inherente de las cosas, del sujeto, del entorno: multiplicar lo que está dado, en realidad. El amor es el contrapeso que resiste el asalto de la aflicción producida por esa invariable soledad. El sujeto no deja de oscilar entre el cautiverio en el que se encuentra y el impulso de conservación: entre esos dos polos, intenta superar su propia circunstancia acudiendo, a su vez, a su propio saber y a ese firme sentimiento que lo sostiene, refugiándose en ambos mecanismos que le permiten continuar, bregar contra aquello que lo aflige y, por último, mantener la esperanza. En estas condiciones, el sujeto es, también, un resto de amor.

En la situación extrema de este sujeto damnificado por una soledad desmesurada, en el mismo estado de ruptura de su estatus personal, en la desintegración que lo priva incluso de su propia sombra, y, también, en lo marginal de ese no-espacio en el que se

encuentra recluso, lo liminal revela capas de sentido que enfatizan las circunstancias a la que esta voz se enfrenta. La soledad y lo liminal se reflejan entre sí, a la vez que permiten proyectar significaciones originales, aun en textos que contienen imágenes austeras, minimalistas, como lo es, en apariencia, este poema. La somera frugalidad aludida se rompe cuando se manifiestan estructuras encubiertas: a la dinámica circular del poder y el deseo, revisada al inicio, y del dolor y la pena –considerada luego–, se añade la participación de esa energía que activa el *conatus* del sujeto, que enciende sus esfuerzos por sobrevivir.

Al igual que esos mecanismos anteriores, el amor alimenta al individuo, lo moviliza, y este, hace lo propio, dándole continuidad a un sentimiento vital, a una de esas fuerzas primordiales que siempre buscan reunirse, combinarse, multiplicarse. Dentro de esta potencia productiva y de la palabra como el medio por el cual recupera cierta identidad, es la sombra el rasgo que lo activa, que, curiosamente, funciona como una *luz* en su camino, como el único *faro* que lo pueda guiar. Es cierto que sufre una alteridad que lo desgarran, que soporta una situación extrema, pero, al final, lucha y se sobrepone momentáneamente: el sujeto es un conocimiento, una fe, una memoria, una abstracción. Aunque no proyecte más su propia sombra, pero sí, una intensa oscuridad.

4<sup>42</sup>

He cubierto en el mar  
el vacío  
entre estrella y estrella  
creyéndolas mías;  
mas la noche muere  
y estoy tan solo  
como antes.

(Hernández 1983: 9)

La justificación de una metáfora procede de una condensación efectiva, rodeada de cierta belleza, de un asunto más amplio que lo que su referente indica. Como un título

---

<sup>42</sup> Este poema es el cuarto de una serie que se titula *Reflejos sobre el agua* que pertenecen al primer poemario de Hernández titulado *Orilla*, publicado en 1961. Es necesario realizar este apunte por cuanto la relación entre los primeros versos y el paratexto es muy significativa, como se verá en la elaboración de este análisis.

valor de alta denominación, la metáfora concentra mucha de la riqueza del sentido de una frase en una sola imagen. En esta misma línea, puede decirse que la frecuencia de uso de algunos motivos literarios –los clásicos, por ejemplo– es siempre alta, pero un tanto imperceptible, precisamente, por los disfraces que utiliza la metáfora y las diversas figuras retóricas disponibles. “Literary *topoi* are commonplace but also arguments or assertions<sup>43</sup>”, señala Harold Bloom (2010: xi) y, efectivamente, también es posible afirmar que ciertas imágenes son en sí mismas un deslinde, el establecimiento de una posición, como la de un individuo mirando el mar, por ejemplo: si este contempla el mar al mediodía o al atardecer, el sentido cambia, adquiere matices, acarrea significados diferentes. Y si observa el océano durante la noche, la connotación es alterada nuevamente. Los sujetos de la poesía romántica vuelven sobre la naturaleza para recuperar algo de sí mismos, en un ejercicio de proyección e introyección insistente, continuo. La observación del océano es una postura reflexiva sobre el propio sujeto y los elementos que lo rodean, un examen que permite considerar el contexto como un fundamento crítico para entender su propia condición.

En esta pieza, la voz poética da comienzo a su discurso sumida en un escenario que funciona como un observatorio natural. El mar es un actor adicional en una puesta en escena donde el sujeto pone en juego todo lo que lleva consigo, su propia circunstancia. Frente al océano, discute su soledad sobre una plataforma liminal: otra vez la orilla<sup>44</sup> vuelve a ser un lugar clave en esta poesía. De cara a esa representación del Absoluto, se ubica este individuo como una fracción del universo, se presenta a sí mismo reducido, inerme, languideciente; la imagen, entonces, exhibe la concurrencia de tal antagonismo, la coincidencia de esos dos puntos extremos. A esta escena –de índole, claramente, romántico– se suman otros participantes: la noche y las estrellas son elementos a los cuales el sujeto poético les ha entregado su fe, le transmiten una sensación que lo libera del aniquilamiento, que lo redime, que le devuelve el ánimo, la confianza. Definido el marco de esta manera, el sujeto se presenta ante una entidad esencial con la esperanza de un futuro superior a la realidad que ahora lo circunda. La voz poética dice haber “[...] cubierto en el mar / el vacío”]: los espacios instituidos entre “estrella y estrella” que formaban parte de su panorama total. En un océano que permanece impasible, los

<sup>43</sup> “los topoi literarios son lugares comunes, pero también argumentos o afirmaciones”. Traducción propia.

<sup>44</sup> El poema n° 2 de la serie referida en la primera nota de este análisis, señala lo siguiente: “La última onda / limpia y azul, / ha caído tan cerca / de mí / que puedo sentir / su pensamiento.” (Hernández 1983: 9). Si se toma esa serie como un conjunto unitario –lo que sería perfectamente válido para el análisis–, entonces, podría decirse que el sujeto está localizado, efectivamente, en la orilla.

emplazamientos aludidos han debido colmarse con una materia que se funde con el brillo de las estrellas, amalgamarse de tal forma que los espacios indicados sean suprimidos: una sustancia que no puede ser otra que la del mismo sujeto; la fusión con el Absoluto es la respuesta que persigue la voz poética. No obstante, de inmediato, se sabe que todo este procedimiento es improductivo: la desilusión lo captura sin impedirle reconocer que no puede controlar las estrellas –“creyéndolas mías”, señala– y que, por lo tanto, sus ilusiones están perdidas.

En ese entorno, curiosamente, la interacción con el Absoluto está marcada por la distancia. La voz poética está físicamente cerca del océano, en la orilla, le es posible experimentar lo que se produce en el contacto con él, está situada en la dinámica misma de la noche. Con todo eso, la separación se manifiesta irreparable en el plano metafísico, a un nivel interior: las estrellas evaden la función que el sujeto pretendió asignarles y se desbarata su proyecto inicial. Aunque, quizá, las estrellas y el mar –y la naturaleza, en general– no sólo traten de evadir una tarea designada, sino de ratificar sus propias funciones, es decir, afirmar, en su negativa, su propia idiosincrasia: comunicar lo inapropiado de las demandas del sujeto, al tiempo de ratificar su incapacidad para atenderlas. En la oposición encontrada, se representa la frustración que se produce ante un requerimiento que no corresponde, ante una persistencia innatural de parte de esta voz. El mar es un tenso misterio, la pantalla nocturna de sus penas, de sus angustias, en otras palabras, el espejo de su propia oscuridad. El sujeto proyecta sobre el océano su naturaleza frágil. En el poema antecedente, la palabra del ser poético poseía cierta firmeza, contenía una capacidad afirmativa –al menos, superior a esta–, en la que desafiaba las circunstancias que tenía que afrontar. Aquí la voz de este sujeto está cortada, ha perdido su potencia, se ha debilitado. Esta no es más una declaración asertiva, sino una confesión desfalleciente, producto del permanente desgarramiento de un sujeto que no se termina de liquidar. A diferencia del poema previo, la voz poética se encuentra en un estado de melancolía mayor, en el que ejecuta un último intento de restaurar su bienestar, pero cuyos efectos son, sin lugar a duda, fugaces.

Hasta la primera mitad del poema –terminado el cuarto verso–, la voz ha sentido un impulso por aproximarse hacia un estado de reconciliación que la libere del cautiverio al que la soledad la ha circunscrito. Ya en la segunda parte, reconoce que se va haciendo tarde, “[...] la noche muere”, y el amanecer está cerca. De forma inmediata, el sujeto hace notar que el tiempo de renegociar sus condiciones personales con la naturaleza se está terminando y eso lo angustia porque la noche es para esta voz el único periodo en el que



se puede subvertir el orden establecido. Este es un movimiento particularmente sugestivo en el poema porque con esta imagen se está invirtiendo los sentidos que la tradición literaria le ha adjudicado de manera habitual al ‘ocaso’ y al ‘amanecer’, o dicho más generalmente, a la ‘oscuridad’ y a la ‘luz’. Aquí, la “noche” ha dejado de ser un ámbito asociado a la maldad, a la mentira, a la muerte y al caos. En estos versos, el periodo nocturno ha sido, en cambio, un segmento temporal en el que el sujeto ha intentado mezclarse con el Absoluto, integrarse a una entidad completa de un modo subrepticio, valiéndose de la oscuridad para no despertar ninguna sospecha. A la par, el amanecer parece haber perdido las cualidades que lo vinculaban a la idea del bien, a la vida y al conocimiento, pero por, sobre todo, a la noción de verdad. La luz del día marca aquí algo revelador: la aurora es el inicio de la jornada, el preámbulo del tiempo en el que las masas salen a trabajar puntuales y ordenadas, mientras el gran sistema pone a girar sus engranajes para que todo marche apropiadamente. En este panorama, las multitudes ya no están conformadas por individuos, sino por autómatas que cumplen sus labores, fría y maquinalmente.

Esta es la violenta soledad que el sujeto poético padece: ya no tiene a nadie alrededor suyo, se ha quedado sin compañía, los individuos que podrían circundarlo se han diluido en huestes impersonales, endurecidas, con las que le es difícil establecer alguna conexión y ante las cuales el sujeto no tiene, sino que buscar otras respuestas. Una soledad de tal intensidad implica un desafío mayor para este sujeto y lo ha forzado a buscar una solución inédita. En uno de sus escritos, Victor Turner apunta que la liminalidad es, además:

[...] a storehouse of possibilities. Not by any means a random assemblage but a striving after new forms and structure, a gestation process, a fetation of modes appropriate to and anticipating postliminal existence. It is what goes on in nature in the fertilized egg, in the chrysalis, and even more richly and complexly in their cultural homologues<sup>45</sup>. (1990 [1982]: 12).

El día ya no es el ámbito de la verdad en este universo, y por esto, se hace notorio el afán de quebrar la tradición, y facilitar el arribo de nuevas formas, de una nueva estructura. La noche es aquí el ámbito del pensamiento, del bienestar, pero, sobre todo,

---

<sup>45</sup> “un arsenal de posibilidades. De ningún modo un ensamblaje aleatorio, sino un esfuerzo por conseguir nuevas formas y una nueva estructura, un proceso de gestación, de desarrollo de modos que son apropiados y que anticipan una existencia posliminal. Es lo que ocurre en la naturaleza, en el huevo fertilizado, en la crisálida, y, aún más rica y complejamente, en sus homólogos culturales”. Traducción propia.

de la *posibilidad*. El día se reduce al dominio del más puro abandono porque ya no es factible sostener relación alguna en ese lugar: efectivamente, ahí, nada ha cambiado. El ciclo nocturno se termina con la comprobación de la inexorable soledad del sujeto. Al final, su fracaso lo condena y esto trae consigo la aceptación del suceso, “y estoy tan solo / como antes”, en una percepción nítida de su desfavorable realidad.

Lo que hace el poema, luego de apreciar la posición del sujeto, de revisar sus planes y sus motivaciones, es hablar del fracaso. Y hablar del fracaso es, aquí, hablar de la verdad. El sujeto es una metáfora de lo social, una condensación auténtica de lo que sucede a escala colectiva. Pero también es un argumento, un reclamo, una protesta. La semilla romántica que moviliza al héroe que tradicionalmente enfrenta lo imposible, se reinventa, se reescribe y aflora en cada línea de este poema. Dos ideas –dos verdades– acarrearán estos versos, además: en primer lugar, habla de lo inoperativo de una sociedad a la que le es imposible poder representar todos los caracteres existentes dentro de ella, lo que está simbolizado en el aislamiento y la marginalidad misma del sujeto poético. La segunda reflexión, apunta el fracaso de este proyecto y la imposibilidad de fusionarse con el absoluto. Este individuo perdura sostenido por un anhelo de transformar una condición adversa, pero fracasa y sobrevive en medio de una tensión, y este es, en sí mismo, y simultáneamente, un estado liminal. Más claramente: lo liminal en este poema está dado por la extremidad de la situación de la voz poética, tanto como por la ambivalencia de su condición última.

En estos versos, se ha comprobado que la condición marginal del sujeto, la soledad que lo mantiene cautivo, se deriva –en último término– de las condiciones sociales en las que se desenvuelve. La trama de relaciones en las cuales el sujeto se maneja termina haciendo efecto en él, acaba por determinarlo. De esta forma, un problema social de dimensiones universales se refleja en los efectos particulares que ha causado en esta voz: es en la trastienda de estos mismos versos que se puede visibilizar este conflicto. La cuestión aquí ya no es sólo la intensa soledad del sujeto, la condición extrema, liminal, de su circunstancia, esa que lo ha llevado a bosquejar un proyecto temerario, sino, también, esa que forma la otra cara del problema que redondea el horizonte epistemológico al cual se enfrenta el lector de estos versos: la soledad no es una eventualidad, no es, necesariamente, espontánea; puede tener un trasfondo colectivo, en la medida en que el sujeto es siempre un efecto social, en que siempre depende de los otros para determinarse, y en este sentido, el poema se enriquece porque ya no sólo está

diciendo algo sobre el sujeto y sus circunstancias, sino que también dice algo sobre la sociedad, sobre su constitución y su funcionamiento.

La voz poética apunta hacia un estado que supera su realidad personal, aquello que lo concierne de manera íntima, y se dirige, indirectamente, hacia la gestación de un cambio; recalca su necesidad interpelando lo convencional, evidenciando la inviabilidad de seguir igual, al mismo tiempo que abrigando una esperanza, una mínima ilusión. El poema habla del fracaso, ciertamente, de un sujeto que parece resignarse y condescender a una situación infeliz, y, sin embargo, pone en evidencia, también, a un entorno plagado de multitudes aturridas que representan el origen de una pesadumbre general, el inicio de ese mismo malestar. El sujeto consiente su propio fin, su propio término, pero antes del final entrega la clave, un código, la contraseña del problema. Lo que parece un desenlace concluyente para este solo sujeto, termina siendo un principio, una oportunidad para el resto social.

3

Poniente sol,  
perdida tu belleza,  
oculto ya, no hallado  
tu destino.

Solo serás, siempre;  
Infinito en su ocaso,  
Inmenso tu silencio.

Estarán en ti tan sólo  
las rosas muertas,  
canciones sumergidas,  
tinto en el mar,  
inmóvil en tu vida,  
ignorado tu cielo.

(Hernández 1983: 5)

Desde tiempos muy antiguos, el sol ha tenido representaciones que superaban su propia condición astronómica, que iban más allá de ser esa especie de enorme estrella brillante que marcaba el inicio del día y cuyos efectos inmediatos se asociaban a la luz y el calor, y también a las cosechas, a los ciclos temporales y a varios ámbitos de la vida misma. Para muchas culturas y civilizaciones arcaicas, en virtud de esos y otros motivos,

encarnó la más alta divinidad, una fuente de energía vital que excedía las fronteras de lo tangible, y por esto mismo, fue temido y reverenciado<sup>46</sup>. Parece ser que el sol nunca ha tenido una vida plácida como la estrella más importante del sistema solar, y le han sido adjudicados roles especiales a causa de una presencia, por decir lo menos, formidable. Como símbolo de mayor importancia, se fue desdoblado, multiplicando sus referencias, sus sentidos, adquirió una lógica que desbordó su carácter estelar asociado a la agricultura, a la botánica y a las estaciones, y fue convirtiéndose en un estandarte cultural, a partir del cual, se podían entender relaciones económico-sociales, teológicas y proféticas. En las dos referencias bíblicas siguientes se puede observar la trascendencia de su significado: Isaías, en el *Oráculo contra Babilonia*, señala que: “las estrellas del cielo no darán su luz; el sol se esconderá en naciendo y la luna no hará brillar su luz.” (1965 [Ca. S. XVIII a.C.]: 900); y, por su parte, San Mateo manifiesta que “[...] se obscurecerá el sol y la luna no dará su brillo, y las estrellas caerán del cielo, y los poderes de los cielos se conmoverán” (1965 [Ca. S. I d.C.]: 1217), haciendo alusión a la venida del Hijo de Dios.

En los ejemplos anteriores hay sólo dos entre muchas manifestaciones remotas del significado denso y negativo que fue cobrando la ausencia de luz o la inversión del curso habitual del sol. En este poema, el sujeto poético despliega un movimiento que se funda en esa tradición, y que se fortalece en el animismo romántico que buscaba rechazar “la cosificación burguesa que había transformado a los hombres en objetos inanimados indistintos de las demás ‘cosas pasivas’ [...]” (De Paz 1984 [2002]: 193), a las que el desarrollo de la ciencia y la tecnología, sin proponérselo –y entre otras razones–, había derivado. El romanticismo en el s. XIX significó un retorno a las viejas ideas acerca de la vitalidad de ciertos elementos, una vuelta a esas concepciones antiguas, en las que se fundó el movimiento, bajo una perspectiva de cambio, con un ánimo de transformación de la realidad. Acá, el sujeto retoma estas tradiciones en las que el brillo solar es el símbolo de la vida y la plenitud, a través de un discurso que tiene como destinatario al mismo sol. Cuando este resplandece, recrea los elementos del universo, llena los espacios de color, de formas, de dimensiones; en la intensidad de su luz, devuelve la vida a los

---

<sup>46</sup> Se tiene registro de dioses solares, o deidades asociadas al sol, en distintos tiempos y en diferentes civilizaciones del mundo antiguo: el sol fue un símbolo que tuvo un rol predominante en la teología de cada una de ellas. Sólo por citar algunos ejemplos: en Mesopotamia (Utu/Samaš), en Egipto (Ra/Atón), en la Hélade (Helios/Apolo), en el Imperio Incaico (Inti), en el Imperio Azteca (Tonatiuh), en Japón (Amaterasu), en la religión tradicional china y en las diversas variaciones del hinduismo, las asociaciones son múltiples y numerosas. Esto revela la importancia central que tuvo el sol en el imaginario de la humanidad a lo largo de la historia.

objetos y permite el (re)conocimiento entre todos los seres del universo. La certidumbre y el optimismo se fortalece en la claridad de lo material, en el vigor que parece obtener la naturaleza cuando el sol ilumina. La llegada de las sombras es, así, lo diametralmente opuesto a este ámbito de vida y de esperanza: ciertamente, la luz y sus efectos, el poder observar aquello que está presente –y, tal vez, el futuro–, se vinculan de manera íntima al porvenir.

En los primeros cuatro versos, el ser poético da cuenta del proceso del ocaso, al mismo tiempo que de una progresiva descomposición. El astro mayor está a punto de marcharse, cargando consigo todo su esplendor: “perdida tu belleza”, subraya de forma inicial. En seguida, la voz informa que, con el sol “oculto ya”, sin poder rastrear lo que será el porvenir –“[...] no hallado / tu destino”–, se ha consumado la oscuridad, y con ella, la cancelación de su futuro. La rigidez en sus palabras anuncia la disposición en la que se encuentra este mismo sujeto, un estado producido por las privaciones que pronto sufrirá. Su vínculo con la luz del día, con el sol, y con lo que todo ello representa, no parece ser endeble; por el contrario, se trata de una relación aguda y tenaz, en la que se sostiene su propio futuro, de la que depende su propio goce. La identificación establecida con el sol es sinalagmática: con el crepúsculo, la oscuridad en el sujeto crece al compás de su caída, a la par del inexorable descenso del propio astro; del mismo modo, que este no detiene su rumbo siguiendo el ritmo de la palabra del mismo individuo. La compenetración entre ambos es completa. Por eso es que el acento, la manera que la voz emplea en este decir inicial es áspera, severa, posee la tensión de quien se sabe perdido. Su destino es el mismo; la caída es inevitable. La fatalidad acecha en los alrededores del proceso sin que nada sea capaz de revertirlo, sin que nada pueda rehacer esa “belleza” perdida.

Luego de esa breve introducción, el discurso se reconfigura y va tomando un aspecto adicional a la proyección esperable sobre su primer objetivo: las palabras del sujeto ya no sólo se dirigen exteriormente hacia su complemento directo, sino que ahora el alcance de su arenga retorna sobre su individualidad, sobre su propio ser. Aun cuando el destinatario parece únicamente el sol, este discurso termina refractando también sobre la misma voz poética: se está dirigiendo al astro, como fuente de energía vital, indispensable para la sobrevivencia de los individuos y del medio que los rodea, señala las consecuencias de su partida, pero, a la par, se habla a sí misma. Pone en marcha una alocución que tiene un aura de sentencia, ya no sólo sobre los efectos generales del ocaso, sino, también, sobre su propio destino. El discurso se desdobra producto de la

identificación anterior entre el sujeto y el sol: al no distinguir entre las dos entidades, al no poder separarlas, el discurso cobra un nuevo cariz, una nueva conciencia. La ambigüedad acarrea la irresolución del discurso, pero también una necesidad de desdoblamiento: permite al sujeto dar un paso adelante y situarse al lado del sol, homologando, de esta manera, el destino de ambos. El orden de los elementos ha sido puesto en cuestión: el emisor ha pasado a ser el receptor a través de una previa identificación entre ambas posiciones, y, así, es posible afirmar que el receptor inicial ha perdido su centralidad en el discurso, o que el emisor ha adquirido una nueva categoría; incluso, que lo uno y lo otro sucedió simultáneamente, pero lo que no se puede dejar de decir es que, en ambos casos, han dejado de cumplir el rol asignado inicialmente, que se ha revelado su propia inestabilidad.

Una entidad liminal es aquella que dispersa la sensación de lo unitario. Se manifiesta en los resquicios de lo *consistente*, dentro de cierta idea de *coherencia* muy arraigada todavía entre algunos saberes: es la pieza que falla dentro de una maquinaria que se asume compacta, perfecta, ideal. En la liminalidad está no sólo la diversidad semántica, sino, también, esos vínculos que trasladan los significados a un nivel de sentido superior, a matices que conforman un panorama, antes, imperceptible, contrario a una ambigüedad llana y sin relieves. En este breve párrafo, Susan Broadhurst agrega un matiz a su idea de lo liminal:

In order to enhance his species, the Nietzschean ‘man’ had to develop his unconditional ‘will to power’ by, among other things, ‘his powers of invention and dissimulation’ and ‘the art of experiment’. [...] This insistence on free creativity, invention and experimentation is central to liminal heterogeneity and indeterminacy<sup>47</sup>. (1999: 171)

La indeterminación y lo heterogéneo son propiedades de lo liminal, pero también posiciones desde las cuales el sujeto construye un discurso que busca romper los límites de lo establecido, descubrir aquello que le ha sido velado, patear el tablero de un juego que ya no lo representa más. Esa inestabilidad observada en los roles atribuidos, en el discurso mismo, es producto de un ensayo constante, de una pulsión intensa que busca resolver el atasco, deshacer la soledad en la que el sujeto se halla y por la que intenta desbaratar aquello constituido que lo ha dejado de tener en cuenta. La intervención de lo

---

<sup>47</sup> “Con el fin de mejorar su especie, el ‘hombre’ nietzscheano tuvo que desarrollar su ‘voluntad de poder’ incondicional mediante, entre otras cosas, ‘sus poderes de invención y disimulación’ y ‘el arte del experimento’. [...] Esta insistencia en la libre creatividad, la invención y la experimentación es central para la heterogeneidad e indeterminación liminal”. Traducción propia.

liminal en el discurso representa una salida ante una situación que lo ha dejado sin alternativas, en la que no parece haber escapatoria.

La voz poética da inicio a este dictamen –esos últimos seis versos– expresando su implacable soledad. Sin titubear un instante, señala: “solo serás, siempre”. La drástica afirmación marca el signo fundamental del poema; la soledad es, en última instancia, la condición de sufrimiento más extrema del sujeto. La deshumanización más profunda y lacerante sólo se puede verificar, justamente, en el estado de soledad de los sujetos. No existe situación de mayor dolor, sencillamente, porque el sujeto es, como se ha dicho ya, una elaboración social: puede sostenerse en ciertas etapas de soledad momentánea, pero de ninguna forma en una soledad sostenida, invariable. El sujeto es un individuo que ama, y en tanto ser de amor, necesita aliviar esas pulsiones mediante un conjunto de correspondencias de diversa clase: filiales, fraternales, eróticas, solidarias, entre otras. Es por eso que el sujeto se vuelve “infinito en su ocaso”: necesita, tarde o temprano, de otro que lo sustente, con el cual, relacionarse, de otro con el que entablar algún tipo de comunicación. Esta representación es el camino de la muerte, simbolizado con nitidez en el crepúsculo. La vida del sujeto se torna inútil, infructuosa, si no hay posibilidad de expresión: cuando dice “inmenso en tu silencio”, está hablando de la absoluta carencia de voz, esto es, de su ausencia, de la imposibilidad de transmitir su propia palabra. El malestar y el padecimiento que se derivan del ocaso y el silencio es una mortificación en su sentido más literal: propiciar un estado mortuario o necrológico, cuando no suscitar, directamente, la muerte.

La voz poética elabora este decreto haciendo frente a un mundo vejado por la marca de la soledad: tendrá para sí “las rosas muertas”, arruinadas, el recuerdo, solamente, de ese símbolo de la vida, de la belleza y del amor. Un espacio donde no tendrá lugar el bienestar, la armonía –“las canciones sumergidas”–, en el que la palabra estará ahogada, sin poder exteriorizarse, y, por lo mismo, no podrá sostener nexo alguno con la felicidad. El sujeto será oscuro, inidentificable en el océano –“tinto en el mar”–, habrá de perder sus características vivaces y se mimetizará con las sombras del océano. La voz estará inmovilizada por lo sucedido: se extraviará su diferencia individual y convertirá en una entidad estéril y exánime, a la vez. En esta realidad ulterior, el sujeto perderá sus facultades primordiales –“inmóvil en tu vida”–, y por esto mismo, su articulación con el mundo será impracticable: en la medida en que sus pulsiones están refrenadas y sus capacidades reprimidas, el sujeto es un no-sujeto, una cosa que no puede lograr la más mínima felicidad. La gloria es ahora inescrutable, refractaria –“ignorado tu cielo”–, y, por

lo tanto, imposible. La velocidad de las frases, de los versos, el ritmo trepidante de este tramo final, y, también, el carácter anafórico del fragmento, manifiesta la condición aciaga, fatídica, de este vaticinio, pero también, y por esto mismo, su cualidad ineludible, su signo fatal.

En general, en la base de todo contacto, y, por ende, de todo conocimiento, está la capacidad de ver, de observar, de poder identificar y reconocer los elementos que existen alrededor. Y si se sigue este mismo orden de ideas, es posible señalar, igualmente, que sucede lo propio en el núcleo de todo simbolismo. Para ello, la iluminación y la claridad han sido, desde siempre, factores imprescindibles. Es por ello, quizá, que, desde tiempos ancestrales, ha sido la luz –el sol, especialmente– la imagen a la cual se ha recurrido de manera tradicional en el ánimo de representar ideas afiliadas a estos conceptos. En una fase de oscuridad, ya no es posible el entendimiento, el vínculo, la relación: estos versos ponen en evidencia el trance más feroz de la condición humana, sin que nada pueda evitarlo. El sujeto es un ser condicionado por el amor y por lo social, es un organismo que está siempre mediado por lo individual y lo colectivo, la soledad y la convergencia, y en ese sentido, es esencialmente liminal. Está siempre limitado por el fuego de esa tensión. En estas circunstancias, ninguna de sus capacidades es factible y es por eso que la inminencia de la noche desencadena el amargo discurso del sujeto poético. En este universo, ya no es posible relación alguna, y esa es la fuente última del dolor del sujeto: sólo es posible la soledad.

2

Ezra

Sé que si llegaras a mi barrio  
 Los muchachos dirían en la esquina:  
 Qué tal viejo, che' su madre,  
 Y yo habría de volver a ser el muerto  
 Que a tu sombra escribiera salmodiando  
 Unas frases ideales a mi oboe.

El milagro se oculta entre lo oscuro  
 Donde olvido y memoria son tan sólo  
 Los reflejos de lo áspero y amado,  
 La ilusión que ha surgido del enebro.



Duramente recuerdo tus poemas,  
 Viejo fioca  
 Mi amigo inconfesable.

(Hernández 1983: 33)

A lo largo de su historia –luego del Renacimiento, especialmente–, la cultura occidental ha *ejercido* diversas formas de dominación: unas más sutiles, otras un tanto más evidentes, y todas encaminadas hacia el objetivo de copar el imaginario colectivo de lo ajeno, de lo *otro*, llenarlo de imágenes en las cuales la figura de lo ‘europeo occidental’, en todos los ámbitos de la producción, estuviese destacada o puesta en relieve. De esa manera, podía justificarse como paradigma mandante, como la episteme que presidía, sin ningún impedimento, la institución de la cultura<sup>48</sup>. Las ambiciones económicas y políticas del cúmulo de países y reinos que conforman este conjunto, han recibido un directo beneficio de esta dinámica, generando, así, una retroalimentación entre lo cultural y lo económico, que ha terminado por justificar su posición predominante. Con el pasar del tiempo, las formas se fueron jerarquizando –unas elevadas, otras disminuidas– al gusto del emisor: un sistema complejo de múltiples expresiones, cada una con una función asignada dentro de una mecánica particular. En las ciencias, en las artes, en el conocimiento, en general, el lenguaje fue seleccionando lo que consideraba propio de la *alta cultura* y lo que dejaba fuera de los límites de ella: lo que se relacionaba con lo rústico, con lo pedestre o con lo popular.

Este poema no sólo desestima lo anterior, sino que, además, elabora un tejido fresco que reúne lo popular y lo que se llamará, sólo para los fines de este análisis, *elevado*. De

---

<sup>48</sup> Aquí dos ejemplos de algunas ideas en las que se apoya esta afirmación. El primero es Edward W. Said: “Oriente es una parte integrante de la civilización y de la cultura *material* europea. El orientalismo expresa y representa, desde un punto de vista cultural e incluso ideológico, esa parte como un modo de discurso que se apoya en unas instituciones, un vocabulario, unas enseñanzas, unas imágenes, unas doctrinas e incluso unas burocracias y estilos coloniales” (1990 [1978]: 20). El segundo pertenece a Terry Eagleton: “Much post-colonial theory shifted the focus from class and nation to ethnicity. This meant among other things that the distinctive problems of post-colonial culture were often falsely assimilated to the very different question of Western ‘identity politics’. Since ethnicity is largely a cultural affair, this shift of focus was also one from politics to culture. In some ways, this reflected real changes in the world. But it also helped to depoliticize the question of post-colonialism, and inflate the role of culture within it, in ways which chimed with the new, post-revolutionary climate in the West itself.” (2003: 12). “muchacha de la teoría poscolonial cambió el enfoque de clase y nación hacia el de etnicidad. Esto significó, entre otras cosas, que los problemas distintivos de la cultura poscolonial fueran a menudo falsamente asimilados a la cuestión muy diferente de las ‘políticas de identidad’ occidentales. Ya que la etnicidad es, en gran medida, un asunto cultural, este cambio de enfoque fue también un cambio de lo político hacia lo cultural. En cierto modo, esto reflejaba cambios reales en el mundo. Pero también ayudó a despolitizar la cuestión del poscolonialismo, e inflar el papel de la cultura dentro de él, en formas que coincidían con el nuevo clima posrevolucionario de occidente”. Traducción propia.

un modo epistolar, el sujeto poético da comienzo a su discurso dirigiéndose al poeta norteamericano Ezra Pound, en un tono íntimo, como si fuera a principiar una confidencia. Sobre la dificultad de dar inicio a un discurso, Foucault apunta que “[...] la institución responde de una manera irónica, dado que hace los comienzos solemnes, los rodea de un círculo de atención y de silencio y les impone, como si quiera distinguirlos desde lejos, unas formas ritualizadas” (1999 [1970]: 12). Pero, contrariamente de lo que podría esperarse de una comunicación enviada a un poeta<sup>49</sup>, este ‘ritual’ usa procedimientos irregulares, atípicos. En el segundo y tercer verso, la voz explica lo que pasaría si el poeta llegara a su “barrio”, lo que “los muchachos dirían en la esquina”, si este se apareciera en su lugar de reunión. El barrio, la esquina, los amigos departiendo en ese mismo lugar, ilustran abiertamente lo que puede ser considerado parte esencial de la cultura popular: aquello que, desde la orilla contraria, se considera en dirección opuesta al trabajo, a la realización económica o intelectual, a cualquier tipo de actividad productiva; al desarrollo, al fin y al cabo. Cualquiera sea la aproximación que se tenga frente a este fenómeno, es innegable que los individuos que forman parte de esa cultura han asumido una perspectiva particular de su posición en el mundo, de sus deberes y derechos, un conjunto de ideas propias que encuentran un correlato en un modo de decir, igualmente, diferente, singular.

En ciertos círculos, en determinadas circunstancias, enunciar una ‘mala palabra’, un insulto, o una grosería, contrae la inmediata censura del auditorio. Se constituye como lo opuesto de lo refinado, de lo suave y elegante, propiedades que, sin necesidad de ir demasiado lejos, se asignan habitualmente a la poesía. Por este motivo es que introducir una expresión de sorpresa, de asombro o de fascinación, en la frase formulada por el ser poético –“qué tal viejo, che’ su madre”–, revela no sólo la distancia entre generaciones que se contraponen –el poeta mayor, un “viejo” impresionante, frente a los jóvenes del barrio–, sino, también, un quiebre dentro del discurso mismo, concedido por la oposición entre las variantes diastráticas que representan emisor y receptor, y, adicionalmente, por la inclusión misma de este tipo de enunciado en un contexto en el que siempre se le ha reservado el derecho de admisión. Entonces, hay una separación que se manifiesta, al menos, en esos tres planos; una distancia que se plantea marcada y radical. Ante la posibilidad de enunciar esta frase, los muchachos del barrio, permanecerían firmes en su

---

<sup>49</sup> Cfr. la descripción elaborada sobre los poetas en el penúltimo poema del siguiente capítulo de esta investigación, en donde se les reconoce como “agentes ilustres del arte reconocido por la *autoridad cultural*”.

identidad, desafiantes frente a un Otro que los interpela, pero que no los logra subyugar. Un Otro lacaniano que representa la norma, la ley, el ámbito de lo simbólico, y, en este caso, lo hegemónico cultural. En esa frase habita la sorpresa, es cierto, pero de ninguna manera reviste un acomodo, una concertación, en la medida que se trata de una personalidad –la del poeta– con la que no se pueden identificar, un ámbito del que están, invariablemente, segregados.

A pesar de ello, los tres versos siguientes elaboran otro tipo de discurso. Sin abandonar el tiempo condicional, el foco retorna sobre la propia voz poética, sobre su propio ámbito personal. ¿Por qué “habría de volver a ser el muerto” este sujeto? En el enfrentamiento entre las posiciones que representan los jóvenes y el “viejo” poeta –lo popular y lo *refinado*–, se constituye el largo pasadizo por el cual este sujeto se desplaza, la vía por la que se conectan esas dos instancias entre las cuales el sujeto se desenvuelve. Son dos universos a los que se encuentra ligado, aunque no le reporten los mismos efectos: es evidente que esa cierta algarabía que se desprende de su experiencia social en el barrio, con sus amigos, en la esquina, se contrapone diametralmente de su experiencia individual en la soledad de su labor estética, creadora. Pero esta una actividad a la que se encuentra vinculado indisolublemente, de la cual no puede desprenderse, de la que no puede salir. El “muerto” es ese ser solitario sumergido en un mundo donde la escritura es lo único que lo redime, donde se establecen relaciones diferentes, misteriosas, en donde la influencia del “viejo” poeta –“que a tu sombra escribiera [...]”– no sólo es admitida, sino necesaria también. Esta es, en verdad, una representación extrema de la soledad: en medio de un entorno propio, cuando se está rodeado por los amigos y vecinos, aquella que se produce en medio mismo de la multitud.

El sujeto continúa, pero cambia la clave, utiliza otro tono en el pentagrama para producir un discurso que represente la cara opuesta de esa primera simbolización. Ahora, recurre a las tradiciones, a las referencias canónicas, está “salmodiando”, cantando a la luz de una figura que le concede la indispensable venia de autoridad. En este contexto, desaparece cualquier locución altisonante o popular: ahora, son “frases ideales” las que se entonan, oraciones en las que el sujeto se abandona con la confianza que le ha otorgado ese propio poder. Ahora bien, entre las manifestaciones de la cultura occidental que mayor dominancia ha mostrado dentro de su ramo está la música clásica: pocos sectores han mostrado la preponderancia y la influencia sobre las producciones de cualquier otra latitud, en la música misma, y en otras artes. Es por eso que, siendo un instrumento representativo de ese género, la referencia del “oboe” no es arbitraria: se hace eco de su

vínculo con un acervo tradicional, se le incluye y se subraya su presencia como la cifra de su potencia creativa, de su capacidad instalada. De este modo, se va tejiendo las fibras que componen este texto, las referencias, los antagonismos, la amplitud de un universo capaz de contener dos mundos radicalmente distintos (al menos, en apariencia). La voz poética se esfuerza por agujerear la tradición sin denegarle su estatus de legitimidad. Al elaborar este comienzo sorprendente, parece definir una orientación, una manera de reconciliar sus propios espacios: el cotidiano y el literario, lo doméstico y lo imaginario, lo ordinario y lo sensacional.

Hasta aquí, el yo poético es una individualidad inestable y no se preocupa en disimularlo: todo lo contrario, lo hace evidente, lo recalca. Quiere transmitir esa tensión por la que atraviesa, la angustia que lo consume, que lo incomoda, que lo determina plenamente. La descripción del antagonismo entre el “viejo” y los “muchachos” es una forma de lograrlo: la resistencia de estos frente a la figura de autoridad aborda ya no la representación de una identidad propia, sino la de una *diferencia*; son los mismos jóvenes quienes están posicionados de cara a quien representa una jurisdicción ajena a ellos, y, en ese sentido, se constituyen en *diferencia* de esa instancia de poder. El sujeto mismo posee una identidad intercambiable entre ambas esferas, una identidad suplementaria –liminal, ciertamente–, atrapado entre esas dos fuerzas, en el medio de ambas dimensiones. Acerca de la idea de ‘suplemento’, Derrida dice:

Si representa o da una imagen, es por la falta anterior de una presencia. Suplente y vicario, el suplemento es un adjunto, una instancia subalterna que *tiene-lugar*. En tanto sustituto, no se añade simplemente a la positividad de una presencia, no produce ningún relieve, su sitio está asegurado en la estructura por la marca de un vacío (1986 [1967]: 185)

La identidad del sujeto poético no es presencia constante, una forma regular o un término permanente, sino una figura descentrada, vicaria y temporal, que está resaltando sus filiaciones, poniendo de manifiesto su propia disparidad. Es un ser que se reemplaza a *sí mismo* –aunque, efectivamente, no haya un *sí-mismo*– bajo diferentes contextos en los que se mueve: avanza, retrocede, *juega*. La configuración expuesta remite a una ontología particular, en donde el sujeto es la unidad insólita entre dos, o más, dimensiones, el lugar donde se captura una multiplicidad. Entonces, a estas alturas del análisis, es importante remarcar que este individuo es, claramente, una presencia liminal, en ningún modo fija o definitiva.

Sin que lo parezca necesariamente, el siguiente párrafo es una reflexión procedente de los versos anteriores: hay cuatro versos en los que la voz poética se abstrae, en buena medida, de aquello que lo circunda, de los elementos materiales de su experiencia y desencadena un conocimiento propio, una consciencia sobre algunos enigmas o la develación de un misterio. Lo primero que se menciona es un “milagro” como un hecho que “se oculta entre lo oscuro”, un suceso dentro de lo opaco o borroso, pero que se constituye importante, de entrada, como un requisito para continuar, para seguir. Aquí, el “milagro” es el principio de una esperanza, el único lugar sólido dentro de todos estos versos, el elemento del cual el sujeto se sostiene. Se trata de un agente fundamental, y es un “milagro” porque sorprende, porque es imprevisible, porque se sale de la cuenta, por inmotivado y singular. Este “milagro” no es otra cosa que la poesía. Dentro de lo “oscuro”, debajo de la sombra jerárquica bajo la cual tiene que escribir, el sujeto poético reelabora lo que repercute en sus afectos, aquello con lo que parece estar ensamblado emocionalmente: por este motivo, dice que el “olvido” y la “memoria” –fuentes primarias afectivas–, son “reflejos de lo áspero y amado”. Las ataduras elaboradas en el paralelismo planteado, vinculando esas ideas opuestas, enfrentadas, afirman la intención de congregarlo todo, de intentar explicar algo que se parece al Absoluto. Sin embargo, la voz logra diluir, en cierta medida, estas ideas al hablar de la ginebra –“del enebro”– como la causa de esta “ilusión”.

Además de ser una figura que en este poema representa lo letrado y el canon cultural, el poeta Ezra Pound arrastra una historia personal un tanto siniestra: su filiación con el fascismo durante la Segunda Guerra Mundial ocasionó que en 1945 fuera capturado y confinado seis meses en una prisión militar en Pisa, y, aunque luego los cargos por traición fueran depuestos al ser diagnosticado con demencia, fue un trance que hirió su reputación de manera irrevocable. Tal vez, ese sea el motivo por el que el sujeto poético recuerde “duramente” sus poemas: además del inevitable y creciente desasosiego de no poder compaginar lo letrado y lo popular, el sujeto lidia con un arquetipo literario de prestaciones opuestas. A la creatividad, la belleza y la libertad estética se contraponen un apego por todo aquello que representa el fascismo: la muerte, la estrechez y la violencia de lo uniforme. Por eso es que, no sin picardía, le dice “viejo fioca”, porque reconoce sus faltas, su incorrección, y la propia incomodidad de admirar a alguien que tiene tales filiaciones. Es un movimiento que parece suturar las distancias, en el que se da la mano con su referente, pero sin dejar de decirle ‘viejo terrible’, ‘viejo pillo’, en definitiva, ‘viejo fascista’. No en vano lo llama “mi amigo inconfesable”. El sujeto lo lee, lo admira, pero

no deja de reconocer su filiación autoritaria. Siente culpa por eso; vergüenza, quizás. En lo paratextual es posible encontrar una referencia que puede clarificar aún más esa sensación en el sujeto, esa incomodidad. Este poema es el segundo de un díptico que lleva como título “Ezra Pound: cenizas y cilicio”, por lo que este encabezamiento marca el tono de lo escrito de una manera contundente. Las menciones bíblicas a las “cenizas” y al “cilicio” se multiplican en el Antiguo Testamento<sup>50</sup>: han sido símbolos esenciales del dolor y del remordimiento, de la penitencia, incluso, manifestaciones públicas de ellos. Es la culpa judeocristiana, bíblica, de la que parte. La voz poética se basa en esas emociones al elaborar este discurso, lo que termina desarrollando en él esa sensación percibida, una duplicidad entre el rechazo y la admiración.

A lo largo del poema, se trasluce el empeño, no necesariamente de reivindicar el mundo de lo popular frente al de lo *elevado*, de reunir dimensiones irreconciliables en el texto, sino, sobre todo, de reconocer el signo fatídico de la escritura como un ejercicio solitario. También de reconocer influencias, paradojas, duplicidades, tradiciones, pero, especialmente, de reconocer la propia soledad. Es un tejido complejo, delicado, que denota las fuerzas que están en cuestión, esas que limitan al sujeto, que lo sitúan en una dinámica que le permite intercambiar identidades constantemente, sin que ninguna termine siendo permanente. Derrida señala que “el juego es el rompimiento de la presencia” (1989 [1967]: 400). Son esas presencias, esas identidades, las que se rompen en estos versos. Ese mismo es el movimiento del ser poético: señalando su origen sin rodeos y, a la vez, admitiendo su pertenencia inevitable, indirecta –en el mejor de los casos–, al canon creativo occidental. Al hacer una ofrenda poética hacia una figura paradigmática, la voz exhibe un sofisticado sistema de relaciones, de débitos, de interdependencias, entre las que se haya, a las que atiende, por medio de las cuales puede subsistir. En este poema, el “muerto” es aquel que no tiene relación, sino con la escritura, como una condena, como una penitencia que lleva consigo: el cilicio del cual no ha podido, ni podrá escapar.

---

<sup>50</sup> Aunque no siempre estén juntos en los textos aludidos en esta nota, “cenizas” y cilicio” son términos asociados a la penitencia y al castigo, y, por extensión, a la culpa. Puede revisarse las siguientes referencias en el Antiguo Testamento: 2 Samuel 3:31; 1 Reyes 20:31, 21:27; 2 Reyes 6:30, 19:1-2; 1 Paralipómenos 21:22; Nehemías 9:1; Job 16:15, 42:6; Isaías 3:24, 15:3, 50:3, 58:5; Jeremías 49:3; Lamentaciones 2:10; Ezequiel 27:31; Daniel 9:3; Joel 1:8, 1:13; Jonás 3:5-9. En el Nuevo Testamento se encuentran estas dos referencias: Mateo 11:21 y Lucas 10:13 (ambas, menciones de un mismo pasaje).

## EL BOSQUE DE LOS HUESOS

Mi país no es Grecia,  
 Y yo (23) no sé si deba admirar  
 Un pasado glorioso  
 Que tampoco es pasado.  
 Mi país es pequeño y no se extiende  
 Más allá del andar de un cartero en cuatro días,  
 Y a buen tren.  
 Quizás sea que ahora yo aborrezca  
 Lo que oteo en las tardes: mi país  
 Que es la plaza de toros, los museos,  
 Jardineros sumisos y las viejas:  
 Sibilinas amantes de los pobres,  
 Muy proclives a hablar de cardenales  
 (Solteros eternos que hay en Roma),  
 Y jaurías doradas de marocas.

Mi país es letreros de cine: gladiadores,  
 Las farmacias de turno y tonsurados,  
 Un vestirse los Sábados de fiesta  
 Y familias decentes, con un hijo naval.

Abatido entre Lima y La Herradura  
 (El rincón de Hawaii<sup>51</sup> a diez kilómetros  
 De la eterna ciudad de los burdeles),  
 Un crepúsculo de rouge cobra banderas,  
 Baptisterios barrocos y carcochas.  
 Como al paso senil del bienamado, ahora llueve

Una fronda de estiércol y confeti:  
 Solitarios son los actos del poeta  
 Como aquellos del amor y de la muerte.

(Hernández 1983: 34)

Naturalmente, la burguesía es una comunidad desinteresada. Lo que se encuentre fuera de ella no le preocupa: se abstiene de la reflexión, se inhibe del análisis, se cohíbe en la crítica. Siente la serenidad de quien está guarecido *para un siglo de inviernos*. Esa comodidad con el *status quo*, con la marcha de las cosas, en buena medida, se debe a que sus básicos están cubiertos y sus necesidades satisfechas. Instalada en una zona de seguridad, abrigada por sus beneficios y privilegios, entonces, es esperable que no pueda

<sup>51</sup> Se corrige la edición de 1983 que señala “Hawai”.

producir una visión distinta, crítica, de lo que sucede a su alrededor, una perspectiva que logre capturar aquello que no funciona, los déficits, las erizadas diferencias. Es lógico. Sus aportes a la sociedad no pasan por la generación de un cambio. Por el contrario, su producción ideológica congrega un conjunto de ideas abocadas a resaltar y fortificar el *inevitable* curso de lo hegemónico. De acuerdo con lo anterior, el comercio de sus valores ha sido siempre una pieza clave del motor económico: no sólo en términos mercantiles, sino también de prácticas discursivas (Foucault 2002 [1969]) en las que la exaltación de lo propio, y el fervor por ciertas costumbres y creencias, impregnan buena parte de este discurso ideológico. Dentro de este proyecto –especialmente, en Hispanoamérica–, la Iglesia Católica ha jugado un rol significativo, trascendente, contribuyendo con ideas que buscan controlar eso disonante, y por medio de narrativas que buscan disciplinar eso que pugna por salir, eso incontrolable, y que tiene en el arte, en la poesía, una continua vía de escape.

La voz poética parte, en este poema, de una duda respecto a ciertos discursos, de una cierta desconfianza de lo recibido, de lo heredado, pero que canaliza por las vías del análisis y de la estimación de lo que tiene alrededor. Al decir “mi país no es Grecia” consigue definir dos primeras reglas y delimitar los alcances del tablero: primero, fijar el elemento de contraste contra el que va a elaborar la comparación con su propio país y, en segundo lugar, hacer visible una deuda de su formación intelectual, artística, creativa. Se sabe, ahora, que “Grecia” es el punto de partida del examen y que le sirve como el hito que marca la frontera de su propia observación. Es a partir de “Grecia” que se posiciona para volver sobre su propio país. En seguida, apunta “y yo (23) no sé si deba admirar / un pasado glorioso / que tampoco es pasado”, en tres versos en los que la duda inicial es contestada con dos afirmaciones concluyentes. El sujeto construye una oración en la que los sentidos se desatan, explotan, se manifiestan en todo su poder signifiante: habla de un pasado que no es pasado, un pasado-presente, y, al mismo tiempo, deja entrever que parece no reconocerlo como *tan glorioso*. Finalmente, “mi país no es Grecia” había referido en primer lugar. En las siguientes tres líneas, esboza una reflexión interesante porque es evidente que lo que dice no tiene vínculo con el espacio geográfico. La multiplicidad semántica de la proposición envuelve los versos, aunque hay un clave que conviene ser resaltada: “mi país es pequeño [...]”. Pero sobre ello se volverá más adelante.

Lo que viene, a continuación, es la elaboración de una postal, a la que se da comienzo luego de haber enunciado otro matiz de la duda inicial: “quizás sea que ahora



yo aborrezca”, señala. Pero esa duda ya no es la misma, se va debilitando, va perdiendo vigor en la medida que el verbo utilizado al final de ese verso tiene tal grado de energía, tal contundencia, y eso se deriva en la orientación que tiene el recuento de lo que considera “su país”. Hay costumbres que ya no son recibidas por las nuevas generaciones con alegría, con jolgorio, con la inocencia con la que solían ser admitidas en el pasado, tradiciones que cuando no generan un rechazo inmediato, al menos, producen una duda, una desconfianza. De esto se trata la reflexión del sujeto poético. Quizá ya no sea tan enriquecedor, o amable, ver el espectáculo sangriento de un animal inocente siendo mutilado para el disfrute de un sector específico de la sociedad; acaso sea que los “museos” ya no tienen nada que decir y ya no explican nada sobre el pasado, y, por supuesto, menos sobre el presente; tal vez los “jardineros sumisos” sean parte de una población subempleada, marginada, desigual, y, esto –percibido desde una mirada imparcial–, incomode, disguste; probablemente, algunas personas mayores han perdido credibilidad al volverse comparsa de una organización ligada a un poder asfixiante que ni por asomo pretende cambiar, individuos que tienden a elaborar sermones sobre el deber –los “cardenales”– y el deseo –las “jaurías doradas de marocas”– cuando por casa, quizá, las cosas no vayan tan a placer.

El sujeto está en un rango de edad, “(23)”, en el que imágenes como esas suelen establecerse como figuraciones esenciales del entorno, las intersecciones en su desarrollo que lo conminan a tomar partido, a tomar una decisión, y a partir de las cuales deberá definirse. Por eso, cuando dice que “quizás sea que *ahora* yo aborrezca / lo que oteo en las tardes: mi país”, ese “ahora” –enfático en estas líneas–, es el signo de su ingreso a una nueva conciencia, la razón del carácter de su relato. Mientras tanto, continúa con una breve estrofa haciendo referencia a aquello que lo circunda: los “letreros de cine”, “las farmacias de turno y tonsurados”. Y crece la incomodidad, se vuelve una sensación incontrolable, cada vez mayor, un sonido metálico contra el pavimento. No es el hecho de vestirse “los sábados de fiesta” necesariamente lo que critica, es decir, la interminable secuencia de lo mismo, sino, de hecho, la repetición sin sentido. Lo que ya no se posee, dentro de este panorama, es el *sentido*; principalmente, en dos variantes: la del significado y la de la orientación. Está describiendo situaciones en las que ya no se siente representado, carentes de contenido, en las que, quizás, una lógica contraproducente se revela, y, por esto mismo, tenga la creciente percepción de recorrer un rumbo peligroso, de marchar en una dirección incierta. La voz termina este pequeño párrafo haciendo una caricatura de una imagen familiar: es a las “familias decentes”, no a las de verdad, sino a

las autoproclamadas “decentes”, a las que se dirige, no al concepto de familia en general. En una muestra de su decepción, es a los ‘fariseos’ a quienes está atacando.

Casi todo es desencanto en el sujeto, si no fuera por las menciones al “cine” y los “gladiadores” en las películas, y, también por la alusión a “La Herradura” como el espacio que contrapesa la decadencia que ha venido describiendo a su alrededor. Es ese “rincón de Hawaii” el lugar al que acude a purificarse, como en un ritual heleno arcaico –“mi país no es Grecia”, ahora parece todavía más triste–: la playa lo equilibra, el agua del mar lo redime, lo pone a salvo de un entorno, en buena cuenta, fatal. Un espacio en medio del cual el sujeto se encuentra cautivo, confinado –como señala la propia voz poética, “abatido entre Lima y La Herradura”–, y que se localiza a “diez kilómetros / de la eterna ciudad de los burdeles”. En la insistencia se percibe una intención: esta segunda referencia sexual esconde la finalidad de hablar no de un deseo privado convencional, ejercido dentro de los reconocidos espacios de las libertades individuales, una actividad que podría considerarse perfectamente respetable, sino de una práctica que se produce clandestinamente, a espaldas de las luces de la sociedad, de rituales de iniciación, de infidelidades o, simplemente, de una voracidad insaciable, de un apetito sexual impúdico, vil, *indecente*. Se trata no de la simple reproducción del antiguo debate entre el deber y el deseo, la pugna entre la ley estatal/clerical y las pulsiones individuales; acá lo que se pone de manifiesto –si bien a través de la confrontación entre ambas esferas–, es el pretexto de una crítica más sutil: una que se dirige a una sociedad inundada por la hipocresía, llena de puritanos y beatos, alborotada por deberes inútiles o falsos, y, al fin y al cabo, obsoletos.

El ser poético decía al comienzo: “mi país es pequeño y no se extiende / más allá del andar de un cartero en cuatro días / y a buen tren”. Y la conjetura inicial adelantaba que no debía tratarse de una descripción geográfica. Decía “mi país”, pero su “país”, en realidad, es Lima. No hay nada ni nadie, ningún elemento adicional en este poema, que lo que se puede presentar en un barrio cualquiera de la capital. Ese lugar que “no se extiende / más allá del andar de un cartero en cuatro días” es su vecindario, o, en el mejor de los casos, su ciudad. Es, sin embargo, el espacio del que parte para proyectar un problema que atañe y que repercute a un nivel superior, que carcome las estructuras de la sociedad. Porque, ¿qué otra pequeñez puede ser aludida si no se trata fundamentalmente de la escasez, de la falta y de la pobreza? De lo material y de lo intangible, sin perjuicio de uno ni de otro. Un lugar pequeño es también aquel al que el desarrollo no ha llegado. La evolución económica va atada de lo intelectual, de lo social y de lo emocional. En su

plena juventud, el sujeto se ubica en ese pasado-presente para meditar sobre esas dos instancias, a las que les debe parte de su propia identidad, en las que se tiene que apoyar inevitablemente para forjar su propio desarrollo, su propia subjetividad. Está ubicado en los márgenes de los hechos, aislado, recogido, *solitario*, para poder emprender esta misma reflexión.

Para este sujeto, esas ‘formaciones discursivas’ han perdido fuerza, se han vaciado de contenido, y este ha respondido, directa y precisamente, a través de palabras que cuestionan las costumbres, deconstruyen las identidades y visibilizan las tensiones entre las partes. Un sujeto marginal se justifica a través de la producción de un discurso contestatario, fraguando una defensa de la razón y del sentido que logre completar el panorama total de los acontecimientos, que restituya lo que ha sido descartado. Ciertamente, esa es la esencia del poema. En los versos que siguen a la mención a la playa, la voz poética sostiene que “un crepúsculo de rouge cobra banderas, / baptisterios barrocos y carcochas”, imágenes que inevitablemente se vinculan con el país, con la nación, con una comunidad consumida por la materialidad de un discurso clerical encarnada en esos mismos monumentos, en esos edificios enormes que le recuerdan a cada paso sus obligaciones, sus ‘pecados’, su brillante opulencia, y, que, finalmente, se encuentran en directa oposición a la pragmática pobreza, al atraso medular. El “crepúsculo”, la oscuridad, alcanza a todos por igual. Aquí, esta voz ofrece una censura contra el subdesarrollo por duplicado: tanto el discursivo como el material, restregando sus argumentos en sus dos posibles manifestaciones.

Hacia el final, el sujeto poético resuelve la reseña de tales eventos con una frase que resume toda su postura ante ellos: “como al paso senil del bienamado, ahora llueve / una fronda de estiércol y confeti”. La inscripción del sujeto en una lógica distinta, esa entrada en una etapa de cierta sensatez, se cierra de manera cáustica, subrayando la felicidad, el jolgorio, la fiesta, que lenta, casi imperceptiblemente, se produce entre aquellos inconscientes al daño producido, los que desconocen los efectos de la coyuntura y conviven de manera normalizada con aquello que perturba, que descompensa una deseable armonía. Pero, en medio del “confeti”, yace, también, el “estiércol”. A diferencia del “confeti”, que es el privilegio de sólo una fracción afortunada, el “estiércol” alcanza a todos por igual. Incluso, a aquellos *escogidos* por esa misma fortuna. Con los ojos cerrados y la cara hacia el cielo, felices mientras danzan, el “estiércol” aterriza en sus propias caras: esta es la condición trágica que quiere visibilizar el sujeto. Denuncia una sociedad con la que le es difícil establecer vínculos o relacionarse de modo alguno, con

la que ya no se puede sentir identificado, donde todo le parece viejo y “senil”, y por esto, la frase que le da el título a este poema hace eco de tal conjetura: nadie cerca, sólo una abundancia de restos, de cadáveres, demasiado de lo que está sin vida.

Lo liminal impregna este poema a través de varias imágenes: el pasado-presente, figurado al empezar; el sujeto en el umbral que divide la inocencia del entendimiento; la relegación en la que se encuentra entre la ciudad y la playa; la tensión entre la ley y el deseo que satura buena parte del poema. Pero todos estos aspectos se sitúan abajo de la marginalidad del propio sujeto, la ubicación desde la cual enuncia su discurso. Considera, reflexiona, “otea” todo desde un lugar en el que no puede conectarse con nada ni con nadie, sólo con sus propios pensamientos, con su propia escritura. “Solitarios son los actos del poeta / como aquellos del amor y la muerte”, finaliza. Luego de rociar un poco de gasolina a los discursos apolillados, la voz poética reconoce que, en esa misma condición de soledad, existen, al mismo tiempo, un destierro y una emancipación. El “amor” y la “muerte” son las imágenes últimas de lo que está en juego en este poema: de un lado, la posibilidad idealista, la congregación de una serie de eventos que permitan desarticular aquello que conspira contra un anhelado bienestar general, y a la que contribuye con un discurso que precisamente busca detener su acometida, y, de otra parte, la tiranía de un sistema falso, ilegítimo, que separa y divide de manera arbitraria a los unos de los otros. Al ácido sabor encontrado en el desarraigo de lo colectivo lo compensa el oficio del poeta movilizado por el amor, por una energía creativa que repara –por lo menos, parcialmente– las carencias y las faltas, ese foramen eterno que nunca se termina de llenar.

\*\*\*

En estos poemas, hay una marcada escasez de contextos amables o benevolentes, aquellos en los que se posibilita el desarrollo, se disfruta del entorno y se fomenta el goce. De hecho, aquí no hay goce ninguno, sino, por el contrario, un intenso deseo por recobrarlo. Las angustias y dificultades están exhibidas ásperamente, de una manera cruda, sin ambages ni sutilezas. En cada ocasión, el esfuerzo que se demanda de la voz poética no es menor. Aquí no se trata de un uso moderado de las energías: el sujeto se emplea a fondo, despliega un conjunto de mecanismos que le brindan cierta seguridad; impugna, combate, resiste. Por lo tanto, lo primero que habría que decir sobre esta sección

es que la resiliencia se presenta en este ser como un atributo primordial. A manera de un rasgo que le permite maniobrar con el malestar en el que se encuentra –de una forma casi fatídica, inevitable–, la resiliencia certifica una capacidad a partir de la cual, el sujeto puede lidiar con sus sombras interiores, y, del mismo modo, con las que merodean en el exterior. Es una aptitud indispensable para poder emprender el proyecto que ha puesto en marcha, la condición inicial a la que debe remitirse en todo momento y sin la cual este discurso se debilitaría, no tendría lugar.

En general, el hablante lírico comprende que su vida no es cómoda ni plácida, y reconoce que en esas circunstancias adversas es necesario algo más que vigor y coraje; percibe que hay algo más afuera, más allá de los cercos que han sido dispuestos, de los límites que tiene frente a él. Hay una fuerza interior, una pulsión a la que honra sabiendo que hay algo por qué pelear aún, un olfato que lo conmina a encarar la situación, a seguir adelante pese a que, ciertamente, sería más cómodo tirar todo y dejarse ir. Así, basado en esa primera condición resiliente, se deriva otro resultado de este capítulo: la configuración de una ética de supervivencia. Las ideas que la sostienen se encuentran en directa oposición a cualquier ética individualista contemporánea (Ubilluz 2006), lo que significa, de antemano que, más allá de la continuidad de la propia voz poética, hay una idea que es común a todos los seres, un pensamiento que los enlaza, que es universal. Están, ahí, la certeza de un innegable malestar, el deseo por alcanzar la plenitud –o, al menos, una parte de ella–, la confianza en la posibilidad de un cambio, entre otras ideas que cristalizan una firme convicción. Integrada por distintos componentes, con funciones asignadas y diferentes niveles de respuesta, se trata de un modelo que facilita la creación de estrategias que le permiten al sujeto perdurar. Es una organización mucho más elaborada y compleja: la propia diferencia que hay entre un instinto y un sistema. Su puesta en marcha revela una intención, un pensamiento previo, un plan establecido, pero en el fondo de estas ideas aflora un ordenamiento que conduce hacia una fe, hacia la confianza en un vacío, en algo que todavía no se posee, ni se sabe bien qué es, pero que se intuye. No que algo mejor esté por ocurrir, sino como una realidad que se *debe* producir.

Alrededor del yo poético se ciernen ambientes e individuos, imágenes ante las que se presenta, en las que se refugia, y que, en otras ocasiones, enjuicia y señala. Sigue siendo el Absoluto una instancia a la que concurre y que le permite, ya no conseguir una solución exteriorizada en alguno de sus símbolos, sino perseguir una suerte de respuesta interior, una determinación más clara de lo que pasa en lo más recóndito de sí mismo. Lo doméstico se agrega ahora como un ámbito que el sujeto revisa de una manera crítica, sin

desprecio, pero sin dejar de apuntar, en modo alguno, los estragos, la ruina y el dolor. Entonces, un tercer efecto sería la consideración del entorno como un factor decisivo de su propia soledad. En estos poemas, esas adversidades explícitas de las que se hablaba líneas arriba –más allá de situaciones externas a las que la voz poética responde desde su propia posición–, han sido, fundamentalmente, conflictos interiores. Entonces, el marco en el que se desenvuelve este sujeto funciona como una disposición en la que se transluce su propio estado, en el que puede reflejarse con suma claridad. El entorno es un espejo, un instrumento retroreflectivo que lo contiene y que le devuelve un sentido específico de su propio ser.

En medio de una dinámica que se extiende desde su propia subjetividad y se proyecta hacia los extremos de lo universal, el sujeto discurre, se desenvuelve por las cercanías de sus dominios. Apartado, desde una condición marginal, acomete su discurso y se abre paso ante los límites que le han sido impuestos: la costumbre, la razón y el poder forman una triada que se retroalimenta, que teje sus defensas en función de la rigidez de sus propias interrelaciones. Una cuarta consecuencia apunta hacia la necesidad de un desdoblamiento: la voz poética pierde su propia sombra, pero no su capacidad de enunciación; intenta fundirse con el Absoluto, para poder salvarse –con la Nada, cuando fracasa–; se divide entre lo popular y la tradición, entre lo mundano y lo trascendente; fraccionado, dentro y fuera de los confines de su país, de su misma ciudad, incluso, de su propio barrio. Se trata aquí del orden liminal en donde lo doméstico se siente ajeno y lo ideal, cercano; donde siempre se intenta traspasar las barreras de lo dado, de lo habitual. En cada uno de los poemas analizados, en cada circunstancia, se ha manifestado la necesidad imperiosa de sobrepasar lo establecido, de extender sus alcances y de renovar el entendimiento.

Como un vacío esencial o un despojo, la voz poética padece una carencia, siente el ansia de volver a reunirse, de regresar, de fusionarse con lo otro, con algo *más*. “El hombre es nostalgia y búsqueda de comunión. Por eso cada vez que se siente a sí mismo se siente como carencia de otro, como soledad.”, afirma Octavio Paz (2007 [1950]: 193). El siguiente producto de este capítulo sería el retrato de lo marginal: el sujeto sufre un descarte, la separación de la comunidad o la marcha propia por efecto de un rechazo. La toma de conciencia –como en el último poema analizado–, ese *sentirse a sí mismo*, conlleva, luego de un cierto vértigo, la aceptación ineludible de la propia soledad. Ahora bien, esto no sólo se correlaciona con la naturaleza propia de lo subjetivo, sino también con el estado de exclusión que ciertos discursos estimulan –entre ellos, el de la tradición

literaria, el de las costumbres sociales y el de la religión–, unas “sociedades de discursos” (Foucault 1999 [1970]: 41), una maquinaria que difunde ciertas creencias que siempre desembocan en la segregación de lo inconveniente. Frente a esto, persevera mediante su palabra: la voz poética opone un discurso tenaz en un intento constante por reinsertar lo proscrito dentro de las modalidades admitidas de representación. Entonces, aquí, lo marginal expresa un doble carácter: una condición intrínseca, congénita, y un estado producido en el ejercicio corporal de la existencia. La primera de carácter inherente y el segundo de género secular.

En esa línea, la tradición –enunciada en su conjunto, como el paraguas conceptual de todo lo hegemónico–, si bien es cierto, es discutida y satirizada, no es una categoría que sea recusada de manera total. En estos poemas, el sujeto pone de manifiesto la tensión a la que asiste cuando de este tópico se trata. No termina por descartar enteramente su legitimidad, aunque sí, en algunos casos específicos, asegura su no vigencia: como otra resultante de este capítulo, es un contraste que se manifiesta necesario. Se trata de una diferencia fina, pero importante, porque explica la inquietud que caracteriza a esta voz poética, muestra sus pensamientos, sus elecciones, el rango legítimo de sus actos y, al hacerlo, pone en evidencia las determinaciones que *puede* tomar en medio de tal oscilación. Iluminar este detalle permite descubrir una riqueza en la composición y reconocer un matiz influyente para la conformación de un pensamiento que busca soluciones en la diversidad, apto para comprender las diferencias, alejado de un entendimiento cerrado bipolar.

Entre el encierro y la libertad, una práctica se proclama como el telón de fondo de esta soledad liminal: la escritura. La última conclusión. A diferencia del anterior capítulo, donde el escenario le brindaba al sujeto un conjunto de imágenes y herramientas en las que se refleja su propio discurso, aquí la poesía se dispara desde el propio individuo con proyectiles que retornan sobre su propio ser. Aquí el escenario es el sujeto, y la palabra, su único poder. El itinerario realizado puso en evidencia los intentos por establecer unos vínculos a los que ya casi no es posible acceder: este es un sujeto que no se puede conectar, o que funciona a otro voltaje, pero que intenta, que no cede, que, aun en el fracaso, muestra una salida. Su refugio principal se encuentra en el trazo de los símbolos: es sólo ahí donde deja de sentirse acorralado, donde tiene cierta libertad para emprender una exploración por las asperezas y los rigores de una condición heterogénea. Porque la escritura es un ejercicio solitario, pero que fija vínculos, en la medida que es una actividad encarnizada capaz de albergarlo todo. La escritura es el medio que finalmente utiliza para

contrarrestar el desasosiego, que lo acredita como sujeto, la respuesta epistemológica a un problema sin aparente solución.





## CAPÍTULO III. VARIACIONES EN EL MARCO DOBLE DEL AMOR Y LO LIMINAL

Un rubor inconfesable, soterrado, una incomodidad oculta, crece y abarrotta el auditorio cada vez que se habla del amor. Hoy en día, tal vez, con mucho mayor brío y constancia debido a las ideas dominantes y al pragmatismo actual. Es difícil aludirlo, acaso también porque suene cándido y se conecte con cierto aroma de inocencia o ingenuidad, con un romanticismo mal entendido<sup>52</sup>, ciertamente holgazán. Ese embarazo responde a una sensación amplia de vulnerabilidad que, asimismo, deriva de la necesidad de sentir –y no pensar– inherente a su propio ejercicio. Razonar es, a menudo, voluntario y coherente, consecutivo, mientras puede decirse que el sentir es espontáneo, natural, inmotivado. Pensar, analizar, inducir, muchas veces, genera la ilusión de estabilidad y consistencia, de modo que la distancia que separa el sentir del uso de la razón lógica produce una creciente inseguridad, un cierto vértigo emocional, idéntico en proporción a esa especie de vergüenza que irrumpe cuando se trata esta materia. Por este motivo, el amor es un régimen incómodo ya que es imposible determinar su origen, la concatenación de sus circunstancias, de sus consecuencias, y esto provoca recelo y alarma. Hay un pavor ante el riesgo de verse desprotegido frente al simulacro o al engaño –y el miedo es ágil en su propia difusión–. En tiempos actuales, el amor se ha vuelto un tópico sospechoso en la medida en que hay un descreimiento cada vez más generalizado acerca de la nobleza, el desinterés o la solidaridad de hechos y discursos (una desconfianza en su propia posibilidad, en definitiva), reduciéndose a un asunto que está siempre subordinado a un ideal utilitario establecido por el mercado.

Sin embargo, más allá de los esfuerzos por hacerlo pasar desapercibido, el amor es una potencia presente en todos los estamentos de la vida. Se revela en las acciones, en las palabras, y también en los silencios; se filtra en ámbitos impensados, envuelve a los sujetos con su energía y consiente las relaciones más inverosímiles. Activa, reúne y moviliza. Es determinante, incluso, desde su propia *falta*, desde su propia *ausencia*: el desamor. El amor es una vía distinta, separada de los prejuicios y suspicacias, un camino que, quiérase o no, se recorre sin poder evitarlo, y debido a lo cual, el sujeto termina siendo un producto, un efecto del amor. En el amor poco hay de frágil: se requiere de coraje y valentía para enfrentar la intensidad de sus variantes, lo súbito de sus procedimientos. Ha sido siempre una presencia tan indispensable que casi no se

---

<sup>52</sup> Aquel que señala el DRAE en su cuarta acepción, “sentimentalidad excesiva”, y separado del carácter heroico del movimiento romántico de finales del s. XVIII.

encuentran manifestaciones culturales en las que no haya ocupado una posición central. En su expresión humana, divina o religiosa, el amor ha sido una constante que ha despertado el interés de pensadores y filósofos, así como de juglares, narradores y poetas, en un intento por definir y capturar las particularidades de su naturaleza misma y convertirse en el principal animador de los diferentes relatos y canciones que registra la literatura universal. En especial, ha sido la poesía contemporánea un espacio que suele atender sin demora las demandas de lo discriminado, de aquello que ha sido apartado por inútil o peligroso, como si fuera el lugar confiable por excelencia en el que se refugia lo marginal. Ha sido capaz de asaltar la razón y el sentir con el mismo arrojo y frescura con que aborda casi toda experiencia humana, sin omitir ni alterar un ápice su misma condición.

El amor ha sido el gran tema de la poesía, y estos versos no suponen excepción alguna. Como un discurso lírico, en estos poemas hay, efectivamente, un sujeto que se consagra, que se entrega sin reservas, y aborda esta materia con decisión, sabiendo que su existencia depende, en buena medida, de la continuidad de este sentimiento. Un sujeto que se permite sentir sin ataduras y que desarrolla una poética que comprende un doble horizonte teleológico: lo individual y lo colectivo. Dos categorías que describen, de un lado, el amor que se dirige hacia el sujeto amado, la estima o el deseo que se expresa hacia otro individuo, y que puede tenerse como una devoción personal y privada; y, de otra parte, el afecto que se canaliza hacia una especie de totalidad, hacia un ente abstracto que reúne todos los elementos de la existencia, una pulsión que podría catalogarse como un 'amor universal'. Sin embargo, estos dos géneros tienen su contraparte, una oposición sin la cual ni lo particular ni lo colectivo podrían dar cuenta de la realidad de manera cabal: el desamor personal y el desamor pleno se presentan, entonces, como parte integral del movimiento del amor en estos poemas. Entre el amor y el desamor, en medio de cada una de estas tensiones, el sujeto poético se encuentra implicado en una confrontación dialógica que estas fuerzas despliegan entre sí. En este punto, es necesario señalar que lo liminal como característica del amor no es una novedad teórica ya que esta es una condición intuida cerca de 2,400 años atrás:

El amor es para Platón siempre amor a algo. El amante no posee este algo que ama, porque entonces no habría ya amor. Tampoco se halla completamente desposeído de él, pues entonces ni siquiera lo amaría. El amor es el hijo de la Pobreza y de la Riqueza; es una oscilación entre el poseer y el no poseer, el tener y el no tener. (Ferrater Mora 1967: 87)

A partir de esta fluctuación, de clara naturaleza liminal, se deduce el drama de este sujeto poético, el origen de su angustia, la condena a una constante ambigüedad que afecta la consistencia y el equilibrio que persigue sin descanso: la *soñada coherencia* que desea conquistar. En función de este concepto, se puede decir que una de las principales características liminales de esta poesía de amor es la indeterminación: una propiedad que despierta en el sujeto una serie de ideas y figuraciones vinculadas a lo impreciso o confuso, a un permanente desajuste de las cosas y los individuos, y que se constituye como un elemento fundacional de estos versos. Otra característica liminal clave de estos versos hace énfasis en las dificultades del ser poético por intentar definir un amor que “sobrepasa cualquier intento de representación” (Vich 2013: 30). Es decir, se trata de los límites que enfrenta el hablante lírico para poder simbolizar aquello que lo atrae y que, al mismo tiempo, le es permanentemente esquivo. Al examinar los versos se podrá comprobar que estas limitaciones provocan una constante interpolación de recursos que comparecen en busca de resolver el problema que la barrera del lenguaje plantea. La novedad radica, entonces, en descubrir el sentido de esas inclusiones y su significado dentro de estos versos. Como un terreno de experimentación y no como un lugar definitivo, esta es una poética que coincide menos con un museo que con un laboratorio. La indeterminación y las limitaciones expresivas se posicionan, así, como las condiciones esenciales de la liminalidad –aunque no necesariamente las únicas– en esta poesía de amor.

En la introducción de este trabajo se apuntaba la correspondencia que las tres figuraciones guardaban entre sí, de modo que no se podía concebir una poesía de la naturaleza sin que pudieran intervenir tanto la soledad como el amor, y lo mismo, con cada una de estas imágenes respecto de las otras. En este capítulo, se verá con especial nitidez esta característica en la medida que el amor se entiende como una fuerza poderosa que atraviesa toda experiencia vital. Los vínculos entre esas tres representaciones reproducen la interactividad bajo la cual funciona la vida misma y es por esta razón que el carácter liminal del amor de estos versos podría revelar, en teoría, una condición contemporánea del amor y de la subjetividad, una relación del sujeto consigo mismo y con los otros, y también con su propio entorno. La pregunta última no sería cómo funciona la liminalidad en esta poesía de amor, sino qué papel juega esta condición en los tiempos actuales.

## CHANSON D'AMOUR

En el sueño  
 En todo amor  
 Está la soñada  
 Coherencia  
 Los dulces los retratos  
 El agua aprisionada  
 Por el mar  
 Las costas herrumbrosas  
 Las islas de imán  
 La menta<sup>53</sup> piperita  
 El cretáceo  
 La tierra  
 Que finaliza  
 Sobre las playas  
 De aquel mar  
 Los carbonatos  
 El sílex  
 El lémur  
 La orquídea  
 El okapi  
 La flor  
 El rocío la hierba  
 Los montes Apalaches<sup>54</sup>  
 Las suaves tijeras  
 Los colores  
 Qué se sho, ¿qué  
 Querés? Yo no sé.  
 Porque una golondrina  
 No hace un verano.

(Hernández 1983: 124)

La poesía es un discurso que sorprende y, a primera vista, uno de los aspectos más llamativos de este poema es el ordenamiento que rige su estructura. La simetría de la

<sup>53</sup> La edición de Punto y Trama (1983) señala en este verso “mente piperita”. Aunque podría haberse jugado con el nombre de manera anfibológica, en la medida que los demás elementos de la relación no contienen ninguna referencia sarcástica o paródica (quizá “las islas de imán” sea una mención a la Isla de Mann), y porque el significado de ‘menta piperita’ alude a una planta usada frecuentemente en el tratamiento de ciertas afecciones respiratorias, sentido que se alinea mejor con la interpretación del poema, es más probable que sea una errata de la edición y por eso se ha decidido corregir este verso. Para este caso, se sigue la edición de Edgar O’Hara (2007), pág. 171. Cfr. Bibliografía.

<sup>54</sup> Se corrige la errata de la edición de 1983, donde aparecía en minúsculas, y se sigue la edición de 2018.

forma captura la atención del lector: una obertura y un cierre, de cuatro versos ambos, y entre ellos, una especie de inventario que forma el talle del poema. “Es entero lo que tiene principio, medio y fin”, dice Aristóteles (1974 [ca. s. IV a.C.]: 152). Así, esta es una diagramación allegada a ese sistema, compacta, y que propone una lectura, una manera de abordar el texto. La partida se da con una introducción proposicional al problema: se afirma que la “soñada / coherencia” se encuentra “en el sueño / en todo amor” y es a partir de ahí, bajo esa premisa, que se desarrolla el cuerpo del discurso. De manera que, lo primero que podría decirse, es que en estos primeros versos el sujeto deja entrever el reconocimiento de una falta grande y una tendencia que apunta hacia un acto totalizador –en la medida que no puede haber un *más-allá* de la “soñada / coherencia”, se trata de un Absoluto–, una actitud que buscaría poder aprehender esa consistencia deseada, condición que funciona como el paradigma o la clave del poema.

Si bien es cierto que el sueño y el amor son dos dimensiones distintas y que están dispuestas en un mismo plano, también es evidente que no poseen relaciones inmediatas: hay que indagar el motivo por el cual han sido instaladas en ese mismo lugar. El sueño es un sistema paralelo a la *realidad*, un espacio donde los acontecimientos se desarrollan sin someterse a reglas físicas, morales o sociales. Es, en este sentido, lo opuesto a la existencia *real*, el reverso de aquella realidad sensible en la que el sujeto se desenvuelve día a día. Si bien el acto de soñar puede ser realizado durante el reposo o la vigilia, se trata siempre de un desplazamiento de esa llamada *realidad* hacia la *fantasía* del sueño, donde el individuo, sin excepción, es el conductor que restituye el nexo entre ambos espacios. Y ya que en ninguna de ellas se instala de forma total o permanente, es una persona que habita, en simultáneo, esas dos dimensiones. El sueño necesita un individuo que actúe en un espacio liminal. Ahora bien, establecer una narrativa congruente de lo que puede percibirse en el sueño es usualmente complicado: lo habitual es que se trate de una acumulación de imágenes espontáneas, intrincadas y, a veces, oscuras. El sueño es, a menudo, una expresión entrecortada. No obstante, si hay algo que se sabe, que se conoce irrevocablemente, es el carácter pasajero del sueño: este es, efectivamente, un estado fugaz, una situación que no puede sostenerse en el tiempo, siempre una circunstancia transitoria. Son dos aspectos que, de manera constante, se retroalimentan: ese mismo carácter inflama su cualidad inaprensible; esa misma temporalidad es la que contribuye a hacer inatajable el contenido del sueño, la que magnifica su temperamento discontinuo. Lo inaprensible y lo pasajero se reúnen en el sueño de una forma inevitable. Del sueño, y

sus infinitas posibilidades, se extraen estos dos esenciales oníricos con los cuales emprender el análisis.

En tanto, el amor, al ser una fuerza que se desarrolla plenamente en el ámbito del sentir, es también inasequible de una forma completa y ordenada. El amor es, además, instintivo e incalculable, un vigor perseverante, y, por lo cual, un código no muy fácil de traducir. El amor y el sueño plantean una dificultad expresiva que se acomete sin poder evitarlo, como si el hablante poético no tuviera opción. Y, sin embargo, traen consigo un cúmulo de datos, un implícito: son potencias cognoscitivas irracionales. Hay en ellos una suerte de anuncio subyacente, mensajes dispuestos a conectarse con el individuo y su coyuntura. El amor suele ser enrevesado, difícil de entender, una energía que, desde cierto ángulo, se escapa de la lógica convencional, aun cuando el tipo al que se hace referencia en este poema no es, sino un amor universal –el segundo verso especifica que se trata de “*todo* amor”–, el amor en todos sus registros, en cualquiera de sus manifestaciones, absoluto y ecuménico. Por otra parte, al ser equiparado al sueño, el sujeto poético también enfatiza que el amor no es infinito, que se acaba, que tiene un término asignado, es decir, que el amor es, a fin de cuentas, una experiencia limitada temporalmente: más allá de su extensa magnitud, es un proceso que siempre tiene un final. Si lo pasajero es, por definición, un intervalo de duración restringida, entonces, es también un estado liminal, en la medida que colma un periodo transitorio de tiempo y que es una instancia que sirve de paso de un estado a otro. Esto implicaría que todo término temporal no circular sea, a la vez, liminal –si se tiene en cuenta que nada permanece, y, que, en buena cuenta, todo cambia–. La vida sería una suma de sucesivos estados liminales<sup>55</sup>. Entonces, lo que ahora se puede afirmar sin recelo es que este amor está siendo decidido bajo una condición liminal: es un espacio impreciso, inasible y temporal, tanto como la propia dimensión onírica.

Se ha dicho que el sueño y el amor están ordenados en un mismo nivel, y, en apariencia, esto es cierto, pero un examen sintáctico de los dos primeros versos arroja un resultado todavía más preciso, un vínculo de subordinación del primero frente al segundo: la preposición “en” al inicio de cada verso revela su naturaleza anafórica y, por ende, legitima su propio parentesco; en el segundo verso, el determinante “todo” cuantifica el nombre, devela su valor aumentativo y le infunde un carácter integral. Así, se hace

---

<sup>55</sup> ¿Qué diferencia un estado liminal de cualquier situación efímera? La posibilidad de elaborar una metafísica de lo liminal, es decir, de la capacidad de reconocer, extraer, pensar y discutir información trascendente sobre un fenómeno determinado.

evidente la dependencia que se conserva entre ambos. En consecuencia, más allá de la propuesta relación inicial, y que las correlaciones de temporalidad e imprecisión entre ambos sigan siendo válidas, hay una primacía de “todo amor” frente al “sueño”: donde aquel se comporta como la mayor de las instancias y este como la referencia desde la que brotan las imágenes desplegadas en el torso del poema. Si “todo amor” es la jurisdicción universal en donde, fundamentalmente, se concibe la “soñada / coherencia”, si la coherencia es armonía, entonces, en el amor está la armonía, el amor *es* armonía, es el continuo balance entre las cosas. Un equilibrio. El amor es el intercambio sostenido de lo equivalente.

Lo que sigue es la construcción de un mundo particular, el lugar de la “soñada / coherencia”. Las evocaciones que prolongan el discurso brotan, efectivamente, como en un sueño: primero, los “dulces” y “los retratos”, elementos manufacturados por el hombre, y de ellos, se traslada al espacio de la naturaleza, al “agua aprisionada / por el mar” y las “costas herrumbrosas”; luego, a una dimensión temporal, a una era geológica, más precisamente –aunque no cualquiera: el “cretáceo” es el periodo en el que surgen las plantas con flores<sup>56</sup> en el planeta, piezas esenciales en esta poética–, los “carbonatos” con los que se hacen las gaseosas –otro elemento distintivo de esta poesía–, ciertos animales infrecuentes como el “lémur”, el “okapi”; los “montes Apalaches” –un escenario de los westerns clásicos de Hollywood, tópico habitual en Hernández, igualmente–, las “suaves tijeras” (¿es esta la “soñada / coherencia”?), los “colores”, entre otras figuras. Imágenes adyacentes unas a otras, unidas por un aparente vínculo secreto. No debe soslayarse que, dentro de la lista, hay varias referencias al océano o a elementos relacionados con él. El agua es el denominador común, y a esta sección, esa primacía le otorga un carácter especial: hay algo líquido en el amor, erosiona, fluye, vitaliza, es inaprensible, se respira –como una mañana húmeda–, tan flexible como dúctil, encaja en cualquier superficie, pacífico, y vehemente, también. Tal vez por ese motivo la imagen del erial o la sequía representan la muerte<sup>57</sup> con tanta nitidez.

Indistintamente del agua, las figuras no parecen guardar una conexión evidente entre ellas mismas: emanan de diversos orígenes, imbricadas de manera arbitraria, sustancias de misteriosa ascendencia. Como toda lista o relación, es un conjunto que se encuentra desacoplado verbalmente. ¿Qué es lo que revela este mundo de la “soñada /

<sup>56</sup> Cfr. Encyclopædia Britannica Inc. 1980: 237.

<sup>57</sup> Recuérdese el análisis del primer poema del capítulo inicial, en donde la “crujiente superficie” representa el área desértica de una tierra que no produce, y, por extensión, a la propia muerte.

coherencia”? La palabra latina *cohærentia* significa “unión estrecha<sup>58</sup>”, por lo que habría que dilucidar aquello que sostiene dicho nexo, encontrar el secreto de su organización. Esa falta de adherencia verbal ajusta los elementos unos con otros de una manera rígida, y esporádica, también. Este es un catálogo que ofrece matices imprevistos, aunque no inclasificables: es posible mitigar las dificultades de inscribir estas imágenes en un solo género específico si se introducen las categorías de tiempo, espacio, y una tercera, conformada por los elementos que pueblan ese espacio. De este modo, se puede decir que el sujeto poético confecciona una muestra universal de aquello que lo rodea: la naturaleza, los animales, los recuerdos, el tiempo; primordialmente, de imágenes con las cuales se identifica, que albergan, además, la virtud corporativa de suministrarle placer y alegría, factores comunes a su propia felicidad. Ahora, lo que queda claro, es que con todos estos elementos hay una separación, una distancia, son artículos del pasado retrotraídos por la memoria y llamados para conjurar un deseo: el de la “soñada / coherencia”. La palabra es un puente hacia el ideal del amor.

Intempestivamente, termina el recuento y prosiguen cuatro líneas, a modo de cierre, en paridad perfecta con los versos iniciales. En esta interrupción, el hablante poético se desarticula ante la discapacidad para poder redondear la idea de *coherencia* y ante la cual se plantea una salida: en un primer momento, lo que se descompone es lo lingüístico, y lo que se manifiesta, en la variante diatópica, no sólo es la incapacidad de simbolizar a través de un registro propio y auténtico, sino también el problema de una identidad que se revela inestable. El sujeto juega en el final con un acento extranjero, descargando, de esta manera, el drama inherente que la imposibilidad de capturar la “soñada / coherencia” trae consigo. Y se afirma que ‘juega’ porque este verbo pone en marcha un mecanismo que desvía la atención de lo trágico y la canaliza, eficientemente, hacia un entorno lúdico. La voz poética utiliza un recurso que la distrae, pero que también la enajena: está dispuesta a recurrir a todos los medios a su alcance para conquistar esa *coherencia* deseada, pero, al mismo tiempo, para amortiguar el tormento de saber que nunca podrá alcanzarla.

Finalmente, se cierra el discurso utilizando una frase del sabio estagirita: en la *Ética Nicomáquea*, cuando Aristóteles dice “[...] una golondrina no hace verano” (1985 [Ca. s. IV a. C.]: 142), está refiriéndose, precisamente, a que la función del hombre es una “actividad del alma y unas acciones razonables”, que guardan relación con la más perfecta

---

<sup>58</sup> Cfr. Diccionario Vox Latino Español 2011: 87.



virtud y tienen que durar una “vida entera” para ser “venturoso y feliz”. La idea de continuidad y prolongación están presentes en ese principio aristotélico. Es decir, un periodo completo que remite a la noción de entereza o de integridad. Ese último verso hace referencia a lo pasajero y a la extrapolación errónea o banal, y lo pasajero está vinculado al sueño y lo efímero del amor: el hablante poético toma ese proverbio para notificar, sin dramas ni optimismo, la incapacidad de lograr esa coherencia.

Susan Broadhurst señala que características adicionales de la liminalidad incluyen “a stylistic promiscuity favouring eclecticism and the mixing of codes [...] pastiche, parody, immanence, cynicism, irony, playfulness and the celebration of the surface ‘depthlessness of culture’<sup>59</sup> [...]” (1999: 13). No sin algo de ironía, con cierto cinismo, *jugando* con los acentos, y también instalando dos registros tradicionalmente antagónicos en un mismo espacio, con todos esos componentes, se consume el poema. Todos aquellos rasgos apreciables en esos cuatro versos. Ese concepto de proporción y equilibrio que se planteó desde la forma y que organiza el poema, termina por acentuar, de un modo provocativo, la imposibilidad de asir el ideal. El poema concluye paradójicamente: la aparente solidez estructural de esta *Chanson d’amour*, enuncia, de manera clara y perfecta, la inestabilidad contenida en el amor y el sueño. A fin de cuentas, de la existencia misma.

La voz poética pugna por conferirle cierto orden a su formulación, pero se frustra por la propia incapacidad para seguir simbolizando, y es por esta razón que el final del recuento termina siendo ciertamente arbitrario. La idea última es que la “soñada / coherencia” es el Reino del Amor y que este es un dominio signado por lo plural, por la *unión estrecha* de diferentes elementos, uno al lado del otro, lo que testifica la participación de lo múltiple. Puede vislumbrarse –se puede nombrar, incluso–, pero es finalmente, una entidad inaprensible. La “soñada / coherencia” es tan real e irreal como el sueño y tan universal como “todo amor”: es por esta razón que al inicio del poema se encuentran alojados ambos en un mismo lugar. En un párrafo anterior, se decía que el amor estaba en la armonía, que el amor *era armonía*: son dos ámbitos que se contienen mutuamente, mundos complementarios en los que la presencia del otro puede resistirse, lugares que se brindan su propia posibilidad. Una “soñada / coherencia” es la utopía que el sujeto persigue, pero tanto la indeterminación como las restricciones que la constituyen

---

<sup>59</sup> “una promiscuidad estilística que favorece el eclecticismo y la mezcla de códigos [...] pastiche, parodia, inmanencia, cinismo, ironía, una condición lúdica y la celebración de la aparente falta de profundidad de la cultura” Traducción propia.

hacen de esta búsqueda una permanente caída, y, sin embargo, en cada intento, ya por el sólo hecho de poder nombrarla, una valiosa conquista.

### CHANSON D'AMOUR<sup>60</sup>

Te amo  
 $\sqrt{-1}$   
 Eres un amor  
 Irracional

(Hernández 1983: 296)

Decir “te amo” es una afirmación trascendental: como una prueba o un anuncio, o como una íntima confesión, esta pequeña cláusula tiene el carácter suficiente para separarse del lenguaje cotidiano y, al mismo tiempo, la contundencia de una declaración definitiva. Simultáneamente, representa el momento decisivo de un encuentro en el que se abandonan las perífrasis y las insinuaciones, y se confronta directamente la verdad. Es el claro testimonio de la autenticidad de un sentimiento, una expresión legítima del amor. Decir “te amo” constituye un *acontecimiento*, en la medida que algo desconocido se instala, un orden específico que propicia la aparición de lo inédito; en palabras de Alain Badiou, “algo irreductible a su inscripción ordinaria en ‘lo que hay’” (2004 [1993]: 70). El *acontecimiento*, tal y como lo propone el filósofo francés, trae algo nuevo a la situación, es un suceso que rompe la estructura causal, un episodio que cambia la configuración vigente de los elementos. Expresada la frase por primera vez, implica una ruptura con el estado anterior, con un tipo de arreglo que no puede recuperarse y que proyecta al sujeto hacia lo desconocido.

Ahora bien, al dejar evidencia de su sentir de forma tan rotunda, la voz poética neutraliza cualquier inseguridad: es un acto de reafirmación, y, también, un ofrecimiento de certeza, puesto que “te amo” es un enunciado que siempre supone una garantía para el receptor. “La declaración del tipo ‘te amo’ sella el acontecimiento del encuentro, es fundamental, compromete”, define Badiou (2012: 40). De esta manera, el ser poético formaliza un sentimiento cuya efervescencia no le deja alternativa: lo que está en juego

---

<sup>60</sup> En la edición de Punto y Trama (1983) se registran 20 poemas con este mismo nombre –*Chanson d’amour*– y 4 poemas con el nombre ‘canción de amor’.

es la consagración de su propia identidad, su lugar en el mundo y cómo se vincula con el otro a partir de ese momento. Pero también con su propio entorno. Su condición humana está legitimada en el amor:

Amar es estar, más allá de cualquier soledad, conectado con todo aquello que anima la existencia del mundo. En ese mundo veo, directamente, la fuente de felicidad que me depara estar con el otro. ‘Te amo’ se vuelve, entonces: existe en el mundo la fuente –vos– de mi existencia. En su agua, veo nuestra alegría; la tuya en primer lugar.” (Badiou 2012: 98-9)

En consecuencia, “te amo” es la expresión última del amor, una frase categórica, que no admite réplica ni controversia, una locución definitiva, y que articulada en la circunstancia específica de este sentimiento representa un *momento de verdad*, en el sentido que “depone los saberes constituidos” (2004 [1993], 81). Es decir, además de inaugurar un vínculo, se estrena también una situación desconocida para los amantes pues cancela “el estado ordinario de la relación con el otro antes de un encuentro amoroso” (2004 [1993], 70). Ahora bien, el *acontecimiento* contiene una verdad, de lo cual se deriva el proceso de asentar o registrar esa verdad en el mundo, de incorporarla a la existencia misma, y de la misma manera, una posición que sostener, el asumir una fe. Pero en su afán de expresar integralmente lo que siente, el sujeto se ve frente al límite de sus posibilidades, en el margen final donde se acaba el verbo, el lenguaje, la palabra. La voz poética se enfrenta a una suerte de impotencia una vez alcanzada esta posición extrema, una vez nombrado el *acontecimiento*. Dicho de otro modo: al proferir esta frase, ha llegado a la frontera que separa la habitual aptitud para simbolizar de la propia insuficiencia en el ámbito de la lengua. Pero la imposibilidad aparente de seguir expresando no se detiene en el borde de un supuesto abismo gramatical. Esta limitación, no obstante, se soluciona de la manera más improbable: ante el agotamiento de recursos lingüísticos, la debilidad de la palabra es suplida por una notación matemática.

Lo que sigue es un verso intrépido, repentino y audaz, invocado por la falta, impuesto por la insuficiencia. Broadhurst señala: “[a]n important trait of the liminal is the centrality of non-linguistic modes of signification<sup>61</sup>” (1999: 12). Ciertamente, lo liminal trata, también, sobre aquello que se escapa de la cuenta, lo que utiliza medios no tradicionales de significación, y que señala lo que la costumbre o la tradición se resiste a

---

<sup>61</sup> “un rasgo importante de lo liminal es la centralidad de los modos no-lingüísticos de significación”. Traducción propia.

nombrar. Lo insólito de este movimiento responde rectamente a la extremidad de la situación: un signo que se incorpora, que se junta, que se adscribe a las palabras, que muestra su diferencia sin ambages, sin temor, que une las piezas extraviadas de un discurso que busca dar cuenta de su excesiva realidad. Es una señal inequívoca de la propia limitación de la palabra, pero también de la necesidad de agregar símbolos arbitrariamente desterrados de la oficialidad de ciertos discursos.

Ahora, es mejor enfocar el estudio sobre el signo en sí mismo. La idea es revisar algunas características y datos de la historia de este signo que son importantes para entender los posibles sentidos de su participación en este discurso. Siendo así, lo que se tiene en este verso inverosímil es la raíz cuadrada de un número negativo:  $\sqrt{-1}$ . Las matemáticas señalan que el valor de la raíz de un número negativo es un doble valor existente –positivo y negativo– pero que no puede reproducirse matemáticamente: fue Leonhard Euler “quien introdujo el símbolo  $i$  para  $\sqrt{-1}$  en 1777” (Nahin: 2008 [1998], 35) como un suplemento de su valencia real. De tal modo que  $\sqrt{-1}$  es un signo cuyo producto tiene una doble representación positiva y negativa, que se simboliza, a su vez, con otro signo:  $\pm i$ . Lo que parece una rotunda incoherencia en el lenguaje verbal –este doble valor contradictorio–, en ciertos campos de las matemáticas posee muchas aplicaciones que superan los contornos de la matemática pura<sup>62</sup> y se acercan, mediante las matemáticas aplicadas, a muchas disciplinas<sup>63</sup>. Por consiguiente, es ciertamente significativo que el sujeto poético haya usado  $\sqrt{-1}$  como el verso que sigue a la primera línea del poema. Pero, además, hay otro dato relevante que potencia su colaboración aquí: esta notación fue negada por su *imposibilidad* desde su involuntario ‘descubrimiento’ por Herón de Alejandría en el s. I d.C. y no fue sino hasta pasados muchos siglos que este signo tuvo reconocimiento y aceptación dentro de los círculos matemáticos<sup>64</sup>. Al respecto, señala Nahin:

Cuando los primeros matemáticos encontraron  $x^2+1=0$  y otras cuadráticas similares, simplemente cerraron los ojos y las llamaron “imposibles”. Desde luego, no inventaron ninguna solución para estas

---

<sup>62</sup> Es la matemática que trata de todos los sistemas matemáticos que son capaces de ser inventados sin importar su aplicación científica o su utilidad comercial.

<sup>63</sup> En el libro de Paul J. Nahin sobre la historia de  $\sqrt{-1}$  se hace un repaso que va desde las ecuaciones de Herón de Alejandría hasta aplicaciones en ingeniería electrónica de la mencionada notación. Cfr. Bibliografía.

<sup>64</sup> Incluso matemáticos destacados como Leonhard Euler resistieron este signo. Nahin cita una frase suya en su *Algebra* de 1770: “Todas esas expresiones como  $\sqrt{-1}$ ,  $\sqrt{-2}$ , etcétera son en consecuencia números imposibles o imaginarios; y de tales números podemos afirmar con certeza que no son nada, ni menores que nada, lo cual necesariamente los convierte en imaginarios o imposibles”. (Pág. 55). *Op. Cit.*

ecuaciones. El hallazgo de  $\sqrt{-1}$  no se originó en las cuadráticas, sino más bien en las cúbicas [...] (2008 [1998], 35)

Dicho de otra manera, se tuvo que cambiar la perspectiva desde la que se abordaba el problema; decretar un cambio de paradigma, en suma. De modo que se trata de la crónica de un signo intraducible, primero, y, posteriormente, admitido como parte de un lenguaje convencional. Esta historia es la imagen de una supuesta imposibilidad para encontrar una salida a lo que se iba mostrando necesario, útil, indispensable, un fenómeno que persistió hasta lograr su propia aceptación. En definitiva, la cristalización de un nombramiento, de una designación. Es la misma disputa que el sujeto poético está sosteniendo en su afán de poder simbolizar, una lucha donde todos los cálculos se perfilan desfavorables, en la que se rehúsa a darse por vencido en su deseo por alcanzar la palabra plena que nombre lo innombrable. Una estimable fidelidad al *acontecimiento* del amor. Y, finalmente, lo que deja entrever es que hay una esperanza, una manera diferente de decir y de representar, aunque esté cifrada en una notación matemática, aunque pocos la comprendan, y que se vale de este recurso para oponer resistencia a la derrota que todo a su alrededor le anuncia.

La declaración final, “eres un amor / irracional” es la prolongación de un discurso que se resiste a ser derogado por las limitaciones que el sujeto poético padece. En estos dos versos, el sujeto reconoce que este es un amor que no puede expresarse precisa ni *enteramente*, que es un sentimiento, un amor que, si bien lo desarticuló y lo detuvo por un instante en la frontera entre lo decible y lo innominable, también fue este espacio liminal el lugar en donde se sobrepuso a la adversidad. El sujeto se constituye en este poema, finalmente, como una respuesta ante sus limitaciones. Su verdadera identidad se encuentra ahí: ante la situación irremediable, en la que parece que no podrá ser fiel al acontecimiento que el amor ha producido, manifestó, decididamente, una tenacidad sin límites.

En una cita del capítulo primero, se apuntó que, de acuerdo a la definición de van Genep, los ritos de paso eran eventos donde se dejaba atrás un estado anterior para abrir paso a una nueva condición. En esa misma vía, se puede decir que el *acontecimiento* de Badiou posee las trazas y procedimientos de un evento liminal. Es cierto, también, que para despejar una variable tan extrema se necesitaba una solución álgida, intensiva, algo que cambie las condiciones esenciales de lo *normal*, un *acontecimiento*, otro *acontecimiento*. Como en el amor, en la política o la ciencia –de acuerdo a Badiou, los

lugares donde la verdad se manifiesta claramente—, en el arte, la verdad del *acontecimiento* brilla. La manifestación de un sentimiento se reúne con la expresión increíble de un signo matemático para sortear el escollo, para darle continuidad a la vocación interminable por decir, por nombrar el encuentro. Aquí es donde falla la ingeniería, donde se *resetea* el cómputo, donde las operaciones regulares no funcionan. Es en el arte poético donde se puede crear un puente expresivo de esta magnitud, una plataforma que sostenga las identidades, que logre vincular, hacer posible el encuentro, a través de un doble *acontecimiento*: un enlace que facilite la convergencia y el hallazgo, el concurso del todo integral.

Este es un discurso cuya fuerza reside en los dos primeros versos: es en ese espacio donde se juega la suerte del poema. La condición liminal propia de este trance ejerce una presión que fuerza al sujeto poético a buscar una salida o caer derrotado ante tal coyuntura. Se está desafiando el cerco predeterminado del *status quo*. Atrevidamente, la voz poética ha saltado la verja y se ha internado en las inmediaciones de lo desestimado. Romper con las amarras, confiar en un sentimiento, vivirlo, serle fiel, creer en la información que recibe a través de sus varias manifestaciones —la emoción, las vibraciones o un frío que recorre la espalda, entre muchas otras—, son las ideas con las que el sujeto ha pactado una alianza definitiva, irreversible.

### TERCERA CANCIÓN

Si cantara  
Lo que en el corazón  
Siento  
Sería para mí  
La canción  
Algo indescifrable.

(Hernández 1983: 174)

El movimiento de la expresión elide la firmeza del silencio y desgarrar el hermetismo con el que se rodea toda reserva: cantar, sentir, ser, son los ejes de una mecánica específica que recupera el motivo de lo básico y directo para producir una punzante confesión personal. Es un testimonio que hace visible la potencial ambigüedad

de la palabra, que rescata la posibilidad poética de lo cotidiano, o que, cuando menos, revela el posible empalme entre ambas esferas –la del lenguaje elaborado y la de uno un tanto más común–. Y es, también, una oportunidad de observar la coincidencia de una manera de decir y un sentido que lucen, en primera instancia, contradictorios. Ahí, la primera condición liminal de estos versos.

En una época donde lo aparental es la norma dominante, y la celeridad y la impaciencia nutren ese mismo criterio, *no hay tiempo* para profundizar en nada que no sea el resultado concreto de una victoria: la idea del consumo veloz, instantáneo, rechaza cualquier aproximación analítica, a la vez que propicia y estimula un estado creciente de indiferencia. De tal suerte que, la información implícita en este poema podría pasar inadvertida, precisamente, por ese carácter, *en apariencia*, denotativo de la forma. Sin embargo, de acuerdo con Roland Barthes, se puede decir que:

[...] en la poética moderna las palabras producen una suerte de continuo formal del que emana poco a poco una densidad intelectual o sentimental imposible sin ellas; la palabra es entonces el tiempo denso de una gestación más espiritual, durante la cual el ‘pensamiento’ es preparado, instalado poco a poco en el azar de las palabras. Esta suerte verbal, de la que caerá el fruto maduro de una significación, supone entonces un tiempo poético que ya no es el de una ‘fabricación’, sino el de una aventura posible, el encuentro de un signo y una intención. (2011[1953]: 37)

Ese “tiempo poético” no puede ser una demanda de inmediatez, sino el enriquecimiento que se produce en la marcha natural de un proceso, de una elaboración inalterada, donde los elementos van cobrando valor, encajan, se acoplan, significan de distinta manera. De modo que, al final de ese proceso, la formalización de lo simple produce un efecto repentino, provoca un súbito sentido; desconcertante, muchas veces. A menudo, lo que se considera sencillo o directo parece no esconder una connotación diferente de lo que se plantea en el espacio de un verso o, incluso, de una oración. En la comunicación regular o doméstica casi no existe esa falta de pragmatismo que, efectivamente, determina al lenguaje elaborado o artístico, ese carácter que lo hace volver sobre sí mismo, hacerse autorreferencial, evidenciar algo de su propia condición (Eagleton 2003 [1983]). Sin embargo, las ocasiones en las que ambos se encuentran no son escasas. Un diminuto cambio en la sintaxis regular, o el uso de un solo vocablo inhabitual, puede ser el puente en el que se une lo cotidiano y lo poético, el enlace que sostiene ambas dimensiones. Esa modificación aparece en el verso “siento”, verbo cuyo orden sintáctico usualmente sucede a la locución “lo que” –fracción inicial del verso

anterior–, pero que, premeditadamente, es aislado. Con esto, el poema logra dos efectos estimables: adquiere un cariz atípico, una cadencia, una musicalidad atractiva –lo que, por lo demás, añade credenciales a su condición poética– y, del mismo modo, con esa especie de hipérbaton, enfatiza la acción decisiva de su propia declaración.

Efectivamente, se necesita de un acto afirmativo, de un vigor especial para sostener un poema, para que pueda perdurar en el mar de las palabras. Especialmente, cuando son breves. En este, en particular, la energía se desprende de ese mismo verbo clave: el *sentir* es –ahora desde un plano semántico– una fuerza vinculante que convoca aquello intraducible desde la razón y que contiene una certeza irrefutable. Se constituye como el tejido conjuntivo entre el interior insondable y la superficie básica del intelecto –donde radican las palabras y el raciocinio–. Convencionalmente, desde el corazón se siente, no se piensa ni se razona, y este procedimiento depura la participación nociva de cualquier idea preconcebida y falsa, tanto como de sesgos y prejuicios. Es a través de ese enunciado –“lo que en el corazón / siento”– que la voz poética garantiza su propia autenticidad. El sentir es siempre genuino, se sostiene en el tiempo, persiste, y, sin embargo, trasladarlo al lenguaje convencional es una tarea compleja, siempre difícil, interminable. De aquí, el axioma sobre la poesía como un ejercicio constante de búsqueda de sentido, de un significado que se entrevé, pero que se resiste a ser condensado verbalmente, racionalmente.

Ahora bien, el ser poético usa la posibilidad de cantar como un transmisor potencial de su propio sentir. Y esto no es una novedad: en la tradición literaria<sup>65</sup>, la canción ha sido una forma que despertaba regocijo y contento; desde sus orígenes en la lírica provenzal, ensalzaba lo que se estima o desea, y por eso mismo, opuesta a la elegía, siempre asociada a las penas y lamentos. Posteriormente, en el s. XIV, la canción petrarquista elegiría el amor como su tema central. Es por esta vía que la canción, el amor y el sentir en el corazón encuentran un antecedente fiable y preciso que los reúne en este poema. No obstante, lo que señala aquí esta voz es dramático y sobrecogedor, y es por ello que en estos versos hay una suerte de reescritura de aquella tradición. Es evidente que lo que el sujeto lleva en el corazón puede tener diferentes ambiciones o deseos, distintas directrices, responder a diversas pulsiones, sin embargo, en última instancia, es el amor lo que se congrega de manera fundamental en ese punto. Como el emplazamiento donde se conserva el amor, el corazón es una imagen simbólica cuyo uso ancestral en un

---

<sup>65</sup> Cfr. la explicación detallada que hace Dante Alighieri en el libro II de su tratado *De vulgari eloquentia* sobre la canción, los temas y las partes que la conforman. (Ver Bibliografía).



sinnúmero de culturas es una imagen ampliamente estudiada<sup>66</sup>. Sin importar el tipo de amor que fuere, el sujeto poético –se podría decir, *todo sujeto*, tal vez– atesora esta intensa sensibilidad en este lugar consagrado por la tradición.

Aun así, lo importante es advertir que lo que el sujeto poético lleva en el corazón es un significante, una sustancia que es, finalmente, un contenido codificable. Esta es la clave del poema. Esa capacidad de simbolización es posible a partir del reconocimiento de *eso* que carga consigo la voz poética, de *eso* que en el corazón siente, de ese *algo* que existe y la determina. Sin embargo, esa codificación tiene un límite ulterior. Efectivamente, sí, es codificable aquello que se identifica dentro del corazón como una carga o un elemento constituyente del propio ser, empero, esta simbolización es *indescifrable*. Y aquí es donde se hace evidente la fatalidad del sujeto poético. De aquí que su confesión sea trágica. Como en la cita introductoria de este capítulo referida al pensamiento platónico, el amor es algo “que se tiene y no se tiene”, que permanece en un espacio liminal que por definición es indeterminado y ambivalente. Es esta constante ambigüedad la que desgarrar de manera paulatina a una voz poética que no cesa en sus intentos de decir, y por esto mismo, tampoco renuncia a atenuar aquello que la lastima invariablemente.

La naturaleza indescifrable del contenido remite a una materia de carácter liminal: el enigma, aquello que es incomprensible, lo que no puede decodificarse, lo ininteligible y que se conserva secreto ante quien lo identifica, pero que existe como una entidad, que es un objeto como tal. Es lo que se puede percibir, pero de ningún modo comprender: se halla en un espacio en donde los significados últimos se encuentran fuera del acceso del individuo. Para la voz poética, el amor es un enigma impenetrable donde conjetura la posibilidad de una *soñada coherencia*, una plenitud que le devuelva el sentido, pero que apenas vislumbra, y frente a la cual, a veces, se desploma por el peso de su imposibilidad epistemológica. En esta constante búsqueda de soluciones efectivas, aún a sabiendas de su inexorable fracaso, el sujeto funda una ética a partir de la cual puede (re)establecer sus relaciones con el mundo: dónde se ubica dentro de la sociedad, qué significa ese posicionamiento dentro de la estructura social, cómo funciona su relación con ese

---

<sup>66</sup> Las primeras menciones en la literatura occidental sobre la carga simbólica del corazón como un órgano que superaba sus funciones fisiológicas, y como contenedor de emociones de diverso tipo, se remontan a las epopeyas homéricas, 28 siglos atrás. Así, de una manera intuitiva, se fue instalando esta creencia, probablemente reforzada por Aristóteles cuando afirmaba que el corazón sostenía la mente, y no el cerebro (cfr. *De anima*). Las referencias literarias se irían multiplicando casi sin excepción hasta llegar a Francesco Petrarca quien asentó, en su *Canzoniere* –publicado en 1470–, la figura del corazón como el aposento paradigmático del amor.

universo –con todo universo–, que son cuestiones que necesitan una aproximación crítica, no sólo en términos literarios, sino, también, porque sus posibles respuestas podrían arrojar luz sobre la experiencia humana en general.

En medio de los que oscilan entre el juego, el sarcasmo y la parodia, este sería uno de los poemas ‘serios’ del catálogo de Hernández. Uno de esos donde el valor de verdad incluido brilla con una fuerza particular, acaso, tal vez, porque esa ‘seriedad’ incorpora necesariamente una grave trascendencia, una importancia esencial –aunque esto no quiera decir que los ‘no-serios’ ostenten, en general, una jerarquía menor–. Un poema que, más allá de ese giro sintáctico, no posee un estilo fastuoso o sensacional. No a primera vista, en cualquier caso. La contraseña que abre paso a una instancia de significación superior exige una lectura cuidadosa y dejar atrás tabúes y prejuicios para que esa “densidad sentimental” irrumpa con insólita potencia. Esa concentración de sentido expresa una verdad que de inmediato se siente auténtica, sobre la que no cabe un ápice de duda, y que se encuentra en el reverso de las palabras, de las frases, del poema en su factura plena. De lo que se trata aquí es de abandonar la literalidad del texto sin traicionarlo: como en un sueño, salir de él sin apartarse por completo, coincidir con la ‘literariedad’ –si cabe el término–, con lo poético, con un sentido que no se muestra accesible de inmediato. La misma composición estimula al lector a un acercamiento particular, a una exégesis liminal.

El sujeto poético utiliza un lenguaje cotidiano y sencillo para llegar hasta lo más profundo: intenta entrar por la salida, *darle vuelta al círculo*, desandar sus propios pasos, revertir una corriente que sabe de antemano a dónde lo va a llevar, en un acto que procura una respuesta, y con esto, darle la vuelta, también, al sentido, a sus chances, a la realidad. Reescribe la tradición en forma y fondo, sin rendirse, con su propio sentir como principal fundamento, y, así, siembra un rastro de duda sobre las costumbres, sobre los hábitos, aún a sabiendas, que su fracaso es mucho más probable que difícil. Y, sin embargo, su palabra persiste, permanece, vibra. Como cualquier otro organismo vivo, la palabra necesita tiempo para madurar, tiempo para descubrir sus facetas, sus sentidos. Lo cotidiano y lo poético se aproximan en estos versos, que son, pese a las limitaciones, una exhibición de persistencia, un levantamiento contra la fatalidad.

El misterio es lo más hermoso que nos es dado sentir. Es la sensación fundamental, la cuna del arte y la ciencia verdaderos.

Albert Einstein, *Mi visión del mundo*

s/n

Qué laberinto  
Y qué amor  
Es la Poesía

(Hernández 1983: 162)

La poesía no es un ejercicio que ofrezca certezas de ningún tipo. Se trata de un lance, de una apuesta donde uno se juega íntegro, donde siempre se corre un determinado riesgo, donde se enfrenta la constante oportunidad de perderlo todo. De ahí, la intensidad de su práctica, y la tensión inherente que la domina. La poesía es un capítulo extremo del lenguaje, un oficio que se asume a costa de la marginalidad o, actualmente, de una marcada disminución social. Un ejercicio que no goza más del reconocimiento que en algún momento supo tener: es el costo que ha venido pagando un discurso que siempre está incomodando, *aguardando la fiesta*, diciendo aquello que nadie se anima a decir; especialmente, en los últimos tiempos. Y esto se debe también, entre varias otras razones, a que la poesía es, muchas veces, oscura, compleja y enmarañada, misteriosa, pero también un afecto sin término, inagotable, un sentimiento que regocija y lacera, curioso, agudo, enérgico, tenaz. Dos conjuntos de ideas que coexisten dentro de su esencia sin impedimento ninguno. Cada uno de esos dos conceptos con los que se ha identificado a la poesía en esta misma composición –el “laberinto” y el “amor”–, están definidos en concordancia con las ideas precedentes.

Ahora bien, estas equivalencias ejercen una autoridad intransferible sobre la superficie del poema, sobre una fracción insuficiente del mismo, de manera que, esas mismas palabras requieren un examen especial. El laberinto es un problema fijado en un ámbito particular, en un espacio que demanda del interno ciertas habilidades asociadas a la astucia y al método. La dificultad a resolver exige la participación del pensamiento, de una intuición articulada; las decisiones que se toman para sortear los obstáculos que plantea el laberinto están asociadas, inherentemente, a la habilidad mental. En el amor ocurre lo contrario: desde el terreno intelectual es casi imperceptible –o, al menos, disminuido, de forma considerable–. No responde a un concatenamiento deductivo. Es

un sentimiento que cursa un lenguaje distinto, que reclama una lógica diferente, que, en buena cuenta, exige competencias alejadas del vínculo racional.

El “amor” y el “laberinto” son alusiones al sentir y la razón, universos que se conjugan en el mismo poema, que lo determinan esencialmente, y que constituyen la dirección de esta poesía. Se trata de dos polos opuestos entre los que esta práctica poética se va desarrollando, va desplegando sus galas, sus arreglos. Es el carácter liminal de esta poesía: el lugar donde conviven los contrarios es el espacio mismo donde ella se desenvuelve. Pero la liminalidad de este poema no sólo está en el sentido, sino en la forma también. Una exclamación –una doble exclamación– induce el movimiento, la actividad a seguir, el rastro que esta poesía deja en su recorrido. Tres versos son suficientes para revelar la clave: la sencillez y la complejidad se reúnen, se relacionan de una manera natural en el espacio reducido de este poema mediante una expresión exigua, pero significativa, colmada de sentido. La voz poética sostiene que la poesía es oscura como luminosa, compleja como sencilla, enmarañada como clara, pero nunca deja de ser misteriosa, como el laberinto y el amor. El misterio la articula, le proporciona un vigor al cual acude en cada manifestación, y, que, por ende, reverbera en inseguridad, en la angustia de no saber; en el caso de este poema, propiedades donde el “laberinto” y el “amor” alcanzan un importante grado de identificación.

En los poemas de Hernández, las definiciones sobre la poesía derivan de sus propios versos en forma habitual e indirecta, siendo este mismo poema una notable excepción. En el estallido de su clamor, acelera el recorrido hacia los espacios en donde se alberga los códigos que descifran su naturaleza. La voz enuncia, no sin emoción, las referencias básicas que constituyen esta poesía, subraya los ejes a partir de los cuales su mecanismo funciona. La constante referencia al pensar y el sentir atraviesa esta poesía con la vital intención de abarcar el universo de una manera más satisfactoria, sin que ninguno de los dos polos sea capaz de privar al ser poético de alguna experiencia. Siempre intermediando entre el sentir y el razonar, esta poesía liminal va dando cuenta de sus asuntos, recrea sus obsesiones y expresa su propia sorpresa. La matriz racional es enriquecida con una potente sensibilidad, sin detrimento la una de la otra.

Como un desafío cabal, al poeta no le queda otra que asumir el reto: la poesía es el lugar al que se acude para solicitar garantías para la propia vida; la ventanilla de un ministerio que siempre le pide un formulario más.

s/n

Yo no soy nadie  
 Pero varios nadies  
 Crearán aquello  
 Que es la ausencia  
 Del Dolor. Alguna  
 Vez Hospitales  
 Manicomios, todo  
 Ha de caer  
 Bajo la fuerza  
 Del dolor que es  
 La fuerza del amor

(Hernández 1983: 466)

La física sostiene que la oscuridad es una forma sin peso ni energía, un evento inmaterial que no consta de masa física, y, por lo tanto, sería una especie de *no-objeto*, una *no-cosa*. Literalmente, un vacío existencial. Incluso, dentro de sus teorías más aceptadas, se sostiene que la sombra es *la ausencia de luz*: un fenómeno que se produce en el momento preciso en que los fotones –las partículas constitutivas de la luz– impactan un objeto sólido, y desde el cual, se proyecta un halo encapotado. Es decir, que la umbra y la penumbra –sus dos divisiones fundamentales– están definidas por su negatividad, por lo que *no son*, y no por su valor propio o por su condición en sí mismas. Y, sin embargo, la oscuridad continúa ahí, pudiendo ser percibida. De manera similar, en el amor se observan cualidades parecidas: en su ausencia, se produce una *sombra*, una oscuridad desagradable que rodea al individuo, que lo oprime y debilita. Muy a menudo, le hace creer que no hay nada fuera de ella, que nada es posible, que nada vale la pena. Constituye el terreno donde la depresión impera, donde el abatimiento crece y se adueña de los sujetos que entran en él. Sin embargo, a diferencia del dictamen de la física, donde la oscuridad no puede transportar ninguna información –porque, como se ha dicho, no la conforma ninguna molécula perceptible–, desde la filosofía o la teoría crítica, o desde los estudios literarios, este fenómeno está cargado de sentido.

La primera línea del poema presenta al ser poético de una forma categórica: “yo no soy nadie”, señala, valiéndose de un recurso retórico clásico, la *captatio benevolentiae*, que utiliza para suscitar un efecto de simpatía hacia un reclamo que busca, simplemente, cambiarlo todo. La voz poética es un vacío, una identidad extraviada, una sombra que clama desde el dolor, desde un estado fatal. El sujeto se reconoce a sí mismo como

“nadie”, como un individuo sin filiación alguna, desprovisto de autoridad, sin facultades, sin fuerza ni poder. En su retórica de humildad, pone el acento en su propio despojo para hablar de un cambio mayor, de un levantamiento en contra del orden imperante, un sistema que admite el sufrimiento como parte natural del ser. En relación con esa circunstancia, Victor Turner, en su libro ‘El proceso ritual’, apunta que:

“Los entes liminales, como por ejemplo los neófitos en los ritos de iniciación o pubertad, pueden representarse como seres totalmente desposeídos. Pueden ir disfrazados de seres monstruosos, llevar un simple taparrabos encima o incluso ir desnudos, con el fin de demostrar que, en cuanto seres liminales que son, no tienen *status*, propiedades, distintivos, vestimenta secular que indique el rango o rol, ni posición alguna dentro de un sistema de parentesco: en suma, nada que pueda distinguirlos de los neófitos o iniciandos” (1988 [1969]: 102)

Es, precisamente, desde los escombros de esa voz inicial –a la que ya casi no le resta nada– que se proyecta hacia el extremo opuesto de la realidad, hacia la posición antagónica del individuo en la escasez –sea cual fuere esta–, que es donde se ubica el poder imperante, la jurisdicción que administra lo tenido, lo existente. Desde esa carencia de *status* alguno es que su discurso se erige desafiante, con el que convoca a sus semejantes en la desolación. Este movimiento es apreciable por cuanto dejar atrás el estado paupérrimo en el que se encuentra para reunirse con aquellos que sostienen su misma condición implica un instinto utópico en el que guarecerse, la esperanza que no todo está perdido.

El sujeto tiene en “la ausencia / del dolor” una llave que facilitará la construcción de una nueva realidad, una existencia distinta, quimérica, quizá, pero libre de los factores que la oprimen o que la reducen. A esta dimensión se le ha impartido un interesante bautizo: se define negativamente, como si lo más importante fuera no el goce, la felicidad o la armonía, sino una drástica falta de miseria. No obstante, como señala la física respecto de la sombra, esta no posee autonomía, no se define, sino a partir de la luz; y por si este argumento no bastara, dicho de una manera lógico-matemática, la negatividad de una negatividad es siempre positiva. Por estas razones es que, definitivamente, lo que hay detrás de esto, es el amor, porque el amor es también un esfuerzo conjunto, la materia misma que permite relacionar los elementos, y la energía a la que el sujeto acude cuando no le queda otra salida. La última carta que le resta jugar, el último recurso, o, como en este poema, su última invocación. Este es un sujeto que se sobrepone, que lucha, que no pierde la fe. Es un sujeto solidario, que conjuga a sus colegas y que presagia que “todo

ha de caer”, sin dejar de aludir a los que están en la posición más extrema del dolor, aquellos internos en “manicomios” y “hospitales”, aquellos que ya no pueden liberarse por sus propios medios de una perpetua aflicción.

Hablar de “la ausencia / del dolor” se entiende hasta aquí, en buena cuenta, como la (re)fundación del reino del Amor: es el deseo de la venida de un estado diferente de las cosas, de una reorganización colectiva. La voz poética se manifiesta sobre una demanda universal, y lo hace desde una postura que varía entre la condición de su propia humildad y la advertencia mancomunada que logra con la participación de “varios nadies” en su convocatoria. La utilización del verbo no es casual: habla el poema de la *creación* de ese nuevo estado, de ese nuevo acuerdo, bajo el cual el sufrimiento sería desterrado, impedido de ejercer su oficio otra vez. Y en la idea de *creación*, está implícita la producción de algo nuevo, el estreno de una situación original, inédita. Pero algo se corta cuando señala que “la fuerza del dolor” es “la fuerza del amor”. Una idea que no termina de cerrar con relación a la primera parte del discurso. Sin embargo, algo que se puede explicar desde la liminalidad de su conciencia. Ese “nadie”, que vaticinaba con esperanza la caída del sufrimiento, no elaboraba este presagio, sino desde un estado de malestar, y esta idea se vincula directamente al concepto de desamor. Un desamor que lo ha consumido hasta dejarlo desprovisto de su propia subjetividad; una falta, una carencia que lo ha despojado de la materia prima que necesitaba para continuar, para crecer, para seguir prosperando: el propio amor. El sujeto entiende el desamor como parte de la dinámica misma del amor, o, de manera más precisa, como su reverso inherente. Es una misma dimensión armada de dos facetas. En su descalabro, cree que el desamor es indesligable del propio amor: en pocas palabras, asume que se trata de su propia sombra.

De manera tal, el paralelo entre el “dolor” y el “amor” es entendido por medio de una operación en la que el “dolor” se equipara con el desamor: al obtener esta equivalencia, no queda duda sobre su filiación original con el “amor”. Entonces, lo que se obtiene es una correspondencia entre ambas nociones que clarifica la cuestión. En el poema, la voz homologa el curso de ambas corrientes diciendo que *amor* “es” el *dolor*, no porque sea literalmente cierto, sino porque, en esencia, el desamor convoca a su contrario, reclama su presencia, trasciende su propia identidad. Es la cruda manifestación de un individuo atormentado por el dolor, que no posee ni siquiera un carácter íntimo o personal. Aunque, en un examen ulterior, pasado el impacto de su expresión, el sujeto pareciera sostener que son dos variantes ineludibles –que no complementarias, sino posibles– de un mismo movimiento, de una misma fuerza, de una dinámica que muchas

veces produce, sin proponérselo, un resultado desfavorable. La aflicción es una sombra del amor, una consecuencia impensada, fatal. Ese vacío existencial que produce las sombras en las que la voz poética deambula, esa sensación oscura en la que se encuentra sumido, se debe, finalmente, a una carencia de amor.

El sujeto es aquí una conciencia política: desde su *êthos* más hondo produce una manifestación orientada hacia la *polis*, hacia un esfuerzo corporativo que cambie la situación actual enteramente. La fe en el poder colectivo, en el esfuerzo comunitario, en la unidad asociativa, se transforma en el combustible que aquí lo moviliza, que le permite alzarse sobre su propio infortunio, y quizás esto sea lo único que le queda. El amor nace, crece y se reproduce en la solidaridad, en un altruismo compacto que rompe barreras, que despliega una corriente de fertilidad a su paso, que representa la cadena productiva más sólida posible. La voz poética busca subvertir el orden hegemónico a través de un discurso que viaja por las partículas indetectables de la misma oscuridad.

I am he as you are he as you are me  
and we are all together

*I am the walrus*, The Beatles

s/n

Soy Luisito Hernández  
CMP 8977  
Ex campeón de peso welter  
Interbarrios; soy Billy  
The Kid, también,  
Y la exuberancia<sup>67</sup>  
De mi amor  
Hace que se me haga  
Un nudo en el pulmón

Y el Amor lo vierto.  
Algo de común hay  
Con el Agua el Amor  
Algo existente en H<sub>2</sub>O  
Que es más que espejos  
Acequias, ríos,  
Albercas, estanques y

<sup>67</sup> Se sigue aquí la edición de Pesopluma (2018), que corrige la errata “exhuberancia” que figura en la edición de Punto y Trama (1983). Pág. 141.



¿Por qué no?: océanos.  
 Soy materialista:  
 J'apelle un chat, chat  
 O, mejor aún, creo escribir  
 Sin segundas intenciones  
 Más bien por llevar  
 Un ideal. Cierta Ideal  
 Que podría ser  
 El no tolerar  
 Ante mí el sufrimiento  
 Y he ahí la flor  
 No permitir ante mí...  
 Mejor cantemos una melodía  
 Que proviene de nosotros,  
 Y es muy nuestra,  
 Puesto que esta canción  
 Tiene en sí existencias  
 Como toda canción  
 “Qué es aquella flor  
 Que llevas  
 Pueda ser ya marchita  
 Una flor de lejanos días  
 Y te dirá de mí”  
 Los malos no tienen canciones  
 Y creo que la Poesía  
 Es entregar al Universo  
 El propio corazón  
 Sin desgarrarse  
 ‘O make me a mask’  
 Únicamente un ejemplo:  
 La poesía conduce  
 Hacia la propia destrucción  
 Poor Dylan Thomas!  
 Now say nay  
 Ahora si no  
 Pero el sufrimiento  
 Es un camino  
 Plagado<sup>68</sup> de peligros  
 E innecesario, no llores  
 Dylan, no llores Paul Verlaine  
 Soy materialista  
 “En el corazón tenía  
 La espina de una ilusión  
 Logré arrancármela un día  
 Ya no siento el corazón”  
 Quizá por ello diría  
 ¡Ay, no sufrir, Poetas!

<sup>68</sup> La edición de Punto y Trama (1983) muestra la palabra “plegado” en este verso. Ya que no guarda ninguna relación con el sentido del poema, parece ser una errata y por eso se ha resuelto modificar la palabra, siguiendo también aquí la edición de Pesopluma (2018), pág. 142.

Mejor escribir algo  
 Que sea el mundo  
 A través de tus ojos  
 And Through your eyes  
 To your heart  
 Qué diré entonces  
 Qué es lírica  
 Creo que el ser humano  
 Está hecho a imagen  
 Y semejanetc.  
 Visto así, la Poesía  
 Sería creación.  
 Mas no. Poesía  
 Es evitar el dolor  
 A quienes en tu camino etc.  
 Juro por Apolo Musagetae  
 Citaredo, Dios de la Medicina  
 Y la poesía  
 No tolerar ante mí  
 El dolor: los cromáticos  
 Yates tienen un tenue  
 Tacto de belleza  
 Oder – Dichtung und Wahrheit  
 Los polícromos barcos  
 Llevan un impalpable  
 Amor, Amor que basta  
 Para que la bóveda celeste  
 Y los parques  
 Y tantas cosas  
 Así es; que si Dios  
 No existe  
 Qué importa  
 Pues de todas formas  
 Existe  
 Esta es la soñada coherencia.

(Hernández 1983: 296-297-298)

Cerca de un centenar de versos acogen –esparcidos sobre un trasfondo español–, algo del alemán, el francés y el inglés; aquí está Apolo, dios ambivalente de la medicina y la poesía; también Antonio Machado, Friedrich Nietzsche, Dylan Thomas y Paul Verlaine, citados, parafraseados, reescritos; a un mismo tiempo, la negación de la existencia de Dios y su presencia inevitable; una fórmula química, de contrabando entre verso y verso; diferentes identidades como un personaje del Viejo Oeste y, también, Jane

Powell y Tanya Tucker<sup>69</sup>, aludidas, reinterpretadas en una versión particular; el agua que todo lo anima, que todo lo penetra; confesiones, definiciones, el “corazón”, el “universo”, la “flor”, los “parques”, un arte poética del mundo, de una reducida porción del mismo: la *soñada coherencia* plena. Una réplica a escala de toda la existencia que rodea a esta voz. Un poema que se constituye como una canción, que sigue un compás, que tiene variaciones, que cambia el ritmo intempestivamente; y que también altera la melodía y el curso del sentido, de la letra, como en ‘I am the walrus’ de The Beatles (1967), o, años más tarde, ‘Bohemian rhapsody’ de Queen (1975), canciones fundamentales del tiempo de estos versos.

En una de sus definiciones sobre lo liminal, Broadhurst señala lo siguiente: “[q]uintessential aesthetic features of the liminal appear to be hybridization [...], a lack of ‘aura’ and the collapse of the hierarchical distinction between high and popular culture<sup>70</sup>” (1999, 1). En este discurso heterogéneo, un personaje y un par de canciones de la *cultura popular*<sup>71</sup> alternan en el mismo territorio que algunos célebres poetas –agentes ilustres del arte reconocido por la *autoridad cultural*, entiéndase, por las esferas oficiales que dictaminan, irrefutablemente, qué es arte y qué no lo es–. Hay una conglomeración de distintas entidades cuyas filiaciones no son evidentes, pero que se muestran en el espacio común del poema. Lo mismo ocurre con las diversas lenguas incluidas, con los elementos materiales y los intangibles. En simultáneo, dos ideas de Benjamin relacionadas con el concepto de *aura* se derivan del poema claramente: la primera, que el aura está siempre vinculada al ámbito de la tradición y, la segunda, que su interés y su vigencia se deben a que “*acercar* espacial y humanamente las cosas es una aspiración de las masas actuales” (2011 [1935]: 102). Más allá del propósito y del entorno distintos, estos versos revelan un deseo de romper con la “unicidad” y con la “lejanía” que le son inherentes a esa misma noción. Instaladas esas ideas en este contexto, se clarifica, entonces, el efecto disruptivo: la reunión de planos o dimensiones que se consumen, habitualmente por separado, en un mismo lugar, es el motivo de esa ausencia de aura y

<sup>69</sup> Jane Powell (1929) es una cantante, actriz y bailarina estadounidense. En el poema se cita parte de la letra de la canción que interpreta en la película *Delightfully dangerous* de 1945: “and through you eyes... to your heart”. Tanya Tucker (1958) es una cantante de música country estadounidense. En el poema se cita entre comillas una traducción incompleta de su canción “Delta dawn” (1972): los primeros tres versos coinciden –aunque no de manera exacta– con la letra original; el último verso –“y te dirá de mí”–, es un agregado sin correspondencia con la propia canción.

<sup>70</sup> “características estéticas esenciales de lo liminal parecen ser la hibridación [...], la falta de *aura*, y el colapso de la distinción jerárquica entre la alta cultura y la cultura popular”. Traducción propia.

<sup>71</sup> Al igual que con la frase posterior “autoridad cultural”, se usa las itálicas para subrayar la desconfianza en estas dos categorizaciones.

de la cancelación de una supuesta jerarquía, tal como lo refiere Broadhurst. Pero, también, de un deseo de reunirse, de saltar las barreras y descartar aquello que separa y discrimina; en buena cuenta, de reestablecer una unión estable, firme y sucesiva.

En este poema hay un uso del verbo que sostiene el entramado, que permite reproducir ideas y acciones ostensibles, y que, además, exhibe una arquitectura sofisticada. En el primer poema de este capítulo, donde se percibe un ejercicio relativamente similar, diferentes sustancias se hallan en un mismo emplazamiento con el objetivo de generar una ruptura de los límites, a fin de provocar la contravención de la norma, más allá del propósito final de ese poema en particular. Aquí, la estrategia tiene una finalidad ulterior: la inclusión de una constante ética que genera el desorden indispensable previo a una refundación. He ahí el diferencial. Esta ópera, es, en esencia, un poema de amor, un poema de amor intransitivo, ciertamente, que no precisa un receptor específico, que se dirige a todos y a nadie, pero que, al momento de definir el perfil, el contorno del propio sujeto, al mismo tiempo, fundamenta una ética. Entre todas las variaciones de su cadencia, este mismo individuo va incorporando, con lucidez, algunos valores de su propuesta deontológica. La voz poética afirma su pensamiento, es positiva frente al quehacer, proactiva frente a la duda, incluso, frente al propio dolor. Se sitúa en un espacio definido por un programa determinado: se posiciona frente a sus temores y sus afectos de manera decidida, bajo ningún caso en condicional.

Al iniciar el texto, el sujeto poético traza una silueta que se confunde primero con el nombre del poeta, para luego reclutar a la figura del médico<sup>72</sup>, a un campeón de boxeo y a un (anti)héroe del Viejo Oeste<sup>73</sup>, en una sola identidad heterogénea donde se borran los límites entre la *realidad* y la *creación*. Es desde ese producto múltiple, liminal, que define un propósito y la manera de encarar el escenario. De hecho, el primer párrafo –los primeros nueve versos– concluyen con una sentencia grave, compensatoria de esa travesura inaugural: “y la exuberancia / de mi amor / hace que se me haga / un nudo en el pulmón”. No en la garganta, como lo señala la frase común, y por donde el oxígeno sólo circula, sino en donde el aire se filtra de las partículas nocivas, en el centro mismo del proceso de depuración. Ya no es sólo la habitual angustia que se siente como una presión en el cuello que impide la respiración, que asfixia, sino un problema notoriamente mayor.

---

<sup>72</sup> Las siglas “CMP” hacen referencia al Colegio Médico del Perú y la cifra siguiente es el número de la colegiatura de Luis Hernández Camarero –información verificada en la página web del CMP–.

<sup>73</sup> Si bien William Henry McCarthy (1859-1881), más conocido como ‘Billy the Kid’, fue un sujeto histórico, para los efectos de este estudio se tomará en cuenta la figura del personaje, la leyenda que, a lo largo del tiempo, inspiró diversas películas, comics y canciones.

En este primer apartado, no sólo se está diciendo que no es una entidad individual y definida, *uno* solo, sino, además, que esos *varios* que lo conforman tienen algunos poderes –para sanar, para vencer al enemigo, para ganar duelos a tiro de revólver–, y que aún a pesar de esto, tiene todavía un escollo que no puede superar, una condición íntima motivada por un sentir excepcional. En consecuencia, se está afirmando que el problema es original, intrínseco, que es un ‘problema de diseño’, y que esa plenitud extraordinaria de su amor, encara, simultáneamente, penalidades de igual proporción. Ese es el esquema que guía el resto del poema: fuere una propuesta o una reacción, siempre se compensará la premisa inicial con una sentencia contraria. Cuando los versos alcanzan un volumen y una tensión determinados, de inmediato, se contrapesa con el opuesto, con aquello que lo equilibra, en una suerte de basculación que tiene un pulso musical. Así es como el poema va revelando su mensaje, exteriorizando sus ideas, acusando sus funciones.

En las siguientes líneas, es posible comprobar este planteamiento. En una segunda sección –que se puede decir, se extiende desde el décimo verso hasta el vigésimo octavo, “no permitir ante mí...”–, están las referencias al agua, que “algo de común” tiene con el amor, y la primera autoproclamación “soy materialista”. El amor es para la voz poética un elemento funcional, precisamente por su ductilidad y su dinamismo, porque su inagotable capacidad de adaptación le permite encajar en cualquier espacio. No hay duda sobre eso: ahí están las razones de su exuberancia. Las figuras que convoca son un reflejo de esa naturaleza flexible y vivaz: “acequias”, “ríos”, “albercas”, “estanques” y, también, “océanos”, son imágenes de un recurso vital que está, primordialmente, en movimiento, pero que, a veces, se encuentra detenido, paralizado, contenido, sin poder ofrecerse o renovarse. La dinámica misma del amor, en efecto. Esta sección es un puente entre el vuelo lírico que había empezado con los primeros tres versos, y que se aterriza, finalmente, con el enunciado “soy materialista”, que revoca la ensoñación estimulada inicialmente (la profusión del amor –como la del agua– debe ser controlada, desde luego). La inclusión de un verso en francés –“J’apelle un chat, chat”– le concede un cariz lúdico, tanto por el contenido mismo, como por la inclusión de una lengua distinta: el sonido orquestado de los significantes escogidos, su propia construcción, amortiguan el acento dramático. Continúa el discurso con la primera referencia ético-moral del poema: “creo escribir / sin segundas intenciones / más bien por llevar / un ideal. Cierta ideal / que podría ser / el no tolerar / ante mí el sufrimiento / Y he ahí la flor / no permitir ante mí...”. Con un ritmo especial, ahora se teje una definición ontológica: la integridad de su intención y el modelo ético-moral que defiende lo resguardan de un “sufrimiento” con el cual parece

no poder ni querer lidiar. Este tramo es interrumpido de súbito, sin terminar el verso, cuando los puntos suspensivos aplazan el testimonio, siguiendo, de este modo, la estrategia que la voz poética ha mantenido desde el inicio. Se quiebra el sentido, pero no la continuidad.

En la sección siguiente se hallan cincuenta versos –los incluidos entre “mejor cantemos una melodía” y “a quienes en tu camino etc.”– que conforman el tronco del poema. Con una propuesta de distracción, disminuye lo dramático y reinicia el discurso con júbilo, musicalmente, dirigiéndose a un auditorio y suspendiendo, así, lo lírico-individual. El ser poético sugiere cantar “una melodía” que es íntima, propia, que nace de todos, “que proviene de nosotros”, y afirma, de esta manera, que algo de común tiene ese “nosotros”, algo que los identifica como pares, un elemento natural, no adquirido, un reconocimiento que se manifiesta como parte de una especie de herencia colectiva. Traduce una canción, le agrega una línea al original –“y te dirá de mí”–, recrea la canción: una letra musical que se cita –originalmente y traducida– en algunos otros poemas de la obra de Hernández<sup>74</sup>. En seguida, se introduce una segunda referencia ético-moral: la que empieza parafraseando a Nietzsche con “los malos no tienen canciones” y que “La Poesía / es entregar al Universo / el propio corazón / sin desgarrarse”, que se encuentra intercalada por dos pausas compuestas por versos de Dylan Thomas agregados literalmente. Luego del primer intervalo, retoma y dice “la poesía conduce / hacia la propia destrucción” y después del segundo, señala “pero el sufrimiento / es un camino / plagado de peligros / e innecesario [...]”. Son las vigas y columnas alrededor de las cuales se va construyendo el poema, representando una manera de sentir y de ver, primero con una contradicción que, en el siguiente verso, se resuelve reconociendo la inconveniencia que resulta del propio malestar.

Antes de reafirmar esa postura en los siguientes versos, hace una pausa y dice, por segunda vez “soy materialista”, de una manera aislada, en un verso desconectado de los demás. A la manera de un distractor, o de un contrapeso, este agregado reestablece otra vez el equilibrio en un discurso que, fuere por la propia voz o por su contenido, puede ser catalogado de varias maneras antes de poder ser llamado “materialista”. Es como el sonido del bajo en una canción: el tono que le proporciona el ritmo justo a una melodía mayor. En seguida, después de citar y parafrasear un poema de Antonio Machado, continúa con la instalación de su postura ética cuando los conmina a “no sufrir” y a “mejor

---

<sup>74</sup> Puede encontrarse, en la edición de Punto y Trama (1983), otros tres poemas en donde se cita o se parafrasea, traducida, esta canción.

escribir algo / que sea el mundo / a través de tus ojos”. Es decir, a continuar con la creación, en buena cuenta, de manera directa; con un guiño a un receptor, a un ser amado que aparece fugazmente entre la generalidad del discurso. Después de otra pequeña tregua con la cita de una canción, adiciona detalles a su propuesta: se pregunta “qué es lírica” y se corta en su propia exégesis –“está hecho a imagen / y semejanetc.”– porque no es el camino que ha elegido, porque se rehúsa a ceder en la homilía, en el discurso religioso y termina descomponiéndose al final. “Poesía / es evitar el dolor”, señala, definitivo. Sin embargo, en el verso siguiente corrige: “a quienes en tu camino etc.”. Ni uno ni otro es el camino, es todos y ninguno. Tantea la ruta, juega con las posibilidades, es una exploración en la que oscila entre las alternativas que dispone a su alrededor. El camino es la variación, el cambio, el progreso ante las dificultades; cuando el discurso comienza a tornarse agrio y pesado, es el momento de salir, escapar, reestablecer el balance, el equilibrio.

Los últimos versos aceleran hacia el final en un ritmo galopante, partiendo de un solemne compromiso: “juro por Apolo Musagetae / Citaredo, Dios de la Medicina / y la poesía / no tolerar ante mí / el dolor [...]”, ritual con el que se ratifica la finalidad de este programa, la razón por la que todos los elementos del mismo poseen un espacio y un uso determinados: el poema es un esfuerzo por neutralizar el dolor con el amor, una pugna por recuperar el sentido a través de la creación. En seguida, sin pausa, con un encabalgamiento que hace un recorte, que dispone un cambio de sentido, comienza una alocución que lleva el hilo del asunto hacia una órbita contraria, por completo distinta, hacia la perspectiva de un observador en la playa, que, desde la orilla, mira hacia el mar y sopesa las naves y las distintas embarcaciones, en un despliegue lírico cargado de nostalgia. La pérdida y el vacío son dos constantes a las que se retorna siempre en esta poesía, la ratificación de una carencia congénita, original, que define al sujeto poético, pero también a toda la humanidad. De este mismo abismo proviene su talante romántico. No es casualidad que el amortiguador alemán utilizado en esta sección recuerde parte del título de un libro de Goethe, que, traducido, sería en español ‘poesía y verdad’. Los enunciados se entretajan de tal manera que la continuidad de la poesía pareciera lo único importante, la única verdad, ni siquiera la aparente dicotomía entre creencia y escepticismo frente a Dios, el arquetipo divino por definición –puesta ahí para descolocar al lector, otra vez, para sacarlo de la ilusión lírica– es capaz de aminorar esta idea: la creación poética y su motivo fundamental.

El dolor es, por naturaleza, destructivo, fatal. Áspero. Siempre ha estado asociado a un campo semántico donde se reproduce el “nudo”, el conflicto, donde están “los malos”, el “sufrimiento”, la “destrucción”. Es natural su oposición al amor, en tanto, este representa el vínculo, la armonía y la articulación, y, por ende, todo aquello asociado a la creatividad. Oponer el amor al dolor es, también, sostener un conjunto de ideas. Inicialmente, por ejemplo, definir el tipo de poema de amor del que se trata: a la propia creación, contra el sufrimiento, contra el dolor, por el amor en sí mismo, por un mínimo bienestar. Estos mismos atributos están reunidos en una partitura compuesta en términos universales, en la que el sujeto poético dispone de una clara estrategia: conjura el dolor invocando a sus referentes, a esas entidades que le han provisto del amor necesario o de un tipo de germen creativo, y que le permite situarse sin temores frente al sufrimiento. Estas figuras son unidades que forman parte de un operativo de control en el que el objetivo principal ansía mitigar los estragos que pueda producir la aflicción. Es un ejercicio que no busca superar, sino compensar el sufrimiento; cuya participación es un recurso, en ningún caso una solución. Este es el mensaje central. El sujeto está diciendo que la clave no tiene que ver con *resolver* el dolor, acabar con él, o eliminarlo, sino con buscar una salida, con utilizar una herramienta, maniobrar con algo que le permita moderar el malestar, aunque fuese momentánea, temporalmente. La voz acepta el dolor, pero demuestra que también hay que continuar, seguir, nunca rendirse.

Se decía del carácter universal del poema, y lo universal es equivalente a lo ecuménico. Más políticamente, a lo público. El sujeto poético toma la palabra para activar un discurso inconveniente, incómodo, mediante una propuesta ética suavizada por un conjunto de ‘muelles’ que soportan la densidad del poema, que sostienen el peso de su propia significación. Un mecanismo que recubre la herida, que cuida de no hacerla muy evidente porque lo inmediato no conviene a la poesía. Al delinearse sin consideración de las formas tradicionales, abre un espectro donde la condición humana está representada en su totalidad. Así, se consolida un perfil, se redefine la voz poética en una dirección única, contraria a la multiplicidad de la imagen inicial ofrecida. Neutraliza la carga del dolor a través del amor y la creación, es capaz de nombrar el dolor y el amor, de manera plena, sin atenuantes. Ese desborde de las fronteras, esa liminalidad, refunda las relaciones dentro del poema, y, esto termina por provocar una reacción en el arte y las relaciones sociales. Es un poema que busca desordenar el sistema imperante y garabatear el consenso, partiendo de un clamor subjetivo. Se cuestiona la arbitrariedad a través de lo arbitrario. Los actos estéticos son reconfiguraciones de la experiencia que apuntan a



cuestionar, lo que Rancière llama ‘el reparto de lo sensible’ (2009 [2000]). La voz reclama, indirectamente, poéticamente, la necesidad de modificar la base a partir de la cual se construye la realidad: ese conjunto de datos inscritos y asentados, no se corresponden necesariamente con ella, sino que responden a intereses particulares. Esa es la refundación que propone. Se está cuestionando aquello que puede llamarse *la consideración de lo normal*.

El gran triunfo de este sujeto poético, su gran victoria, es no detenerse frente a ninguna circunstancia, no amilanarse y siempre persistir. Emanan su autoridad de lo genuino de su recuento: no esconde su falta, presume ciertos poderes y, con todo eso, siente el peso de una frontera que no puede traspasar. Es afectado por el dolor, siente el dolor, pero no lo derrota, sale, se escapa, esquiva los embates del malestar, y continúa. Crea, articula, y se articula al mismo tiempo que el verso, se encuentra él mismo articulado en el verso. La última parte del poema tiene el encanto de quien espera que no le sigan pasando más las facturas de lo trascendental y, de pronto, sólo quiere ver los “yates” y los “polícromos barcos” en la bahía, de un sujeto que merodea entre el cielo y los “parques”, así, sin nada más a su alrededor, indefenso, pero inmortal.

\*\*\*

En cualquiera de sus tipos o variaciones, en las diversas imágenes y niveles, y más allá de voluntades y designios, en este último capítulo, el amor se ha presentado como una potencia primordial. Es inevitable remarcar esta definición como una primera consecuencia porque se trata de uno de los ejes estructurales de esta poesía, la clave básica a partir de la que todo el contenido se organiza. Considerando de la misma manera lo *real* y lo *irreal*, lo pasajero, los modos alternativos de significación, el misterio, la razón y lo sentimental, el reclamo y la protesta ante el dolor, el amor se prodiga generosamente, sin aprensiones, atiende las diferentes caras de su experiencia, irradia la claridad indispensable para un mejor entendimiento de lo acontecido, pero, sobre todo, de lo que *puede* acontecer. Afirma una fortaleza, pero también una omnipresencia. O, en el peor de los casos, una necesidad de ella. Sobre esta dimensión, el sujeto logra transferir el ardor, el frenesí de su *poiesis*: en el punto más alto de su confianza o en las notas graves de su postración, el amor –en cada una de sus variables– es tratado con una familiaridad y un

desenfado notables, atributos estimulados en el marco de lo liminal. Es en ese campo conceptual en donde esa potencia se magnifica y muestra todas sus luces, todas sus posibilidades.

El amor ha demostrado ser una materia capaz de amalgamar elementos en diferentes niveles, inteligente para unir espacios, objetos y tiempos –sin empastar las fallas, descubriéndolas, más bien–; una sustancia que puede sostener el argumento, que puede mantener el ideal en pie fuera de todo conflicto. La liminalidad otorga carácter, entrega sentidos, ubica zonas oscuras imprevistas, establece una escala con la que se puede dimensionar y medir con mucha más precisión el tamaño de las cosas. Especialmente, de aquellas que no forman parte del cálculo habitual. Así, la segunda derivación de este apartado sería la reinscripción en la realidad efectiva de lo que ha sido excluido, de lo no tomado en cuenta. Pero, a diferencia de la naturaleza, que era el lugar apropiado donde ‘albergar las diferencias’, el amor es, aquí, tiempo, un complemento de duración, una permanencia. La voluntad de convocar y de reunir todo lo que forma parte de la realidad –una realidad atestada de *todo lo que es posible*–, se fortalece, se desarrolla, multiplica su valor y cobra, así, un matiz adicional. Es un designio que responde directamente a la ausencia de intereses subordinados al ejercicio del poder. En el amor y en lo liminal ingresan, sin inconvenientes ni requisitos previos, aquello que por motivos distintos fue descartado: por esta razón es que hablar del amor –y de lo liminal, ahora se ve más claramente– está tan ligado a un comentario político, a una crítica sobre las formas, las relaciones, a la continua pregunta sobre el bienestar. En este sujeto su “existencia social”, eso que sucede a su alrededor, define su conciencia (Marx 1989 [1857]: 66-7). Por eso, parece tan *subversivo* hablar de amor, o de un marco teórico que no respeta lo que, de forma arbitraria, la autoridad ordenó.

La experiencia se desborda dentro de un marco reducido y censurado, frente a lo cual, el sujeto se esfuerza por anotarla, por inscribirla, por devolverle su condición de realidad. Esta pugna, sin embargo, no es la única que tiene que librar: ante la propia insuficiencia lingüística, frente a los dictados de ciertas tradiciones, contra las limitaciones de su entendimiento, en la plenitud y el desamor, el ser poético persiste. Y persevera porque encuentra en el reverso de todas esas situaciones un deber y una verdad. Un fenómeno que persiste es un fenómeno que no puede renunciar a su condición de verdad. Hablar del amor, del fracaso, de lo posible, es hablar de la verdad. Y la evidencia que no se puede negar es el nervio y la fuerza de esta misma condición. Así, se va articulando un perfil cada vez más integral en este sujeto: a la rebeldía vislumbrada en el

primer capítulo, a su condición resiliente, a la necesidad de desdoblamiento y a la ética de supervivencia divisada en el segundo apartado, se suma esta mecánica de persistir a modo de una siguiente inferencia. La voz poética reconoce las faltas, las carencias, y siente una responsabilidad que muy pronto se vuelve compromiso, una especie de deuda que es necesario saldar. Enfrentarse a la verdad, sin rodeos ni disimulo, acometer el trabajo de recolectar las piezas extraviadas en los márgenes de lo establecido por el poder, es una tarea solidaria, sin duda, pero que parte de un estado de divergencia propia, personal. El sujeto no tarda en admitir que es parte de eso que quedó fuera del cómputo también.

Aquí hay un sujeto que recibe información irrefutable de una manera particular, a la que llega por medios inusitados, ajenos al razonamiento y a las formas tradicionales de comunicación. El sujeto siente, observa y confía. Sabe que, fuera de las ataduras de ciertos discursos, el proceso de articular una idea, un pensamiento, si no se puede purificarse del todo, sí ha de refinarse de manera cabal. Una cuarta deducción está referida al sentir como un proceso paralelo al razonamiento, como una técnica de similar valor. El sentir y el razonar están equiparados en esta poesía, como dos fuerzas imprescindibles para dar cuenta de todo lo que rodea a esta voz. El ser poético percibe de manera espontánea, cierta información, accede a ella sin un razonamiento previo, fuera de todo proceso intelectual, algo que se presenta a través de sus sentidos, algo que está más allá de su control. Una situación inmotivada; inesperada, también. El sentir es la vía que le permite alcanzar un entendimiento superior al que la mera razón hubiera podido derivar.

En el amor hay motivos universales a los que la voz responde positivamente, con entusiasmo, sin perder la fe. Sus intereses sobrepasan su propia condición individual, su propia subjetividad, y se despliegan en lo externo, más allá de las proximidades de su experiencia. Sabe que no puede desenvolverse completamente sin tener en cuenta lo que sucede en su entorno. Por eso lo descubre, lo revela de una manera crítica cuando corresponde. Sabe que, en la naturaleza de los lugares y los individuos, en la soledad, en el amor y el desamor, hay una clave que vincula su propio estado con un *afuera* tan enorme como brutal. El siguiente producto de esta sección apunta la formación de una conciencia política. Ya se consideraba en el primer capítulo como parte de un *desacuerdo*, como un resultado lógico de esas primeras derivaciones; aquí, gana connotaciones adicionales: es una postura en la que el sujeto reconoce su propia constitución, el gobierno de sí mismo, o, como se mencionaba líneas arriba, su 'propia conciencia', pero que no deja de admitir ese inevitable sometimiento que sostiene con *lo demás*, con un exterior

apremiante. Se funda en el principio aristotélico de ser un “animal social”, de tener “la palabra para manifestar lo conveniente y lo perjudicial, así como lo justo e injusto” (1988 [Ca. IV a. C.]) pero, a diferencia de las ciudades-estado<sup>75</sup>, carece de los ideales de autarquía y autonomía, vale decir, está naturalmente incapacitado para sostenerse y definirse por sí mismo. Es un sujeto cuya existencia depende, está supeditada de manera íntima a ese *los-demás*.

El sujeto poético lidia constantemente con situaciones adversas en las que pone a prueba sus convicciones y fortaleza. Busca siempre la expresión idónea, sentar una denuncia, nombrar aquello desvalido o segregado; lo innombrable, muchas veces. Y cuando no puede hacerlo, no se detiene, recula, se desplaza de un lado hacia otro hasta encontrar el espacio, hasta encontrar la salida, y, si es necesario, cambiar por completo el panorama: la dinámica, el movimiento, forma parte de esa constante ética que se ha venido consolidando a lo largo de los tres capítulos de esta investigación. Aunque habría que decir que, sin el ingenio necesario, toda esa actividad oscilatoria sería definitivamente estéril. Una siguiente consideración de este acápite trata de la continuidad de la creación. En las condiciones en las que se desenvuelve, sin importar cuán imposible parezca la tarea, la voz poética garantiza su permanencia a través de su palabra, por medio de los significantes elegidos; un signo, cuando es necesario. Su capacidad innovativa lo rescata, lo mantiene a salvo y le da otra oportunidad en un entorno que es, a menudo, desfavorable. Su propia conservación está ligada a esa misma aptitud. En otras palabras, echa mano de la continuidad de la creación para autoafirmarse, para justificarse, para recobrar su identidad.

En último término, la *soñada coherencia*. Si hay una idea a la que la voz poética vuelve constantemente, que resuma uno de los propósitos esenciales de esta poesía, que la distinga de manera sustancial, es esta. La noción de algo que no se tiene, pero que se percibe, que puede ser reconocido y alcanzado, traspasa la muralla detrás de la cual se conserva lo establecido. La voz poética nombra este lugar y crea una nueva dimensión, una respuesta ante los embates del dolor, ante su propia circunstancia. Pero no es un espacio idílico o utópico, ni una construcción inocente o pueril: es un terreno de difícil acceso, sin límites, en donde se requiere valentía y coraje para sostenerse, la convicción irrenunciable para mantener un discurso que busca, finalmente, recuperar el bienestar. El

---

<sup>75</sup> Aunque no sea lo afirmado, necesariamente, una contradicción, es conveniente revisar el texto introductorio de Manuela García Valdés en *Política* para un mejor entendimiento acerca de algunas “chocantes contradicciones”, vacíos e incoherencias en la citada obra. Cfr. Bibliografía.

hallazgo de la *soñada coherencia* es el punto final de este capítulo. Se trata de una reacción ante los mandatos y las determinaciones con los que la autoridad afirma, de manera constante, su jerarquía, su propia posición. En toda esta poesía, se ha dejado claro que la marginalidad, la indeterminación, el destierro, la soledad, el desamor y todas las condiciones adversas con las que ha tenido que luchar el sujeto poético son efectos de un discurso que se ha empeñado en dejar afuera de la representación una parte de lo tenido. Son arengas que no tienen que ver con el vínculo, sino con la separación.

El sujeto poético desconfía de esta prédica, detecta su insuficiencia, resuelve su inoperancia. La demanda de lo veraz anima la visión de un espacio diferente, donde coexiste lo particular y lo ecuménico, libre de prejuicios, donde no se puede dejar afuera ciertas manifestaciones particulares: en el amor, en esa dimensión, hay cabida para todo, es el lugar de la pertenencia, donde es posible incluso *la transitoriedad de lo eterno*. Lo liminal se ha combinado con el amor eficientemente para descifrar algunos aspectos esenciales en esta condición. Por ejemplo, la pluralidad. Es por eso, tal vez, que el sujeto recalque que “algo de común” tiene el amor con el agua, con su capacidad adaptativa: fluye, se detiene, se conserva, se transforma, se evapora. La negación es una práctica imposible en este terreno y no debe causar sorpresa: el amor es invisible a lo falaz. Y la *soñada coherencia* es el ámbito del amor porque el amor es el espacio contra-ideológico por excelencia, porque en el amor no hay espacio para lo que no comprenda una verdad. Es la tarima donde se sostiene lo vital, la unión estrecha de los elementos donde se produce *algo más*.

[...] un espacio de múltiples dimensiones en el que se concuerdan y se contrastan diversas escrituras, ninguna de las cuales es la original: el texto es un tejido de citas provenientes de los mil focos de la cultura

Roland Barthes, *La muerte del autor*

## CONCLUSIONES FINALES

Aunque presuponer encontrar una *verdad* al final de una tesis –una *verdad* que eventualmente puede ser defraudada– suele ser un planteamiento muy inocente, la intención es establecer unas ideas a las que se pueda acudir a modo de guía o referencia, y que procuren una cierta utilidad para trabajos posteriores. En el final, esta investigación insiste en sostener su condición interina, momentánea, pero sin dejar de subrayar en ningún momento todo lo que pueda haber resultado valioso o especial: a lo sumo, pretende suministrar algunos instrumentos esenciales, o sentar una base para otras indagaciones y, así, pueda desarrollarse en el futuro, todo lo que esta tesis, ahora, no ha podido ser. Esta ha sido una poesía sofisticada, cuyos filamentos no dejaron de tejerse de forma insistente, tenaz, al abrigo de una luz que nunca dejó de parpadear. Aun en los momentos más oscuros, ásperos o difíciles, esa luz irradió la decisión y la confianza que la voz poética necesitaba para seguir adelante. Quizá por esto mismo, se necesite un último desplazamiento, quizá reorganizar el esquema, darle un nuevo matiz o refrescar algún concepto, para que sea posible percibir aquello que estos versos han podido legar: el acto mismo de bordar una última capa que pueda ser reconocida como una suerte de *conclusión final*.

Es posible empezar por la escritura. Por lo literario, en primer lugar. Así, podrá visualizarse, de una forma más general, qué hay detrás de las conclusiones preliminares de cada capítulo, qué elementos conforman esta poesía, qué es lo que la hace distinta, particular. En la crítica especializada, es un casi un consenso que esta *es* una poesía lírica, refiriéndose al epíteto que denota un atributo relacionado con la subjetividad del hablante poético, con un interior al que se le da la oportunidad de volcarse fuera de sí. Pese a que en esta investigación el término ‘lírico’ ha sido utilizado en varias ocasiones, ha sido siempre aplicado como un adjetivo, como una condición auxiliar, de ninguna manera de forma ontológica. La diferencia puede ser sutil, aunque significativa. Siguiendo las ideas que definen al autor no como la causa primera y única de cualquier enunciado, no puede considerarse esta poesía como *lírica*, sino como una *poética textual*, en el sentido que se

deriva de las ideas de Barthes y Foucault manifestadas en este estudio. De ahí, la importancia de subrayar este rol de enlace, de vínculo, que protagoniza, muchas veces, el sujeto poético, y, también, la necesidad de la aplicación de un marco liminal en el que se pueda *traducir* algunos de sus movimientos. Esta poesía, como todas, es un texto que proviene de los “mil focos de la cultura”, pero, aquí, la liminalidad exhibida y el estrecho vínculo con esa *sensibilidad de cambio*, mencionada al inicio, le conceden un aspecto particular: de hecho, la diferencia se produce básicamente a partir de ambos atributos. Aquí se combinan el verso propio con el ajeno, la tradición y algunos lenguajes muy específicos, las canciones, la crítica velada, los más inverosímiles elementos, signos, enunciados y discursos ensamblan este sistema donde las variantes, los argumentos y las respuestas asoman en cada poema con tenacidad.

Esta es una poesía con recursos, a la que no le faltan estrategias, imaginación o destreza. La abundante cantidad de figuras retóricas administrada sobre los versos es una muestra de ello: metáforas, hipérbatos, elipsis, anáforas, encabalgamientos, lítotes, entre varias otras, explican algo de lo complejo, lo múltiple, de las diversas tonalidades halladas en estos poemas. Un mecanismo donde cada resorte permite despegar un sentido mucho mayor al intuido con anterioridad. Aplicadas individualmente, algunas veces, otras, incluso, de manera combinada, esta poesía delega parte de sus recursos lingüísticos a estas formas excepcionales, a su capacidad y a su atractivo. Pero, dentro de ese amplio repertorio de figuras, hay una que se destaca, una que se deja ver en la mayoría de poemas, en modo pleno, fuera de todo género o condición. Aquí, la prosopopeya es un código permanente: establece la comunicación con lo inanimado, le confiere la energía necesaria para devolverle vida en el espacio del verso y, así, permitir el intercambio con símbolos diversos, inteligentes, capaces de asimilar, entender y sentir –o, en el peor de los casos, entregar al sujeto y al lector esa sensación–. Esa *vivacidad* a la que se hizo referencia en el principio de este trabajo se corrobora en el empleo de esta solución, en la consecuente reciprocidad, en el ida y vuelta entre el sujeto y esas figuras, y, al mismo tiempo, en la necesidad de generar un vínculo, de componer, entre ambos un contenido vital; algo sucesivo, necesario, común.

Estas formas apuntadas están enriquecidas, al mismo tiempo, por una estructura en la que convergen elaboraciones exiguas con poemas mucho más extensos, en donde el uso verbal está dispuesto y combinado para poder representar un universo colosal: la forma y el fondo son parte de un orden capaz de contener diversas manifestaciones. Aquí, lo coloquial se topa con una estética más depurada, las canciones *pop* que se escuchan

por la radio se codean con expresiones de un lirismo excepcional –o con los versos de un famoso poeta–, donde los muchachos en la esquina pueden, asimismo, alternar con las estrellas. El ánimo de comprender el entorno, de ser universal y representarlo íntegramente no disimula su presencia: Víctor Vich señala que “la poesía de Hernández busca poetizarlo todo” (2013: 21) y esto queda refrendado en esta articulación. Heredera del romanticismo y de la autonomía del *verso libre*, esta poesía no deja de expresar el anhelo de su propia voluntad: el verso corto, de pocas sílabas, actúa de manera conjunta con versos un tanto más largos, que pueden ser más narrativos, unos versos que cumplen otra función, en donde el ritmo galopante cede el espacio a una crítica o a un relato que necesita otra cadencia, o una exégesis mayor. En suma, las formas en estos poemas amplifican el espectro sobre el cual operan, están destinadas a extender esa misma capacidad de representación.

El segundo concepto ligado a la escritura es la creación. El movimiento de la creación obra siempre desde la inconformidad, desde la necesidad de decir, hacer o visualizar algo nuevo. La *sensibilidad de cambio* sigue siendo un factor esencial, entonces, en una poesía que se esfuerza por entregar un producto diferente: si la poesía ya es invención en sí misma –o la materialización de lo *a priori* inexistente–, se desdobra para crear una suerte de proscenio donde se pueda visualizar eso que es *posible* y que supera lo estético o literario. La confianza en la palabra es, por ende, fundamental. Una confianza en la escritura, en el ancestral rito de entrelazar los signos, los símbolos, los significantes; en acuñar las palabras, engarzarse al hilo que reúne los discursos a través de los tiempos y los espacios, de volver a ser esa chispa que recorre súbitamente los siglos en busca de una palabra vital; un hacer, una *poiesis* en la que reúne su propia fe. La poesía, los poemas, los poetas, la escritura: la creación es, aquí, una continuidad, el ejercicio de escribir algo “que sea el mundo”, escribir algo para “evitar el dolor”. Una palabra, finalmente, tensa por la espera, trémula, ansiosa –estoica, en definitiva–, mientras aguarda que la lectura la haga estallar y se reactive la memoria de una fortuna. Desde el punto de su ejecución, en el instante mismo en que su acto sucede, la lectura descubre en palabras anteriores, aquellas líneas esenciales que se proyectan hacia el futuro, que ponen en evidencia *lo posible*. Desde su condición liminal, esta poesía permite que cada lectura sea un momento de inmortalidad en el que pueden revelarse los trazos que conforman una determinada materia textual, el resumen de una sola existencia desmesurada.

La *poiesis*, aquí, reelabora un saber y lo entrega con un propósito vital: alimentar esa cadena de manifestaciones humanas en las que se concentran un ascenso, un



florecimiento, una evolución. El mirar hacia delante, crear una *posibilidad*. El ser poético nace con esa intención, y se retroalimenta y se sostiene en ella: le debe a la palabra –al signo, precisamente– no sólo su constitución, sino, también, y como se ha visto en más de un poema, su propia supervivencia. Todas estas composiciones apuntan a lo que está por venir, incluso cuando la voz misma vuelve sobre el pasado: lo hace siempre para poder retornar hacia una instancia ulterior, y, de tal modo, facilitar la gestación de la esperanza, la creación de una oportunidad. Es por todo ello que la estrategia desplegada a lo largo de esta poesía tiene en la liminalidad un aliado mayor. Es imprescindible considerar, ahora, con más detenimiento, la potencia que tal condición acarrea: la liminalidad convoca permanentemente los diversos sentidos de los fenómenos en los que participa; como tal, es una expresión de la radicalidad del discurso poético. No sólo está en los espacios, sino también en la lengua, en su parcial indeterminación, en su relatividad semántica: la palabra, así, se puede erigir equidistante entre las fuerzas que la rodean. Autoriza la creencia en lo posible como una situación alcanzable, de cierta manera, *real*. Es un atributo que recubre el carácter de esta poesía y le permite ser aquello que le ha sido vedado bajo otras leyes, en diferentes ámbitos, en otros lugares. Es un umbral en donde la creación se eleva a una potencia superior, aumentativa, sin igual: al ser el espacio de la diferencia, tanto lo liminal como la poesía, se convierten en lugares accesibles a un conocimiento; combinadas, en áreas de exploración.

El tercer acápite –también el último– dentro de esta primera noción de escritura, será la afirmación. El solo acto de registro de esta poesía ya ratifica una presencia: la prueba que se necesita para demostrar una fuerza que permanece, la energía que dinamiza una continuidad. Estos versos transmiten formas y contenidos que se constituyen en lo literario, pero que superan ese perímetro para alcanzar lo propiamente humano, lo existencial: en el poema se reúnen ambos puntos, es el espacio mismo donde se cierra esa paridad. Afirmar es, aquí, volverse una respuesta ante la tensión, una reacción ante el entorno, la justificación del concurso de lo tangible y lo material. Y lo que afirma esta poesía es una verdad. Una verdad que parece representar eficazmente lo que no ya no cabe dentro de la cuenta, dentro de un balance general que no quiere saber más de ninguna *pérdida*. Cuando la verdad se extingue nace un malestar; inesperado pero perceptible. La poesía de Hernández afirma lo que no se considera conveniente dentro del poder hegemónico, lo que le es incómodo, resalta ese malestar, de tal forma que se inscribe dentro de esa tradición contemporánea que la poesía viene cumpliendo: la función de albergar aquello que no quiere representarse, ni siquiera reconocerse, en los ámbitos

aceptados de la sociedad. Es por eso que este discurso –sea en la naturaleza, la soledad o el amor–, está marcado por ese temperamento marginal, extremo, siempre tenso, que comprende distintos estados en los que el sujeto se encuentra, y que se sostiene en la voluntad incontrollable de acabar de una vez y para siempre con ese mismo pesar: afirmar es, también, emitir ese grito de angustia que persigue “la ausencia del dolor”.

Esta es una poesía donde el sujeto poético siempre está diciendo lo que sabe, lo que conoce, lo que va a ser, lo que va a pasar. Está siempre intentando transferir un conocimiento cuyo contenido se nutre del contexto de su origen, donde el autor inyecta ciertos elementos que se reelaboran en el verso, que dejan de ser suyos para siempre y se transforman en palabras que, aunque detenten esa misma raíz, están dirigidas hacia lugares inesperados. El sujeto considera necesario entregar ese saber, incluso cuando no puede recordar, cuando no puede decir, aun en su propio silencio, en la más escueta brevedad. En este sentido se opone directamente a lo que pasa en la sociedad actual:

“el discurso amoroso es hoy de *una extrema soledad*. Es un discurso tal vez hablado por miles de personas (¿quién lo sabe?), pero al que nadie sostiene; está completamente abandonado por los lenguajes circundantes: o ignorado, o despreciado, o escarnecido por ellos, separado no solamente del poder sino también de sus mecanismos (ciencias, conocimientos, artes). Cuando un discurso es de tal modo arrastrado por su propia fuerza en la deriva de lo inactual, deportado fuera de toda gregariedad, no le queda más que ser el lugar, por exiguo que sea, de una *afirmación*.” (Barthes 1998 [1977], 10)

Esta, que es una cita con la que Roland Barthes da inicio a un conjunto de textos sobre el amor, es del año 1977, y sigue, lamentablemente, teniendo vigencia. Lo señalado sobre el amor en el inicio del último capítulo –se puede ver ahora de manera clara–, no deja de ser cierto para toda sensibilidad. En cierto modo, parece que todo lo que se distancia de las instrucciones y normas dictadas por quienes tienen autoridad está demonizado de una forma sustancial: este discurso poético desafía esos códigos –el cierre y la determinación arbitraria–, demostrando la prescripción de su tiempo y la esclerosis de su propia inmovilidad, haciendo frente a esas ideas al exponer, al difundir, al *afirmar*. Y lo hace con una verdad: este el espacio de un contenido veraz, de una pura afirmación, el restablecimiento de un saber. No de un nuevo saber, sino de uno que siempre estuvo ahí, que se engarza con la demanda de justicia y bienestar anidada durante siglos en la humanidad. Ese mismo saber que se visualizó en el capítulo ligado a la naturaleza, pero que se extendió a lo largo de toda esta poesía. La liminalidad es la antesala de una

transformación: es por eso que parte de la estrategia fundamental en estos versos está vinculada a una categoría que supone una actitud crítica frente al orden hegemónico, donde siempre se está retando los límites de lo establecido. Y lo establecido está determinado por el poder. En esta poesía se exponen la debilidad y la invalidez a las que se condena cualquier estatuto o precepto que no concentre toda la experiencia, que no pueda retener el *todo* de manera universal.

El tiempo puede ser un segundo campo desde el cual observar otros aspectos, otras consecuencias; un ambiente suplementario, de cierto modo. La perseverancia, como concepto, podría agrupar unas primeras ideas: en primer lugar, se trata de una prolongación, un ejercicio que se extiende y se sostiene por un periodo determinado. Lo que la voz poética busca dilatar y preservar es su propia condición individual, es cierto, pero, también, la de su entorno: rescata la figura del paria, del olvidado, del marginal, encarna con rigor esas imágenes, y con ello, representa a todos los que se encuentran en una posición inconveniente para la realización de su propia subjetividad. El engranaje de la perseverancia reacciona literalmente ante la presión externa: la energía térmica que rodea al sujeto, toda esa calentura que se produce a partir del apremio y las imposiciones de ciertos discursos, es transformada en una mecánica poética que trabaja para dejar testimonio de una salida, de una *posibilidad*. Esa misma *confianza en la palabra* – mencionada, líneas arriba –, halla su complemento ideal en esta misma categoría: la perseverancia necesita de esa primera convicción a modo de una base con la cual iniciar el movimiento, la dinámica con la que se pone en marcha toda esa retórica; con la que se engrana, además, esa *ética de supervivencia*, que cruza buena parte de estos poemas y que se vuelve una materia con la cual entretenerse y perfeccionarse.

De otra parte, la perseverancia es, también, una insistencia. Se vincula con el método, con esa *confianza en la palabra*, pero, también, con el núcleo de este discurso, con esa *verdad* que carga la voz poética: se sostiene en la base de la palabra y se proyecta sobre su propio contenido; tal es la mecánica de esta poesía. La *continuidad de la creación* exhibe el producto de ese compromiso con la *verdad* en cada verso, en cada poema; reitera, en cada expresión, un acuerdo solidario con un registro de la realidad específico, que parece poder incluir experiencias, identidades y reclamos irresueltos. Hay una resistencia que no deja de manifestarse, que es parte de este funcionamiento, que nutre esa *resiliencia* referida en el segundo capítulo como una propiedad de esta poesía, y que se extiende durante distintos intervalos creativos. Insistir implica sentir una profunda responsabilidad. Es posible que el sujeto no halle otra salida, respuestas diferentes, y se

vea sometido a ejecutar el encargo, pero, sin dudas, es, también, una fuerza que se mantiene firme en su cometido, que persigue un cierto ideal y cuyo propósito le permite estructurarse dentro un entorno ciertamente desfavorable. La palabra persiste: se sigue diciendo, se reitera, viene el silencio y se vuelve a empezar. La tarea del hablante poético está en consumir una poesía que se dilate hasta que pueda contener el espacio pleno de la experiencia, que insista sin descanso sobre la necesidad impostergable de una representación integral.

Una palabra o un poema es una construcción extendida en el tiempo. Como la música: la segunda noción asociada al ámbito temporal. En este dominio, los atributos no son insuficientes: el ritmo, los tonos, las pausas, los silencios, esconden una vocación por permanecer, por perdurar; existen en una medida pasajera, recalcan en la breve estación en la que se produce la poesía. Los poemas analizados en este estudio consagran ese conjunto de rasgos en los que puede visualizarse la orientación escogida para cada uno de ellos; en esta poesía, la cadencia, como la de la música misma, marca, en el momento de su enunciación, el sentido que se busca. Sin embargo, no es sólo una cuestión de forma, sino también de fondo: la “música suave” precede a las “canciones sumergidas”, y se declara la posibilidad de tener un talante diferente dentro de una misma frecuencia musical; es posible encontrar al sujeto “salmodiando / frases ideales” a un “oboe”, lamentándose, pudiendo “cantar” lo que en “el corazón” siente, pero conteniéndose; replicar baladas populares, inscribirlas en los poemas, esperar que digan algo, que entreguen un aroma, que refuercen un objetivo; cantar una “melodía” que proviene de todos, menos de los “malos”, porque ellos “no tienen canciones”. En la música, la voz poética encuentra el modelo de un desenvolvimiento transitorio, el arquetipo bajo el cual puede constituirse, ciertamente, pero, es, la armonía su hallazgo principal: es la organización en la cual busca reflejarse, con la cual está siempre coordinando sus métodos, contrastándose, la matriz en la que, finalmente, se va configurando la *soñada coherencia*.

La instancia final en la que el tiempo predomina es el espacio. La incidencia mutua entre el tiempo y lo territorial es clave: la participación de diferentes sentidos, tradiciones y elementos, de tiempos precedentes, anteriores, y de un porvenir siempre en el horizonte, se congregan en el ámbito mismo del poema, de los versos, y más específicamente, dentro de los lugares establecidos ahí, como la naturaleza o la ciudad. Entre los ejes del espacio y el tiempo se halla el núcleo que constituye el carácter de este discurso: son dos de las vigas esenciales que sostienen una poesía donde el hoy puede confundirse –casi en versos

consecutivos– con el “mañana” y el “ayer”; en la que un campo de hierba nueva, floreciente, se topa con un pasto antiguo y descompuesto; donde símbolos del pasado y el futuro pueden encontrarse, también, en la esquina de un barrio común. El espacio y el tiempo son fundamentos esenciales en el empleo de sus variables, en el desarrollo de su operación. El espacio permite definir un estado de desarrollo, coloca un hito temporal en el ahora, toma del pasado lo necesario, pero siempre con proyección sobre el mañana; reúne diferentes instancias temporales en una misma ubicación.

Es necesario recordar, aquí, que el supuesto básico de la teoría de la liminalidad es su propia incapacidad para ser enteramente definida: lo liminal es, o puede ser, una congregación de espacio y tiempo, por eso es que el espacio puede romper sus propias fronteras y los límites temporales en un mismo emplazamiento. Están imbricados inevitablemente. Compaginar el tiempo y el espacio tiene un efecto transcendental en esta poética: monta un escenario donde la normativa previa no logra tener el resultado que solía, donde se reorganiza el sujeto y su experiencia, los paisajes, los fenómenos y los anuncios sobre lo que fue, lo que es y lo que va a venir. Es, en definitiva, un lugar en el que se desdibujan las fronteras. En esta poesía no se niega ni se cancela el pasado: junto a este, se define el rumbo de estos poemas, su proyección hacia el futuro desde el momento mismo de su elaboración. Esa capacidad *aglomerativa* logró enriquecer esta poética, marcó el camino cuando se trataba de manifestar un vacío, la angustia, una crítica o el amor. Si la poesía, si el ejercicio poético, consiste, en buena cuenta, en descentrar los sentidos –una dificultad irremontable en otros discursos–, entonces, esa capacidad liminal de fundir el tiempo y el espacio se constituye como una virtud expresiva, como uno de sus mecanismos más eficientes.

En el centro de esta poesía está el amor. Está en el origen y en el término, es el punto de partida, pero, también, el lugar en el que finaliza, donde siempre termina por recalcar. El deseo por reorganizar el entorno, la insubordinación, la conciencia política, la resiliencia y la reivindicación del sentir como un fundamento básico forman una sólida línea detrás de esta fuerza, crean una plataforma que busca reconocer que no se está bien, que hay algo que anda mal y, finalmente, que ese *algo* se tiene que decir. En todos los sentidos expresados aquí, desde su propia liminalidad, en cada uno de los apartados en los que se examinó con detalle la conformación de este discurso, se fue cristalizando su carácter iconoclasta, su talante contestatario, su rebeldía tenaz. Esta es una poesía de amor, una poesía romántica en su sentido más combativo, feroz, radical, una que abarca todas sus posibilidades, y que se vincula con el sentido original del término. Posee un

saber especial, ese que primero se refleja en la naturaleza, pasa por la soledad, y se recupera en el amor, aunque no, necesariamente, conducido en ese orden particular: este es un sistema general de correspondencias en el que toda dirección es eficaz. Un sistema lleno de claves en las que se conserva y se protege la idea decisiva que funda esta poética: el amor como el inicio, como el estímulo y como el final. El amor no como un discurso bobo que anda mariposeando por ahí. No como un mito, sino como una realidad: eso es lo que esta poesía demuestra de principio a fin.

Este es un discurso de amor en el que no sólo hay impresiones subjetivas que se manifiestan ante un determinado estímulo, como resultado de una combinación de capacidades, vacíos y experiencias que un sujeto congrega dentro de sí para darle forma a una respuesta: se trata de una poesía que organiza los sentidos en torno a un conjunto de ideas. Esas que se han apilado en los párrafos precedentes y que reaccionan, en buena medida, frente a la hegemonía, la autoridad y el poder. Es ahora, quizá, que sea posible descubrir eso que hay detrás, aquello que se activa, que se produce como resultado de esas mismas instancias. Agazapado, tras el escenario de los acontecimientos, y moviendo los hilos de cada uno de esos discursos arbitrarios, de esos dispositivos de mando, se encuentra el temor. El miedo es, efectivamente, la categoría final a la que esta poesía se enfrenta, la noción que resume todas las aprensiones en las que el sujeto se ve inmiscuido cada vez que tiene que lidiar con una barrera o con una oposición. El miedo paraliza, demora, suspende, cancela la concatenación de las palabras, de las ideas, retorna sobre lo resuelto, sobre lo vivido, y, por ende, retrasa, genera la profusión inextinguible de la duda y la desconfianza, reduce, detiene, restringe, somete sin consideraciones a todo sujeto que descienda sobre él, empantana, desarma, derriba cualquier idea o determinación, es el germen de la violencia, no comprende, excluye, discrimina, es intransigente, no resiste la diferencia ni lo plural, impone una restricción en aquello que se quiera desarrollar, evade la verdad a través de diferentes estrategias, es una de las fuentes principales – quizá la primera– del malestar en la experiencia.

La escritura de un poema es una victoria. Siempre. Particularmente, cuando se trata de responder a los efectos del miedo como tal, a ese terror infundido por todos sus relatos, propalado por todas sus maniobras y percibido en todas sus intenciones. Esta poesía se levanta contra todo aquello: reúne sus fuerzas en la palabra, le hace frente a todo tipo de temor, y desde sus propios versos, emite códigos inteligibles en los que se deposita, en simultáneo, el vigor de una denuncia y el valor estético de su propia producción. Hace patente la inutilidad de significar sin sentir, atenta contra las condiciones formales de la

experiencia –de lo dado previamente–, para poder lograrlo: desde cierta perspectiva, la distancia que hay entre el sujeto racional-cartesiano y el de Hernández es una medida donde el sentir tiene una cuota de participación, en la cual el razonamiento ya no tiene total autonomía. Promover una resistencia, retar el hábito, concebir un pensamiento fresco, vivaz, todo mediante una síntesis original, honesta, brillante: tales han sido los efectos de una poesía donde ningún sinónimo funciona tanto, ni tan bien, como el nombre propio del amor.

En medio de una crisis de humanidad, o más claramente, de una *humanidad en déficit*, extraviada, donde todavía se produce a gran escala un modelo de sujeto cínico, perverso (Ubilluz 2006), capturado por una ética individualista, forjado, en parte, por esos mismos discursos del miedo, y donde parece haber poco o nada de dónde sostenerse, la poesía de Luis Hernández incrementa su valor. Es casi un acto heroico, un destello en medio de la oscuridad. Una presencia que desfila por las extensiones de lo universal, que sabe, que canta, que afirma, que explota en la lectura, pero por, sobre todo, que mantiene una esperanza.

Se desordenan estos apuntes en la bitácora de un viaje singular y, probablemente, sea porque, una vez más, se ha llegado a ese punto en el que se agolpan las ideas, se confunden entre sí, se reconocen en ese lugar específico en el que todo se vuelve a reunir. Ahora que se pierde el orden establecido y se deshacen estas líneas, es posible distinguir esa luz aludida en el inicio de esta última sección, un brillo que nunca se apaga, que parece no tener final.

Esa luz es la poesía.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABRAMS, M. H.  
1986 *The Norton Anthology of English Literature. Vol. II.* New York: Norton.
- ALIGHIERI, Dante  
2002 [1307] “Sobre la lengua vulgar”. En *Obras completas*. Trad. José Luis Gutiérrez García. Madrid: BAC.
- ARGULLOL, Rafael  
1999 *El héroe y el Único*. Madrid: Taurus.
- ARISTÓTELES  
1985 [Ca. S.IV a.C.] *Ética Nicomáquea. Ética Eudemia*. Trad. Julio Pallí Bonet. Madrid: Gredos.
- 1988 [Ca. S.IV a.C.] *Política*. Trad. Manuela García Valdés. Madrid: Gredos.
- 1999 [Ca. S.IV a.C.] *Poética*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Gredos.
- 2007 [Ca. S.IV a.C.] *Retórica*. Trad. Quintín Racionero. Barcelona: Gredos.
- BADIOU, Alain  
2004 [1993] *La ética: ensayo sobre la conciencia del mal*. Trad. Raúl J. Cerdeiras; revisión de traducción: Álvaro Uribe. México: Herder.
- 2012 [2009] *Elogio del amor*. Trad. Ana Ojeda. Buenos Aires: Paidós.
- BAJTÍN, Mijaíl  
2013 [1979] *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- BARTHES, Roland  
1987 [1984] *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. Cristina Fernández Medrano. Barcelona: Paidós.
- 1998 [1977] *Fragmentos de un discurso amoroso*. Trad. Eduardo Molina. México: Siglo Veintiuno Editores.



- 2011 [1953] *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Trad. Nicolás Rosa y Patricia Wilson. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- BENJAMIN, Walter  
2011 [1935] “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Conceptos de filosofía de la historia*. Buenos Aires: Agebe. pp. 95-128
- BLOOM, Harold  
2004 *Bloom’s Period Studies. English Romantic Poetry*. New York: Chelsea House.
- 2010 *Bloom’s Literary Themes: The Sublime*. New York: Infobase Publishing.
- BOWRA, Cecil Maurice  
1972 *La imaginación romántica*. Trad. José Antonio Balbotín. Madrid: Taurus.
- BROADHURST, Susan  
1999 *Liminal acts: a critical overview of contemporary performance and theory*. London: Cassel.
- CHUECA, Luis Fernando  
2003 Luis Hernández: Ciudad del pus / del fango / de los misteriosos pétalos / de las flores. *Lienzo*, (24), 233-255.  
<https://revistas.ulima.edu.pe/index.php/lienzo/article/view/1141/1094>
- DERRIDA, Jacques  
1981a *Positions*. Trad. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press.
- 1981b *Dissemination*. Trad. Barbara Johnson. Chicago: University of Chicago Press.
- 1986 [1967] *De la Gramatología*. Trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti. México: Siglo Veintiuno Editores.
- 1989 [1967] *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos.

- DE PAZ, Alfredo  
2002 [1984] *La revolución romántica. Poéticas, estéticas e ideologías.*  
Trad. Mar García Lozano. Madrid: Tecnos.
- DOWNEY, Dara, KINANE, Ian y PARKER Elizabeth, ed.  
2016 *Landscapes of liminality. Between space and place.* New  
York: Rowman & Littlefield.
- EAGLETON, Terry  
1983 [2003] *Literary Theory. An Introduction.* Minneapolis: University of  
Minnesota Press.
- 2003 *After theory.* Basic Books: New York
- ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA INC.  
1980 *The new encyclopædia britannica: micropædia.* Décimo quinta  
edición. Chicago: Enciclopædia Britannica Publisher.
- FOUCAULT, Michel  
1999 *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales. Vol.1.* Trad.  
Miguel Morey. Barcelona: Paidós.
- 1999 [1970] *El orden del discurso.* Trad. Alberto González Troyano.  
Barcelona: Tusquets.
- 2002 [1969] *La arqueología del saber.* Trad. Aurelio Garzón del Camino.  
Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- FERRATER MORA, José  
1965 *Diccionario de filosofía. Vol. I.* Buenos Aires: Editorial  
Sudamericana.
- GUEVARA, Antonio de  
1942 [1539] *Menosprecio de corte y alabanza de aldea.* Madrid: Espasa  
Calpe.
- HERNÁNDEZ, Luis  
1983 *Obra poética completa.* Lima: Punto y Trama.
- 2007 *La soñada coherencia.* Selección, prólogo y notas de Edgar  
O'Hara. Lima: Mesa redonda.

- 2018 *Vox Horrisona*. Compilador: Nicolás Yerovi. Lima: Pesopluma.
- HESÍODO  
2000 [Ca. S. VIII a.C.] “Trabajos y días”. En *Obras y fragmentos*. Trad. Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez. Madrid: Gredos.
- JAEGER, Werner Wilhelm  
2009 [1934-1947] *Paideia: los ideales de la cultura griega*. Trad. Joaquín Xirau y Wenceslao Roces. México: FCE.
- JAMESON, Fredric  
1989 *Documentos de cultura, documentos de barbarie: la narrativa como algo socialmente simbólico*. Trad. Tomás Segovia. Madrid: Visor.
- 2008 *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. London: Verso.
- JOHNSON, Barbara  
1981 “Translator’s introduction”. En *Dissemination*. Chicago: University of Chicago Press.
- ISAÍAS  
1965 [Ca. S. VIII a.C.] “Libro de Isaías”. En *Sagrada Biblia*. Madrid: BAC. pp. 887-941
- LACOUÉ- LABARTHE, Phillipe y NANCY, Jean-Luc  
2012 [1978] *El absoluto literario. Teoría de la literatura del romanticismo alemán*. Trad. Cecilia Gonzales y Laura S. Carugati. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- LEPORE, Jill  
2020 *The history of loneliness*. Consulta: 8 de abril de 2020  
<https://www.newyorker.com/magazine/2020/04/06/the-history-of-loneliness>
- MARX, Karl  
1989 [1857] *Introducción general a la crítica de la economía política*. Trad. José Aricó y Jorge Tula. México: Siglo Veintiuno Editores

- MORATTI, Marta  
2019  
*Untangling loneliness: what does it mean? How do we experience it across the lifecourse?* Consulta: 8 de abril de 2020  
  
<https://whatworkswellbeing.org/blog/untangling-loneliness-what-does-it-mean-how-do-we-experience-it-across-the-lifecycle/>
- NAHIN, Paul J.  
2008 [1998]  
*Esto no es real. La historia de i.* Trad. Juan Pablo Pinasco. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Librería.
- O'HARA, Edgar  
1995  
"Territorios de una palabra inmóvil". *Trazos de los dedos silenciosos*. Ed. prólogo y notas Edgar O'Hara. Lima: Petroperú/Jaime Campodónico. XI-LXI.
- PAZ, Octavio  
2007 [1950]  
*El laberinto de la soledad*. México: FCE.  
2013 [1956]  
*El arco y la lira*. México: FCE.
- PETRARCA, Francesco  
2006 [1470]  
*Cancionero I*. Trad. Jacobo Cortines. Quinta edición. Madrid: Cátedra.
- RANCIÈRE, Jacques  
2007 [1996]  
*El desacuerdo. Política y filosofía*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión.  
2009 [2000]  
*El reparto de los sensible. Estética y política*. Trad. Cristóbal Durán, Helga Peralta, Camilo Rossel, Iván Trujillo y Francisco de Undurraga. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- ROMERO, Rafael  
2008  
*La armonía de H: vida y poesía de Luis Hernández Camarero*. Lima: Jaime Campodónico.

- SAID, Edward  
1990 [1978] *Orientalismo*. Trad. María Luisa Fuentes. Madrid: Libertarias.
- SARTRE, Jean Paul  
2011 [1943] Primera Parte. Capítulo I. En *El ser y la nada*. Trad. Juan Valmar. Buenos Aires: Losada. pp. 41-94.
- SOLOGUREN, Javier  
1983 “Prólogo”. En *Luis Hernández. Obra poética completa*. Lima: Punto y Trama.
- SPINOZA, Baruch  
2000 [1677] *Ética demostrada según el orden geométrico*. Trad. Atilano Domínguez. Madrid: Trotta.
- TALLY, Robert  
2016 “Foreword”. En *Landscapes of liminality. Between space and place*. New York: Rowman & Littlefield.
- THE NEW YORK TIMES  
2018 *U.K. Appoints a Minister for Loneliness*. Consulta: 7 de abril de 2019  
<https://www.nytimes.com/2018/01/17/world/europe/uk-britain-loneliness.html>
- TURNER, Victor  
1988 [1969] *El proceso ritual*. Trad. Beatriz García Ríos. Madrid: Taurus.
- 1990 [1982] *Are there universals of performance in myth ritual and drama?* En “By means of performance” Richard Schechner y Willa Appel Editores. Cambridge: Cambridge University Press. pp. 8-18.
- 2013 [1967] “Entre lo uno y lo otro: el periodo liminar entre los ‘Rites de passage’”. En *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*. Trad. Ramón Valdés del Toro y Alberto Cardín Garay. Madrid: Taurus. pp. 103-123.
- UBILLUZ, Juan Carlos  
2006 *Nuevos súbditos. Cinismo y perversión en la sociedad contemporánea*. Lima: IEP.

- VAN GENNEP, Arnold  
2008 [1909] *Los ritos de paso*. Trad. Juan Aranzadi. Madrid: Alianza Editorial.
- VICH, Víctor  
2013 “Un quiebre cromático: La poesía de Luis Hernández”. En *Voces más allá de lo simbólico. Ensayos sobre poesía peruana*. Lima: FCE.
- VOX  
2011 *Diccionario Ilustrado. latino – español / español – latino Vox*. Vigésimo segunda edición. Barcelona: Spes.
- YEROVI, Nicolás  
2007 “Prólogo”. En *Vox Horrisona*. Lima: Ave Fénix.
- WEBER, Max  
2003 [1905] *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Trad. Francisco Gil Villegas. México: FCE.
- WORLD ECONOMIC FORUM  
2019 *Loneliness: An Epidemic?* Consulta: 7 de abril de 2020  
[https://www.weforum.org/open-forum/event\\_sessions/loneliness-an-epidemic](https://www.weforum.org/open-forum/event_sessions/loneliness-an-epidemic)