



PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Esta obra ha sido publicada bajo la licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 2.5 Perú.

Para ver una copia de dicha licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/pe/>





PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DEL PERÚ

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

LOS VIAJES DEL LECTOR: LA CONSTRUCCIÓN DE SU SUBJETIVIDAD EN EL POEMARIO VIGILIA DE LOS SENTIDOS DE JORGE WIESSE

Tesis para optar el título de Licenciada en Lingüística y Literatura, con mención en
Literaturas Hispánicas, que presenta la Bachiller

JHULIANA ANAÍS BLANCO CHÁVEZ

MAG. CARMELA ZANELLI
ASESORA

Lima, julio de 2009

Índice

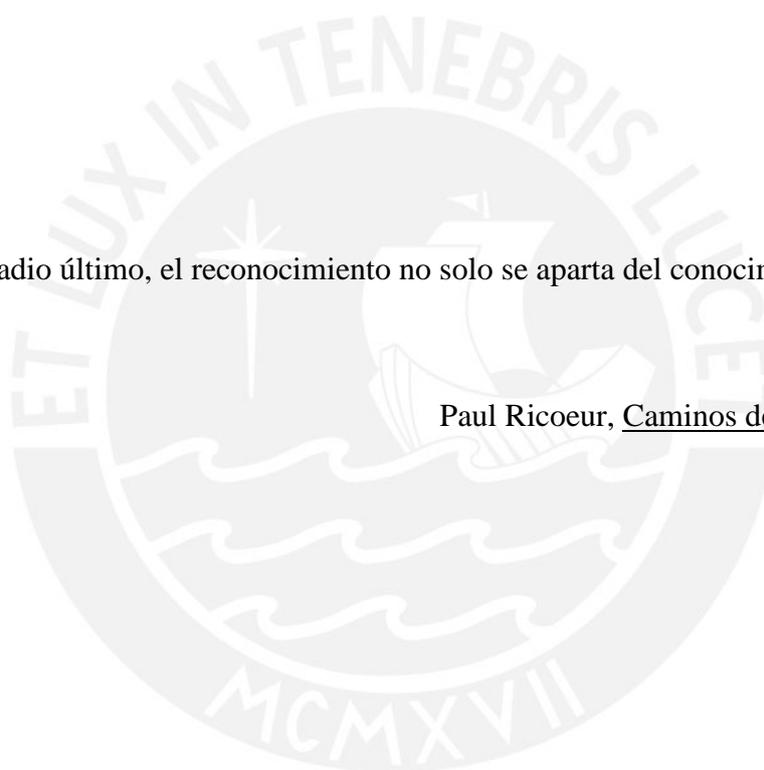
Introducción	5
1. El viaje hacia la obra artística. Subjetividad, intersubjetividad y conocimiento en “Personae”	13
1.1. “El viaje” y la indeterminación del sujeto moderno.....	15
1.2. “Antes del fin” y la interpelación de la alteridad.....	27
2. El viaje hacia uno mismo. Subjetividad, intersubjetividad y experiencia en “Nortes”	35
2.1. “Ruinas” y la división del sujeto.....	37
2.2. “Puquio de Sausalito” y la recuperación de la experiencia de la gratitud y de la promesa.....	41
Conclusiones	52
Bibliografía	57



A mis padres y profesores.

“En el estadio último, el reconocimiento no solo se aparta del conocimiento, sino que le abre el camino.”

Paul Ricoeur, Camino del reconocimiento.



Introducción

Desde la aparición del poemario Vigilia de los sentidos, la crítica ha llamado la atención sobre su dimensión intertextual, es decir, sobre el trabajo de relectura de diferentes textos artísticos que presenta cada uno de sus poemas¹. Jorge Wiese considera que dicha estrategia textual es el resultado de la recuperación de un tipo específico de lectura, la lectura lúdica². Como explica el mismo autor en su conferencia “Vigilia de los sentidos: trama y calas”, esta manera de leer exige adoptar una actitud metaforizante frente al texto, es decir, considerar que la interpretación de un texto siempre conduce a otros textos y a la propia experiencia; en este proceso, la subjetividad del lector se construye como un espacio libre, imaginativo y sutil (2)³. Así pues, el autor, al igual que Jorge Luis Borges, se define fundamentalmente como un lector lúdico y orienta las estrategias textuales de su poemario a crear un receptor implícito que también lo sea⁴.

¹ En efecto, Martina Vinatea señala que este poemario nos invita a retomar el sentido original de la poesía como acto de creación individual que produce un sentido a partir de referentes universales y personales (151). Por su parte, Ulises Gonzáles afirma que esta dimensión intertextual se reconoce en la apropiación del estilo de Dante en sus recursos de la brevedad y de la contaminatio o cruce de lecturas. Finalmente, Javier Ágreda considera que Jorge Wiese actualiza un tipo de poesía de tendencia cultista, cuyo paradigma es Jorge Luis Borges.

² En este aspecto es importante tener en cuenta que los Nuevos Estudios de Literacidad (NEL) sostienen que no existe una sola manera “natural” de leer, porque la lectura y la escritura se producen en un dominio específico –como el hogar, la escuela, el lugar de trabajo, entre otros–, están modeladas por instituciones sociales y valoraciones culturales, y buscan cumplir propósitos específicos dentro de prácticas culturales más amplias; en general, se puede afirmar que el significado de un texto es el producto de la cultura, la historia y los discursos (Zavala et al. 8-14). En tal sentido, el lector de un texto artístico no se concibe como un individuo autónomo, sino que, en el proceso de interpretación, forma parte de relaciones intersubjetivas determinadas por procesos sociales y culturales.

³ Jorge Wiese señala esta posición en su conferencia “Vigilia de los sentidos: trama y calas” cuando afirma lo siguiente: “Creo que lo que está muriendo es la lectura. La lectura que se hace ‘porque sí’, la lectura lúdica. Y quizás, también, se lleve con ella a la lectura literaria, es decir, a la que concibe el texto en su puro valor artístico, y no como testimonio histórico, social, cultural, psicológico, etc. . . . No leer ‘porque sí’ es una pérdida. Perdemos en libertad, en sentido de lo gratuito. Y también perdemos en imaginación, en sutileza, en perspicacia, si no nos entrenamos permanentemente en aquella lectura a la que he denominado ‘literaria’ o, quizás mejor, ‘artística’” (2; mis subrayados).

⁴ Este estudio se basa en el concepto de lector implícito, propuesto por Wolfgang Iser, que se refiere al acto de lectura inscrito en el texto, es decir, a la orientación que antecede al lector (Rothe 22). Es importante tener en cuenta que, para Iser, este concepto supone una diferencia teóricamente sólida entre

En efecto, dicha interacción entre subjetividad, texto artístico y experiencia del mundo unifica la estructura bipartita del poemario: la primera sección, “Personae”, es un viaje de conocimiento en busca del sentido del texto artístico a través de diferentes personajes o máscaras que provienen de la literatura y de otros campos artísticos; mientras que la segunda sección, “Nortes”, es un viaje en busca del sentido de la experiencia del autor por medio de la recreación de diferentes espacios de su biografía vital, a través de la tradición artística y literaria. En ambas secciones, el viaje funciona como una metáfora de la interpretación, tanto de la obra artística como de la experiencia vital, porque alude al desplazamiento del lector en busca de conocimiento⁵. En el fondo, ambos viajes son complementarios, porque se refieren al proceso de transformación del enunciador del poemario, quien, como lector, deja de ser el Nadie del primer soneto “El Viaje” para ser Jorge Wiese en el poema “Puquio de Sausalito”, proceso que representa la construcción personal del lector por medio de la lectura lúdica⁶. En definitiva, tanto la práctica poética como la actividad interpretativa del mismo autor sobre sus poemas intentan formular un discurso sobre esta manera de leer, donde se estructura una teoría

lo que el texto propone y lo que el lector encuentra en él. Como indica Culler, otros autores dudan, con razón, de una distinción absoluta entre texto y lector, es decir, entre el hecho y la interpretación; a pesar de ello, considera que esta es una cualidad esencial de la lectura (“Lectores y lectura”, 65). En Vigilia de los sentidos, la discusión sobre la relación entre lector y texto es un tema central, pues el poemario confronta algunos de sus aspectos más problemáticos, tales como la posibilidad de conocimiento, de comunicación y de encuentro con el texto.

⁵ Además, Carlos Gatti considera que existe un paralelismo entre los viajes de “Personae” y “Nortes”, pues ambas secciones se organizan siguiendo una sucesión lineal de personajes, en la primera parte, y de lugares, en la segunda parte, que terminan en un final circular: la formación de una ronda con las figurillas, en “Personae”, y el cuento infantil que se cierra sobre sí mismo en “Nortes” (53).

⁶ Cabe recordar que, desde los poemas homéricos, el viaje es un tema central de la literatura occidental, que propone la búsqueda del propio yo en viaje del texto. A propósito de esta relación entre el lector y el texto, Carlos Gatti ya ha llamado la atención sobre la dinámica de la alteridad que subyace a la dimensión intertextual de este poemario, pues considera que la relación que establece el lector con los poemas, por medio del uso de las citas, alusiones y epígrafes, lo conduce a reconocer que los ecos de la alteridad constituyen una condición para que el sentido del texto y su yo puedan construirse simultáneamente; en suma, esta relación dinámica del lector con el texto sugiere que la vida es una sucesión lineal de ecos y que todos somos “ecos de ecos”, “reflejos de reflejos” o “cuentos dentro de cuentos” (43-54). Esta interpretación parecería aludir al continuo desplazamiento del significante, tal como lo explica la deconstrucción; sin embargo, el poemario propone un derrotero distinto, pues intenta describir en qué sentido se puede afirmar la comunicación sobre la base del lenguaje.

sobre los conceptos interdependientes de subjetividad, intersubjetividad y experiencia del mundo⁷.

Igualmente, es necesario advertir que este paralelismo entre el poemario y sus textos exegéticos, como ocurría en la poesía mística o en los autos sacramentales, busca guiar al lector para que no se extravíe en su propio viaje⁸. En este sentido, en el poemario, el autor se construye la imagen de un “maestro de lectura”, quien pretende conducir al intérprete a una relación intersubjetiva con el texto y, en este proceso, a la construcción de su propia historia⁹. Más aún, el discurso articulado en este poemario persigue, en última instancia, crear un “lector lúdico”, lo que muestra la confianza en su capacidad perlocutiva del lenguaje. Cabe preguntarse, entonces, ¿cómo construye el poemario la subjetividad del lector a partir de la interpretación de diferentes textos artísticos? Esta pregunta se inscribe en el problema general sobre la relación que se establece entre prácticas discursivas y subjetividad individual.

El objetivo principal de este trabajo es examinar este discurso sobre la lectura lúdica y, a la vez, ofrecer una interpretación que resalte el carácter unitario de las dos secciones de este poemario. Para ello, analizo los poemas “El viaje”, “Antes del fin”, “Ruinas” y “Puquio de Sausalito”, porque no solo son el resultado de dicha lectura lúdica, sino que también constituyen reflexiones sobre ella¹⁰. En estos textos, los

⁷ En este trabajo entiendo por discursos los diferentes modos de articular áreas de conocimiento y diferentes modos de acción (Zavala 36).

⁸ En efecto, la conferencia “Vigilia de los sentidos: trama y calas” explica la actitud y el procedimiento de la lectura lúdica en el poemario. También existen artículos que interpretan algunos poemas por separado, como por ejemplo, “Dante y yo: del fuego a las cenizas”, “Sobre Ricardo”, entre otros.

⁹ Es importante destacar el carácter narrativo de la subjetividad y la identidad, pues estas se conciben como un conjunto de relatos que, en tanto estructuras lingüísticas, permiten hacer inteligible el flujo de vivencias de una persona. Esta estructura permite integrar nuevas experiencias en términos del todo de la narración y, a su vez, se organiza y modifica a partir de un conjunto de experiencias decisivas (Tubino 89; Cavell 156).

¹⁰ El soneto “El viaje” es una relectura de la exhortación del Ulises dantesco a sus tripulantes para animarlos a emprender el viaje a Occidente, atravesar las columnas de Hércules y llegar al Paraíso. En este poema, Ulises asume el nombre de “Nadie” y, sobre esta base, pretende iniciar el viaje en busca del conocimiento. Por otra parte, “Antes del fin” es un soneto que se basa tanto en el diálogo entre Guido y Claudia como en la ronda final de los personajes de la película 8 ½ de Federico Fellini. Guido reconoce la

enunciadores Ulises-Nadie, Guido y Jorge Wiese elaboran discursos sobre sus propios viajes, en los que plantean el conflicto entre subjetividad e intersubjetividad, y además discuten la validez del lenguaje –“nombre”–; en otras palabras, cuestionan la posibilidad misma tanto de la comunicación por medio de la lectura como de la transformación de la subjetividad del lector¹¹. Asimismo, la elección de estos cuatro poemas responde también a su disposición en la estructura del poemario: “El viaje” y “Antes del fin”, inicio y final de “Personae”, marcan un comienzo y un final en el viaje de la interpretación artística, que culmina con la imposibilidad de alcanzar el sentido total por medio de la representación simbólica; mientras que “Ruinas” y “Puquio de Sausalito”, en “Nortes”, son, respectivamente, el inicio de toda la sección y uno de los finales del viaje al norte del Perú, lugar donde transcurrió la infancia del poeta. Este recorrido se inicia con la pregunta sobre el papel que desempeña la tradición artística y literaria, y culmina con la aceptación del nombre de su padre, recibido de este como una gracia. En suma, estos cuatro poemas constituyen puntos de partida y de llegada en la estructura del poemario y, a la vez, señalan cambios en la representación del enunciador, en tanto lector de textos. Como indica la metáfora del viaje, considero que

imposibilidad de representar, en una obra artística, el viaje espacial proyectado durante esta película; sin embargo, algo le queda, pues las figurillas forman parte de su subjetividad. “Ruinas”, poema inicial de la sección “Nortes”, reelabora el tópico del Siglo de Oro sobre el lamento por la destrucción de Roma y, a la vez, propone un exordio para el viaje hacia la interpretación de uno mismo por medio de la tradición literaria. Finalmente, “Puquio de Sausalito”, poema en verso libre, es el retorno a un recuerdo de la infancia del autor: el viaje de un grupo de niños guiados por su padre hacia el puquio de Sausalito en el norte del Perú. Aquí, el enunciador encuentra una reconciliación con el nombre de su padre y con el lenguaje.

¹¹ La discusión sobre la vigencia del nombre y la validez del lenguaje para nombrar han sido objeto de reflexión del quehacer tanto intelectual como poético de Pedro Salinas, uno de los referentes de este poemario. En general, se puede afirmar que el poeta español emprende una recuperación del verdadero nombre de las cosas por medio de una experiencia intensa del objeto, lo que permite dejar de lado las historias previas; sin embargo, este nombre permanece oculto (Wiese, Jorge, curso de Literatura española contemporánea, 19 de octubre de 2005). En *Vigilia de los sentidos*, esta aspiración a una comunicación plena por medio de un lenguaje adecuado a las cosas permanece como un referente mítico original, perdido después de la caída del hombre en el pecado. Con todo, esta aspiración se convierte en un catalizador de la interpretación, que se desplaza hacia este utópico punto de llegada.

el discurso sobre la lectura lúdica, en el poemario, surge de la confrontación de distintas posturas que explican la construcción de la subjetividad del lector en ambas secciones.

Una de las premisas de este trabajo es que la lectura lúdica, como práctica social letrada, tiene sus raíces en la lectura humanista moderna. Como indica Terry Eagleton, esta define al lector como un sujeto libre, creativo y reflexivo, aunque esta forma de subjetividad se convierte en una cárcel cuando no se tiene en cuenta que es efecto de fuerzas sociales e inconscientes (Eagleton 2-4). Por lo tanto, las teorías narrativas sobre la lectura oscilan entre la propuesta de un lector activo que controla al texto, y la manipulación del lector por el texto (Culler, “Lectores y lectura” 66). Como señala Marshall Berman, estas oscilaciones caracterizan a la modernidad, entendida como un proceso fundamentalmente dialéctico que reúne fuerzas y necesidades contradictorias¹². No obstante, considero que este poemario renueva tal discurso moderno sobre la lectura, pues, por medio de los viajes que propone, explora en qué sentido se puede afirmar que el lector asume libremente el punto de vista del texto, a partir del reconocimiento de sus

¹² Estas oscilaciones pueden resumirse de la siguiente manera: por un lado, el deseo fundacional de una subjetividad, arraigada en un pasado social y personal estable, y por otro, la insaciable ansia de crecimiento económico y de expansión de la experiencia y del placer, hecho que destruye no solo los paisajes físicos y sociales del pasado, sino también los vínculos emocionales con estos mundos perdidos (11-26). En este mismo sentido, Paul Ricoeur señala que el debate de las filosofías del sujeto, en la modernidad, se han caracterizado por considerar a la subjetividad del yo como un fenómeno simple, único e inmediato para la primera persona –ya sea un “yo empírico” o un “yo trascendental”–, sin que se requiera de la intersubjetividad como su complemento intrínseco. Por esta razón, sus teorías presentan asombrosas oscilaciones entre la sobreestimación y la subestimación del yo. La primera oscilación se muestra en el surgimiento del Cogito –“yo pienso, luego existo”–, el cual se define por la aprehensión directa de su propia naturaleza, por lo que fundamenta solo una versión subjetiva de la verdad, sin un valor objetivo. La segunda oscilación se manifiesta en la filosofía de Nietzsche, quien considera que la inmediatez de la subjetividad, propuesta por el discurso filosófico fundacional del Cogito no pasa de ser una serie de estrategias retóricas que arreglan, simplifican y esquematizan una realidad inarticulable. De ahí que, el sujeto como origen de los actos de pensamiento es solo una ficción de unidad completamente arbitraria. En consecuencia, la subjetividad por sí misma puede ser puesta o depuesta como fundamento de verdad (Paul Ricoeur Sí mismo como otro XI-XV). Esta tensión dialéctica permite integrar como aspectos de un mismo proceso tanto las tendencias totalizadoras de la razón universal como las de la deconstrucción, que representan la lógica del desenmascaramiento de la pretensión de universalidad. Este punto de vista se ha perdido en el siglo XX debido a la aparición de polarizaciones (Berman 11; Zizek, “El obscuro objeto de la posmodernidad” 235-236).

determinaciones inconscientes y sociales; con este propósito, dialoga con diferentes posturas teóricas sobre la subjetividad, la intersubjetividad y el lenguaje¹³.

Otra de mis premisas es que la exploración sobre la lectura de textos artísticos, que se realiza en Vigilia de los sentidos, tiene como punto de partida la teoría hermenéutica de Paul Ricoeur, pues este enfoque, al igual que el poemario, intenta integrar las dimensiones subjetiva, intersubjetiva –histórica– y objetiva para explicar la interpretación de una obra de arte. En sus diferentes trabajos, este autor postula que la mimesis artística es una redescrición de un aspecto de la realidad; en otras palabras, la obra de arte, por medio de la interpretación, actúa para el lector como un instrumento de conocimiento del otro, de uno mismo y de un referente real (Martínez 138-139)¹⁴. De lo anterior se deduce que la obra artística alcanza su ser pleno en un acto de interpretación históricamente determinado, que actualiza un sentido que potencialmente ya estaba allí (Monteagudo 11). Esta actualización de sentido, para Paul Ricoeur, consiste en un encuentro entre el mundo del texto y el mundo del lector, que se basa en la dialéctica entre la alteridad o extrañeza del texto y la apropiación de su sentido por parte del lector, a partir de una base semántica común. Debido a esta tensión, la autocomprensión del lector, como sujeto, forma parte de tal proceso interpretativo (Teoría de la interpretación 55-56). No obstante, el poemario problematiza la relación entre el lector y texto propuesta por esta teoría.

¹³ Reseñando la posición de Anthony Appiah, Culler señala que el debate sobre la agencia y la posición de sujeto pertenecen a dos niveles distintos de análisis; así, la capacidad de actuar de manera libre y responsable es un término adecuado para describir y comprender las acciones de las personas, a quienes se atribuyen creencias, deseos e intenciones; en cambio, la posición de sujeto describe los procesos histórico-sociales, donde los individuos funcionan como socialmente determinados. Aún así es necesario preguntarse por la relación entre las prácticas discursivas y la constitución de la subjetividad (Breve introducción a la teoría literaria 142- 143).

¹⁴ La dimensión cognitiva de la obra de arte estriba en que la reelaboración artística, al igual que la metáfora, permite ver una cosa como otra, es decir, formular nuevas preguntas y establecer nuevas relaciones en la red de creencias y deseos (Martínez 139; Cavell 159).

A partir de estas premisas, la pregunta por la construcción de la subjetividad en Vigilia de los sentidos supone, a su vez, realizar las siguientes interrogantes: ¿qué relación(es) establece la interpretación entre subjetividad e intersubjetividad? y ¿cómo funciona el lenguaje en este proceso: es un medio de conocimiento o más bien constituye el objeto que pretende explicar? En este trabajo sostengo que los dos viajes que organizan este poemario, “Personae” y “Nortes”, configuran un recorrido que intenta superar las oscilaciones del lector moderno, por medio del reconocimiento de diferentes relaciones con la alteridad de los textos artísticos, que la convierten en una instancia necesaria para la existencia de la subjetividad y del conocimiento. Este reconocimiento de la alteridad se inicia desde la posición de un sujeto indeterminado, Nadie, que la considera extraña y busca conocerla. Luego, la autodesignación de Guido, en “Antes del fin” cuestiona la constitución simbólica del sujeto dividido entre sus anhelos y las exigencias culturales, tal como la plantea Jacques Lacan. Finalmente, se privilegia, como experiencia fundadora de la subjetividad, la gratitud en el encuentro con el nombre del padre –en el sentido de texto cultural–, a partir de la cual surge una promesa que proyecta en el tiempo la inacabada historia personal. En tal sentido, se puede afirmar cierta unidad provisional en el sujeto, pues este se construye a sí mismo a partir del reconocimiento mutuo que se produce con el texto, sin que necesariamente este sea una imposición. De esta manera, la “lectura lúdica” busca abrir un espacio de intervención personal del sujeto en la lectura, al establecer un diálogo con el texto. En este proceso, el lenguaje es visto como un conjunto de actos que redescubren la subjetividad del lector, por lo que “crean” una cierta forma de subjetividad y a la vez ofrecen un conocimiento sobre ella.

El análisis de los poemas “El viaje”, “Antes del fin”, “Ruinas” y “Puquio de Sausalito” se basa en la relación que se establece entre la estructura de palabras y los

actos que estas realizan de acuerdo con sus diferentes enunciadores¹⁵. Para ello, utilizo algunas estrategias pragmáticas de análisis textual para descubrir su complejo tejido de voces y sus diferentes dimensiones de sentido. En otras palabras, intento responder a las preguntas: ¿quién habla en el poema?, ¿a quién habla? y ¿qué dice y qué quiere decir cada una de las voces? En primer lugar, me refiero a la relación que se establece entre el discurso del personaje o máscara que habla en el poema y las citas implícitas del texto que evocan diferentes voces. En segundo lugar, me concentro en la función de los epígrafes como elementos para la inferencia de nuevos sentidos en cada uno de los poemas. Asimismo, la interpretación que complementa este análisis utiliza diferentes marcos teóricos para cada uno de los poemas: la teoría del sujeto moderno propuesta por Marshall Berman y Octavio Paz, la teoría psicoanalítica lacaniana interpretada por Slavoj Žižek, la filosofía del lenguaje y la teoría del reconocimiento, propuesta por Paul Ricoeur.

¹⁵ Jonathan Culler señala que un poema es, a la vez, una estructura de palabras y un acto de habla: una acción del poeta, una experiencia del lector, un acontecimiento en la historia literaria (92). Esta capacidad performativa del lenguaje se basa en la repetición de determinadas palabras, frases y discursos, los cuales adquieren nuevos sentidos y realizan acciones distintas en diferentes contextos (Culler Breve introducción a la teoría literaria 117-120). Este método de análisis es pertinente para interpretar estos poemas pues permite relacionar las citas intertextuales con las acciones que realizan sus enunciadores.

1. El viaje hacia la obra artística. Subjetividad, intersubjetividad y conocimiento en “Personae”

Uno de los rasgos más saltantes de los poemas de la sección “Personae” es que sus enunciadores son personajes surgidos de la tradición literaria y artística, referencias que forman parte de un canon personal del autor¹⁶. Como indica Jorge Wiese, esta estrategia textual muestra el esfuerzo del enunciador del poemario por pensarse a sí mismo como otro, esto es asumir, como lector, las máscaras de una serie de personajes, de tal modo que abandone el punto de vista totalizador de un autor por una identidad elusiva y fragmentaria (“Fernando Pessoa” 5)¹⁷. En tal sentido, el autor considera que la interpretación es un viaje de conocimiento del otro y, en última instancia, de la subjetividad del lector, por medio de las historias que cada personaje narra sobre sí mismo. Con este propósito, a partir de un cruce de lecturas, el enunciador del poemario hace que estas máscaras pronuncien discursos ficcionales para reinterpretar sus propias historias desde nuevos puntos de vista. No obstante, cabe recordar que este viaje, como indica Ricoeur, está sujeto a la duda, al error, al malentendido, y que estos relatos no necesariamente aspiran a la verdad, puesto que toda narrativa introduce un orden entre

¹⁶ Carlos Gatti ha establecido una clasificación de la procedencia de los diferentes enunciadores de los poemas. Los personajes que provienen de la literatura son Odiseo; Ismene; Pía; Zenón; el padre Sebastián Rodríguez, tomado de la novela Silencio de Shusaku Endo; Flush, el perro de los Browning; el general Loewenhielm, de La fiesta de Babette de Isak Dinesen; el protagonista de La bienamada, de Thomas Hardy; Miss Jessel de Otra vuelta de tuerca; Ricardo Reis, heterónimo de Fernando Pessoa; el teniente Giovanni Drogo, protagonista de la novela El desierto de los tártaros de Dino Buzzati; Gregor Samsa; Konrad de El último encuentro de Sandor Marai; y los hermanos de Crónica familiar de Vasco Patrolini. Otros personajes son tomados de la ópera: la Dalila de de la ópera Samson et Dalila, de Camille de Saint-Saëns; Yago, personaje de Otello de Giuseppe Verdi; y la Condesa de Las bodas de Fígaro de W. A. Mozart. Además, también están presentes figuras que proceden del cine: Roberta Parmesan, personaje de la película Verano violento de Valerio Zurlini, y Guido, protagonista de la película 8 1/2 de Federico Fellini. Finalmente, también se pueden encontrar personajes tomados de la pintura –la Madonna del Parto de Piero della Francesca, Pampa Bermejo de Ricardo Wiese–, del ballet –Romeo y Julieta de la obra del mismo nombre de Sergéi Prokofiev–, de la música –el Fausto del Mephisto waltzer–, de la escultura –el Cristo velado de Giuseppe Sanmartino– y de la arquitectura –el panteón romano– (44-45).

¹⁷ Esta idea es el fundamento de la teoría de la atenuación del autor, propuesta por Jorge Wiese, quien sugiere que “la inestabilidad de los interlocutores tematiza la inestabilidad de cualquiera de las instancias del discurso” (“Fernando Pessoa” 11).

los acontecimientos vividos (Tubino 95). Ahora bien, este trabajo exegético supone una relación intersubjetiva con los textos que, a su vez, implica algunas preguntas sobre los conceptos de subjetividad del lector y del conocimiento que puede obtenerse, además del cuestionamiento sobre la capacidad comunicativa del lenguaje: ¿se llega a comprender el texto o el sentido solo es el reflejo de la conciencia del lector? y ¿el lenguaje es o no un medio adecuado de representación y conocimiento?

También es importante señalar que el paradigma de dichas preguntas sobre la interpretación es la tradición moderna de la poesía que se inicia en el siglo XIX, tal como lo sugieren las referencias a Baudelaire, Mallarmé, Pedro Salinas, entre otros¹⁸. Como indica Octavio Paz, esta tradición se caracteriza por la tensión dialéctica entre el deseo fundacional de un nuevo comienzo y la ruptura con la tradición anterior; en otras palabras, es la paradoja de una civilización que intenta fundamentarse en el cambio (16-24). En la poesía, esta relación contradictoria se evidencia en la exaltación mallarmeana del espíritu, entendido como un conjunto de fuerzas de carácter pre-personal, que busca deformar la realidad y dislocar las relaciones lógicas del lenguaje para alcanzar un ideal vacuo, aunque fracase en su intento porque, en este proceso, el sujeto moderno descubre sus propias divisiones (Friedrich 84; Berman 153). En este afán de ruptura y fundación, las tradiciones anteriores se convierten en una serie de referencias que coexisten de manera sincrónica y esperan ser parte de una nueva síntesis por parte del espíritu moderno (Friedrich 217). La sección “Personae” dialoga también con esta tradición moderna al proponer como modelo de un autor-lector a un enunciador que se disfraza con diferentes máscaras, las cuales, hipotéticamente, pueden extenderse a todos los tiempos, a todos los pueblos y a muchos los lenguajes.

¹⁸ Como se indicó anteriormente, la noción de modernidad que sirve de base a este trabajo es la propuesta por Marshall Berman, quien intenta recuperar los modernismos dialécticos del siglo XIX para devolver a las personas la conciencia de sus raíces modernas (11-26).

A partir del análisis de los poemas “El Viaje” y “Antes del fin”, exordio y epílogo de esta sección respectivamente, intento mostrar que la interpretación de textos artísticos en la lectura lúdica, en diálogo con la modernidad, exige un desplazamiento en la subjetividad del lector que oscila entre la confianza de un sujeto indeterminado, Ulises-Nadie, que puede salir completamente de sí, y el fracaso de Guido como sujeto descentrado que no puede comprender completamente el texto, pero que se encuentra con un otro real, que forma parte de él aunque no pueda ser simbolizado.

1.1. “El viaje” y la indeterminación del sujeto moderno

El soneto “El viaje” es el resultado de una confluencia de lecturas que intenta actualizar el sentido de la exhortación del Ulises dantesco a sus tripulantes antes de emprender su último viaje hacia Occidente, más allá de las columnas de Hércules. El personaje de Ulises, como enunciador de este poema, se construye a partir de elementos de la Odisea, de la Comedia y del poema “Ulysses” de Alfred Tennyson; además, las palabras de Ulises sobre su viaje remiten también a referentes de la poesía moderna, tales como la nada mallarmeana. De esta manera, lo heterogéneo de la alteridad se instala en el discurso ficcional de este poema, como un conjunto de vertientes que conducen a distintas voces o interpretaciones, ya que los signos se orientan dialógicamente hacia otros signos presentes y ausentes¹⁹. En esta sección, intento

¹⁹ Me baso en el concepto de voz propuesto por Susana Reisz a partir de la teoría bajtiniana: “la voz es un proceso de generación de sentidos que son inferidos por el lector por medio de relaciones dialógicas entre los signos” (“Hablar, repetir, citar” 172). Como explica la misma autora, este concepto es uno de los más problemáticos y ambiguos de la teoría bajtiniana, pues tiene diferentes sentidos: 1) la voz física, con una entonación concreta e irrepetible; 2) el autor o productor de un enunciado; 3) la imagen del autor en el enunciado, es decir, un producto; 4) el acto de valoración y los valores expresados en un enunciado por un locutor; 5) la huella de otros actos valoración y de otros valores expresados en otros enunciados de igual apariencia verbal por otros locutores, en el pasado o en el futuro; y 6) La huella de otros actos de valoración y de otros valores expresados en otros enunciados de distinta procedencia y distinta apariencia verbal, en el pasado o en el futuro. Como puede verse, a excepción de las dos primeras definiciones, las

mostrar cómo es que estas distintas voces configuran la representación de un viaje tras el sentido de un texto, en el que se construye una determinada imagen del autor-lector que, a su vez, busca influir en la creación de un lector lúdico.

En el canto XXVI del Infierno de la Comedia, Ulises narra a Virgilio y a Dante la historia de su último viaje. Después de un largo recorrido, él y sus tripulantes llegaron “viejos y tardos” a las columnas de Hércules, último extremo conocido en Occidente; allí, Ulises una vez más utiliza el lenguaje para persuadir a sus compañeros de iniciar un nuevo viaje²⁰. En su breve arenga, recuerda a los tripulantes que la “breve vigilia de los sentidos”, es decir, el tiempo fugaz de la vida humana debe ser aprovechado para adquirir conocimiento a través de nuevas experiencias y trascender así los límites impuestos por los héroes anteriores. Como señala Carlos Gatti (35), se trata de un viaje humano en pos de convertirse en alguien más grande para sobreponerse a sus limitaciones: “hechos no estáis a vivir como brutos” (Infierno, XXVI, 119). Sin embargo, la empresa termina en un naufragio frente al monte del Purgatorio, lo que indica que la propuesta de la arenga de Ulises significa una trasgresión de los límites humanos, pues el objetivo final de este viaje es llegar al Paraíso solo con la fuerza de sus palabras y su nave²¹. Así, las sugestivas palabras de Ulises se vuelven mentirosas, pues conducen a un error o desmesura, que implica el fracaso final de la tripulación.

demás aluden a formas de producción de sentido que se basan en la orientación dialógica de todo enunciado (“Entre el modernismo y las vanguardias” 4-5).

²⁰ “Oh hermanos –dije–, que tras de cien mil peligros a occidente habéis llegado, ahora que ya es tan breve la vigilia de los pocos sentidos que aún nos quedan, negaros no queráis a la experiencia, siguiendo al sol, del mundo inhabitado. Considerad cuál es vuestra progenie: hechos no estáis a vivir como brutos, mas para conseguir virtud y ciencia.” (Infierno, XXVI, 112 – 120)

²¹ En la Comedia, el viaje de Ulises se compara con el de Dante, quien, guiado por Virgilio, atraviesa el Infierno y el Purgatorio para llegar al Paraíso. Tanto Ulises como Dante llegan a sus respectivos destinos, aunque Ulises encuentra en Ítaca y en Penélope un paraíso más mundano que no lo satisface, por lo que

En Vigilia de los sentidos, el soneto “El viaje” es una reelaboración de esta arenga narrada en la Comedia, donde Jorge Wiese ofrece algunas variaciones en su intento por actualizar el sentido de esta obra y proyectarse como autor:

Soy Nadie y les ofrezco mis palabras,
Piedras lustrosas mil veces lamidas,
Arenas que se escurren mientras brillan,
Sutiles variaciones de la nada.

Hermanos: Ya las velas remendadas
Están; por sal y por luchas, curtidas
Las manos; firmes aún las rodillas.
¿Y sigue en el puerto la corva barca?

Que los días que queden de esta breve
Vigilia de los sentidos den fruto;
Para ir más allá del occidente

Hemos nacido y un destino único
Dirige nuestra proa: tender redes
En mares siempre al Norte del futuro.

En esta relectura de la arenga, aparecen las voces de varios enunciadores que, a su vez, conducen a diferentes dimensiones de sentido: además del Ulises dantesco, se encuentran el esquivo Nadie y con él, la voz lírica del poemario, quien presenta a este

reinicia sus viajes en busca de nuevas experiencias. La diferencia entre ambos es que Dante hace este recorrido auxiliado por la Gracia Divina.

poema como el exordio de la sección “Personae” y del libro en su totalidad. Como señala el autor, se puede notar, a simple vista, un contraste entre el primer cuarteto y las demás estrofas: en el primero, Ulises se presenta como un hombre maduro que reflexiona decepcionadamente sobre lo que más le ha servido en su vida: el lenguaje (“Dante y yo” 115). En esta reflexión, el imperativo de lanzarse a la experiencia, planteado en la arenga del Ulises dantesco, se transforma en el problema moderno de la validez del lenguaje como medio de conocimiento, la principal preocupación de Nadie²².

Como vemos en el primer cuarteto, la relación entre el primer sustantivo, “Nadie”, y el último, “nada”, sugiere un paralelismo entre la desobjetivización del sujeto moderno y la disociación entre lenguaje y la realidad, como parte de un afán por trascender la realidad trivial. El primer proceso se inicia con la autodesignación de Ulises como Nadie, quien asume así la máscara burlesca que utilizó en la Odissea para ocultar su identidad frente al Cíclope (IX, 360-370). El epígrafe tomado del poema “Ulysses” de Tennyson, “I am become a name...” –“me he convertido en un nombre”–, sugiere que, al tomar esta máscara, Ulises deja su identidad individual para asumir el nombre de Nadie como una identidad simbólica vacía desde donde emprende su viaje. Este cambio supone una desobjetivización del yo poético, quien se fragmenta para convertirse en un yo impersonal, entendido como una instancia desde la cual se funda un nuevo comienzo cada vez que se asume una nueva máscara y se inicia un nuevo viaje. De esta manera, Nadie se asemeja al sujeto moderno que busca distanciarse de sí

²² Como han señalado Roman Jakobson y Bernardo Gicovate, en el soneto se pueden establecer diferentes oposiciones significativas, la más común de ellas es la que se encuentra entre los dos cuartetos y los dos tercetos (cit. por Wiese, Jorge; curso de Rítmica y métrica, 2 de junio de 2004). Para la interpretación de este poema voy a utilizar dos oposiciones que permiten desarrollar dos interpretaciones complementarias: 1) la oposición entre el primer cuarteto –la reflexión sobre el lenguaje por parte de Nadie– y las demás estrofas que reelaboran la arenga del Ulises dantesco; y 2) La oposición entre los cuartetos –la invitación al viaje– y los tercetos, que proyectan lo que será el viaje mismo.

mismo y de los otros para trascender la contingencia causal del mundo objetivo, formulando sus nuevas y propias metáforas sobre la realidad (Rorty 46)²³. En otras palabras, el Ulises del poema “El Viaje” se identifica como un sujeto moderno caracterizado por su heterogeneidad o fragmentación, porque constantemente desea ser “otro” y siempre está comenzando de nuevo (Paz 18). De esta manera, Nadie, en tanto enunciador del poema y del poemario, revela la naturaleza del proceso de dejar de ser Nadie para ser Jorge Wiese al final del libro.

Al mismo tiempo, las palabras de Ulises son descritas por medio de tres frases metafóricas: “piedras lustrosas mil veces lamidas, / arenas que se escurren mientras brillan,/ sutiles variaciones de la nada”. Esta sucesión de metáforas se inicia con las piedras, como elementos objetivos, que se van desvaneciendo en arenas infinitas hasta volverse “variaciones”, término musical que se refiere al aire y al tiempo de una melodía en la que se reconoce un tema; paralelamente, el brillo de la superficie bruñida de las piedras desaparece junto con su cada vez más frágil soporte material. Esta sucesión sugiere una progresiva desrealización de las palabras, que buscan superar su condición de medio de expresión del yo particular y de representación de la realidad; en cambio, el vacío se convierte en una aspiración a la “nada” –tema de las variaciones–, entendida en el sentido mallarmeano de la pura y frágil aparición del espíritu (Friedrich 164).

²³ También Jorge Luis Borges ha aprovechado esta enigmática denominación de Ulises en su poema “Odisea; libro vigésimo tercero”, donde propone el nombre de Nadie como símbolo de la identidad cambiante del viajero, el cual siempre es otro (El otro el mismo 292):

Ya en el amor del compartido lecho
duerme la clara reina sobre el pecho
de su rey, pero ¿dónde está aquel hombre

que en los días y noches del destierro
erraba por el mundo como un perro
y decía que Nadie era su nombre?

Así también, en la descripción borgiana de Shakespeare en “Everything and Nothing”, Nadie aparece como un sujeto vacío e indeterminado a partir del cual se funda la representación simbólica: “Nadie hubo en él;...no había más que un poco de frío, un sueño no soñado por alguien” (El hacedor 803).

Con todo, el contraste entre el brillo efímero y las piedras gastadas por el uso – las aguas del mar– inscribe a las palabras en una dimensión temporal, que implica una tensión entre “lo repetible” del lenguaje y “lo irrepitible” de su uso en cada situación comunicativa. En consecuencia, en el proceso de interpretación, los sentidos de un texto se actualizan en un continuo desplazamiento: cada sentido es un nuevo eslabón en la cadena histórica de la comunicación discursiva por su relación con otros textos y contextos presentes y ausentes, pasados y futuros; todo lo cual sugiere que el sentido queda “indefinidamente diferido”, pues el lenguaje es un puro desplazamiento (Reisz, “Hablar, repetir, citar” 169). Así pues, el sentido de un texto artístico siempre se encuentra en el campo de la alteridad, debido a que se produce a partir de relaciones dialógicas infinitas que intentan actualizarlo en diferentes contextos. En cierto sentido, este continuo desplazamiento significa también un fracaso de la manifestación del espíritu, en tanto centro de la enunciación. En el fondo, la reflexión del Ulises de Jorge Wiese vincula el desengaño de un hombre maduro con la reflexión sobre la moderna hegemonía de la palabra poética que se independiza del mundo objetivo para aspirar vanamente a lo indeterminado del espíritu²⁴.

En este nivel lingüístico, Nadie, como identidad simbólica vacía, remite a la pérdida del sujeto en el lenguaje, dado que las palabras que utiliza son intertextuales – palabras ya escritas– y los significantes pronominales que se refieren a este sujeto son siempre cambiantes y no tienen un significado estable al cual puedan referirse (Allen 40-42); en otras palabras, Nadie, al ser vacío, ingresa al puro desplazamiento del lenguaje que por sí solo es incapaz de fundar una identidad estable, y así nunca se llega a ser otro. Por tanto, la autodesignación de Ulises como Nadie plantea el conflicto entre

²⁴ Como señala Jorge Wiese en “Dante y yo”, al comentar este cuarteto, “el lenguaje, en efecto, es “nada”: “nada”, porque es viento y es espíritu; “nada” porque –a pesar de sus aproximaciones– no es la realidad; “nada”, porque también aleja, también separa, cuando debería aspirar a unir; “nada” porque somos inexpresables” (117).

la identidad indeterminada del sujeto moderno y el lenguaje como medio de conocimiento, pues este sujeto permanece siempre incomunicable²⁵.

Esta relación entre Nadie, como sujeto vacío, y el desplazamiento del lenguaje, planteada en el primer cuarteto, otorga un nuevo sentido a la arenga del Ulises dantesco cuya reelaboración se inicia a partir del segundo cuarteto. Esto es así porque, Nadie, en esta arenga, se inscribe en el mundo simbólico del lenguaje por medio de la redescrición de la historia común de Ulises y sus tripulantes, es decir que busca anclar su identidad sustituible en la historia insustituible de Ulises. Para realizar este anclaje, Nadie comienza por reconstruir su propia historia a partir de la descripción de la situación comunicativa presente en el segundo cuarteto, y finaliza, en los tercetos, delineando su propio destino. Para explicar esta capacidad de autotranscendencia del sujeto moderno es importante tener en cuenta el carácter narrativo de la subjetividad; así, el distanciamiento de uno mismo permite la fundación de una nueva historia sobre sí mismo y el otro, como se verá en el análisis de las siguientes estrofas.

El segundo cuarteto, a semejanza de la arenga narrada en la Comedia, se inicia con el vocativo “Hermanos”, dirigido a los tripulantes que acompañan a Ulises-Nadie. Este, a diferencia del Ulises dantesco, realiza una descripción que remite a la situación comunicativa en la que se encuentran dichos personajes: todos ellos son ancianos que, después de veinte años de peripecias lejos de casa –diez años de guerra y diez años más de navegación–, se han detenido en el último extremo habitado de Occidente²⁶. En esta

²⁵ Jorge Wiese considera que el límite del lenguaje como puro desplazamiento es infernal, ya que nos recuerda la condición humana de la caída; en cambio, señala que la música nos remite a la condición temporal del Purgatorio, pues “da pie a la posibilidad de una correspondencia más cumplida, en tanto ‘dice’ más de lo que somos que el lenguaje” (“Sobre Vigilia de los sentidos” 64). En el primer cuarteto del poema del soneto “El viaje”, la aliteración del fonema sibilante /s/ recuerda la dimensión sensorial del lenguaje que se desgasta mientras aspira a convertirse en “música”, en el sentido purgatorial que le atribuye el autor.

²⁶ Hermanos: Ya las velas remendadas
Están; por sal y por luchas, curtidas
Las manos; firmes aún las rodillas.

descripción, Ulises-Nadie relaciona el tiempo presente con una historia anterior y, a la vez, con el futuro. La frase “Ya las velas remendadas/ Están” vincula el estado actual de la barca con un tiempo pasado en el que se produjeron las rupturas y el remiendo, es decir, el tiempo de los viajes, sus peligros y los esfuerzos por superarlos. A continuación, Ulises-Nadie menciona que “por sal y por luchas, curtidas/ [están] las manos” y, así, evoca los viajes y las batallas en las que ha participado junto a sus compañeros, experiencias en las que se han formado como héroes. Finalmente, recuerda que “firmes aún [están] las rodillas”, con lo que resalta la brevedad de su presente en relación con un tiempo futuro en el que esta firmeza habrá desaparecido. Más aún, los encabalgamientos de este cuarteto resaltan el desgaste de los objetos y del propio cuerpo al llamar la atención sobre las siguientes palabras: “remendadas/ Están”, “curtidas/ Las manos” y “firmes las rodillas”.

De este modo, las velas, las manos y las rodillas se asemejan a las palabras desgastadas, las que adquieren un nuevo sentido a partir de la capacidad de autotranscendencia de Nadie, como instancia indeterminada. Esta modificación del presente objetivo se hace evidente en la pregunta final dirigida a los tripulantes – “¿Y sigue en el puerto la corva barca?”–, pues en ella la situación actual se ha vuelto inadmisibile y es sustituida por el impulso de un nuevo inicio en búsqueda de conocimiento²⁷. A todo esto, la barca, en tanto medio de viaje, se vuelve una metáfora del lenguaje como medio para emprender este viaje de conocimiento y de creación de uno mismo.

¿Y sigue en el puerto la corva barca? (5-8)

²⁷ Esta ansia es resaltada por el primer epígrafe de Friedrich Hölderlin que precede a este poema, ya que en él se alude a la frontera de Occidente, traspasada por la fragilidad de las esperanzas y el navío: “... a menudo, sus esperanzas y las alas del navío lo llevan más allá de las columnas de Hércules, hasta nuevas islas, las Afortunadas” (“El Archipiélago”, traducción de Federico Gorbea; cit. en “Dante y yo” 117).

En el marco de este deseo de creación de uno mismo, los tercetos recrean en clave moderna el dualismo, presente en Dante, entre el espíritu humano, que se eleva hacia el conocimiento, y la brutalidad de lo animal²⁸. En efecto, el poema crea, gracias a una nueva descripción, el efímero momento de la “vigilia de los sentidos”²⁹, en tanto experiencia vital, como una frontera que siempre invita a ser traspasada para ir hacia un ideal indeterminado. De este modo, la experiencia de conocimiento del otro –“Para ir más allá del occidente”– tiene como base al proceso de autoconstrucción de uno mismo, como sugieren tanto el segundo epígrafe de Hölderlin, donde el viajero se convierte en el verdadero fruto de las Hespérides al traspasar la frontera de las columnas de Hércules³⁰, como la referencia al Norte, que anuncia el segundo viaje del poemario hacia los orígenes del autor³¹. En otras palabras, el poema instala una tensión, no resuelta, entre el conocimiento y la creación de uno mismo y del otro³².

²⁸ Que los días que queden de esta breve
Vigilia de los sentidos den fruto;
Para ir más allá del occidente

Hemos nacido y un destino único
Dirige nuestra proa: tender redes
En mares siempre al Norte del futuro. (9-14)

²⁹ Alejandro Ferreyros explica que el sintagma “vigilia de los sentidos” es una metonimia de la “experiencia vital”, entendida como percepción, porque supone el desplazamiento de este significado a su instrumento: los sentidos. Así, “vigilia”, en el poemario, es la creación de conocimiento que se encuentra latente en la información procedente de nuestros sentidos por medio del arte y de la poesía (16).

³⁰ “[N]osotros –¡nosotros!– somos el verdadero fruto de las Hespérides” (“Pan y vino”, traducción de Federico Gorbea; cit. en “Dante y yo” 117).

³¹ En este proceso de trashumanación, el lenguaje establece una conexión lineal entre pasado y futuro, pues, como sugiere el poema “En los ríos” de Paul Celan, las “redes” de la barca son los conceptos que el lenguaje y la tradición literaria –mares castellanos– tienden para comprender la realidad (“Dante y yo” 118):

En los ríos, al norte del futuro,
tiendo la red que tú
titubeante cargas
de escritura de piedras,
sombras. (Versión de José Ángel Valente, < <http://amediavoz.com/celan.htm>>)

En este pasaje, las palabras, sustituibles e impersonales, no coinciden con el momento presente ni recogen la experiencia; sin embargo, son lo único que queda de ese fugaz tiempo presente, lineal e irreversible y, por ello, permiten proyectarnos al futuro.

³² Esta tensión entre creación y conocimiento se manifiesta en el soneto “Antes del fin”, donde se plantea la imposibilidad de crear una historia que permita obtener un conocimiento universal.

Como sabemos por la Comedia, Ulises fracasa en este último viaje: su naufragio final se produce porque transgrede los límites humanos, en su intento por navegar hasta el Paraíso sin la ayuda de la Gracia Divina; así, la desmesura de este personaje es un afán de conocimiento desproporcionado a sus fuerzas y a su nave. En el soneto “El Viaje”, cuando Ulises asume la máscara de Nadie y, como sujeto impersonal, se confronta con su propio vacío en el ámbito del lenguaje, se ubica en las contradicciones del sujeto moderno, quien busca trascenderse a sí mismo y construirse solamente por medio del lenguaje, y, al mismo tiempo, intenta estabilizar un conocimiento por medio del lenguaje y fundar una identidad. Estos propósitos contradictorios generan una relación pendular entre aspiraciones y fracasos; el Paraíso se convierte, así, en símbolo de la asociación entre la experiencia del sujeto y el lenguaje; pero, el lenguaje frustra esta esperanza porque es incapaz de forjar una identidad estable debido a su puro desplazamiento.

Ahora bien, es importante recordar que el soneto “El viaje” es el primero de “Personae” y del poemario por lo que puede ser leído como un exordio en el que se apela al lector y se presenta una síntesis del tema: la reelaboración de la propia vida por medio del lenguaje, en general, y del arte, en particular. Por tanto, se puede afirmar que Ulises-Nadie es uno de los alter ego de la voz poética, quien, como “maestro de lectura” aprovecha el discurso ficcional de este personaje para guiar al lector en el proceso de la lectura lúdica. En tal sentido, el viaje que emprende Ulises-Nadie puede ser entendido también como una alegoría de este tipo de lectura, donde la interpretación de un texto artístico en general es vista como un desplazamiento del lector hacia su objeto de

conocimiento, el sentido del texto; aventura que se realiza en la barca del lenguaje, en tanto instrumento que solo permite una momentánea iluminación³³.

Así pues, el autor, al asumir junto con Ulises la máscara de “Nadie”, se concibe a sí mismo como un autor-lector que intenta construir su identidad autoral con la inestabilidad con la que un lector ingresa a su lectura, y para ello crea y presenta fragmentos o parcialidades que tratan de evocar una totalidad que no está presente (Wiesse, “Fernando Pessoa” 6). Por su parte, los lectores de Vigilia de los sentidos en este soneto se identifican con los tripulantes a quienes Ulises-Nadie considera como sus “Hermanos”³⁴, sus iguales. De este modo, a semejanza de Nadie, los lectores son invitados a suspender su propia identidad para asumir diferentes posiciones de sujeto en cada texto y, a la vez, a construirse a sí mismos como lectores, siempre guiados por la mano exegética del autor-maestro, que guía la interpretación del poemario como un recorrido. A lo largo de la sección “Personae”, el lector debe llenar esta identidad vacía al asumir, junto con el autor, la identidad de personajes de diferentes textos artísticos. En consecuencia, tanto el lector como el autor se ubican en un mismo nivel, pues ambos participan de la interpretación de un texto artístico.

Al mismo tiempo, esta relación entre lector y texto artístico está signada por la experiencia moderna de la lectura, pues el intérprete, cual otro Nadie, intenta fundar una nueva lectura de la tradición artística y, a la vez, conocer algo sobre ella, aunque fracase en su intento. En otras palabras, esta actitud puede ser descrita como la pasión crítica,

³³ Como señala Jorge Wiesse, el autor asume la máscara de Ulises-Nadie para invitar a sus lectores a emprender un viaje o una aventura de conocimiento, aventura que está signada por el fracaso de un naufragio final, porque la palabra no puede por sí sola habitar en los mares al norte del futuro, sino que debe apoyarse en la gracia del Verbo, que parecería estar alejada de este occidente (“Dante y Yo” 118). En este caso, el Verbo se refiere a una instancia trascendente –Dios– que simboliza el mito de la comunicación plena.

³⁴ Como indica el mismo autor, el vocativo “Hermanos” dirigido a los lectores tiene un precedente célebre en el verso final de “Au lecteur” de Las flores del mal de Baudelaire. En efecto, esta remisión apunta hacia los lectores potenciales del soneto, quienes se identificarían con la malhadada tripulación de la “corva barca” (Wiesse, “Trama y calas” 4).

cuya orientación hacia su objeto de conocimiento, paradójicamente, termina destruyéndolo (Paz 20). De este modo, el conocimiento por medio de la obra artística y la construcción de sentido aparecen como actividades disociadas, que coinciden solo de manera contingente³⁵. Por esta razón, la lectura lúdica, siguiendo sus raíces modernas, se presenta en este poema como una actividad que oscila entre una interpretación que busca lo completo y el fracaso, porque la alteridad, en tanto objeto de conocimiento, permanece siempre en el campo de la extrañeza. Así, el Paraíso, como símbolo de la plenitud de sentido, es una meta inaccesible para el hombre.

En consecuencia, el soneto “El viaje” construye un lector que asume una identidad fragmentada, pues busca volverse impersonal saliendo de sí para intentar apropiarse de la alteridad del texto; en este proceso, intenta dar cuenta del sentido y, a la vez, construirse a sí mismo. Para ello la barca, como metáfora del lenguaje, ofrece un instrumento para la creación de una identidad común entre el lector y el texto. No obstante, la alteridad de este permanece inarticulable en última instancia para el sujeto, pues el lenguaje fracasa en su intento por fijar una posición estable para el sentido y para el lector; por tanto, no se establece necesariamente un vínculo intersubjetivo con el texto. Conviene recordar que Marshall Berman considera que, en el siglo XX, se ha aumentado en creatividad pero se ha perdido en capacidad de reconocernos como participantes y protagonistas del arte y del pensamiento (11); en el fondo, la fragmentación del enunciador en Ulises y “Nadie” es un intento por recuperar esta dimensión activa y protagónica en su propia historia y en la creación de conocimiento. El fracaso del sujeto moderno será el tema del soneto “Antes del fin”, epílogo de esta sección.

³⁵ Es importante notar que existe una diferencia entre verdad y sentido; sin embargo, como indica Frank Kermode toda interpretación juega a la identificación entre sentido y verdad, aunque nadie puede llegar al sentido único, por lo que la interpretación está vinculada a la pérdida y a la frustración (Wiesse, Res. de La génesis de lo secreto de Frank Kermode 36-37).

1.2. “Antes del fin” y la interpelación de la alteridad

Como el soneto anterior, “Antes del fin” es el resultado de una confluencia de lecturas que intentan interpretar una obra de arte, en este caso la película 8 1/2 de Federico Fellini; no obstante, en este poema se problematiza aún más la alteridad de la obra, pues se propone una traducción de un lenguaje artístico, el cinematográfico, a otro, el soneto. Guido, el protagonista de dicha película, planea filmar un viaje espacial “que salve lo esencial del mundo y enterrar todo lo que de muerto cargamos”; sin embargo, se descubre incapaz de concretar la película y decide no hacerla (Gatti 49). Es importante notar la similitud de este viaje con el emprendido por Nadie en el soneto anterior, pues Guido también busca ofrecer en su película una visión total de su propia historia que le permita trascender todas las determinaciones y llegar a un conocimiento universal; sin embargo no logra integrar sus recuerdos en una historia coherente. En el soneto “Antes del fin” se evoca este viaje fracasado por medio de las alusiones a un pasaje del diálogo entre Guido y Claudia Cardinale, una de las actrices invitadas, y a la ronda final formada por Guido y todos los personajes convocados para desempeñar algún papel en su película:

En fin... No hay papel, ni filme ni nada.

Basta de historias. Basta de mentiras.

¿A qué alargar esta confusión mía

–La que soy, la que en el fondo me trama–

Con imágenes planas, con trucadas

Voces? Perdón, gentiles figurillas,

Por el poco amor, y por las perdidas
Horas que les robaron mis palabras.

La nave no se va (nunca hubo nave)
Y, sin embargo... Denme, ¿Sí?, sus manos
Y marchemos todos juntos en ronda

Mientras un niño de uniforme blanco
Proyecta nuestro tiempo en luz y en notas
Contra un ecrán vacío e inevitable.

Como señala Jorge Wiese, “Antes del fin” reelabora el tema de la imposibilidad de expresarse adecuadamente por medio del lenguaje y lo traslada a la imposibilidad de la lectura literaria o artística (“Tramas y calas” 6). En esta sección, intento mostrar que este poema complementa al soneto anterior al retomar el tema de un viaje frustrado y examinar la nueva representación del autor-lector que se propone sobre la base del problema de la intersubjetividad. Para ello, como en el soneto anterior, me baso en la identificación de dos enunciadores de este discurso: Guido y la voz poética del poemario que otorga a este poema la función de epílogo de la sección “Personae”.

Inicialmente, se puede notar en este soneto una oposición entre los cuartetos y los tercetos, pues en los primeros este personaje reconoce el fracaso de su película planeada ante los posibles personajes, mientras que en los segundos se produce una reconciliación final entre ellos. En el poema, la manifestación de una situación comunicativa, explícita por el sintagma “en fin” que convierte al soneto en el cierre de un discurso dirigido a los personajes, a sus interlocutores y lectores, hace posible que la

intersubjetividad se manifieste como un aspecto problemático de la comunicación. En la trama de la película, Guido está acosado por las preguntas de diferentes personajes; por un lado, los críticos y periodistas lo interrogan por la visión del mundo que ofrecerá su obra, compuesta por sus propios recuerdos; por otro lado, las figurillas o personajes – actores–, convocados por él mismo, le preguntan sobre los roles o papeles que ellos deben desempeñar en este filme. Así pues, la pregunta por la que Guido se relaciona con la intersubjetividad es ¿qué quieren los otros de mí?, es decir, ¿qué soy yo para los otros? (Zizek, El acoso de las fantasías 19) y busca que su película dé una respuesta totalizante a este cuestionamiento³⁶. En suma, Guido sufre la presión de la alteridad a través de sus recuerdos y de sus propios personajes, quienes, con sus preguntas, le revelan que él, como sujeto, es una parte descentrada de una opaca red que escapa a su control y a su lógica (Zizek, El acoso de las fantasías 19). De este modo, la alteridad, entendida como un objeto inaprensible en su totalidad en el poema “El Viaje”, se transforma, en este soneto, en una interpelación constante.

Esta relación con la alteridad conduce a que Guido se reconozca a sí mismo como una confusión: “¿A qué alargar esta confusión mía /–la que soy, la que en el fondo me trama–/ con imágenes planas, con trucadas/ voces?...” (4-7; mi subrayado). La confusión de Guido consiste en que, como director, intenta crear por medio del lenguaje y de otros recursos expresivos imágenes vivas que presenten “lo esencial” del mundo, pero en realidad tan solo crea máscaras o personajes que no tienen capacidad de articular una voz propia, por lo que Guido es quien habla a través de ellas. Como en la poesía de Fernando Pessoa, el enmascaramiento de Guido como autor de su película

³⁶ Como señala Jacques Lacan en la explicación del “estadio del espejo”, la subjetividad se funda en el momento en que el niño se identifica con su imagen en el espejo, donde se percibe como lo que quiere ser; este reflejo es constituido por la madre y por las relaciones sociales en general. En otras palabras, la identidad es una suma de identificaciones parciales, que nunca se completan (Culler Breve introducción a la teoría literaria 138).

culmina en un conjunto de fragmentos que resisten la totalización (Martos 51). Este fracaso involucra dos aspectos estrechamente vinculados, el de la subjetividad y el del conocimiento. En cuanto al primero, la confusión muestra que la identificación de Guido con sus figurillas siempre encuentra una resistencia en él, por lo que no funciona; así, este personaje se convierte en un conjunto de voces en conflicto, voces fingidas que no llegan a integrarse en una historia que las unifique. En segundo lugar, parece que el conocimiento no es posible, pues el fracaso de la identificación impide comprender al otro.

En tal sentido, el fracaso de la identificación explica la reflexión de Guido sobre la imposibilidad de la representación por medio del lenguaje y de otros recursos expresivos: “En fin... No hay papel, ni filme ni nada. / Basta de historias. Basta de mentiras” (1-2). Este personaje considera que todos sus intentos de representación han sido una apariencia de identidad y de comunicación, que intenta borrar la alteridad o extrañeza de sus figurillas para acercarse a ellas. Así, la ausencia de “la nave”, en el primer verso del primer terceto, sugiere la imposibilidad de una historia común, creada a partir del lenguaje, que habría permitido el diálogo y la interpretación; en este sentido, esta base común puede aludir también a la tradición literaria. Por tanto, las categorías que establece la forma narrativa, que es el punto de partida de Nadie, se convierten entonces en una distorsión de la comunicación y del conocimiento. De esta manera, el lenguaje no funda identidades estables y en la intersubjetividad, genera sujetos incommunicables y desasosegados, aunque siempre está presente el enunciador-lector que guía la lectura.

Sin embargo, como producto de la simbolización fallida se produce, en los tercetos, el reconocimiento de un alguien independiente de Guido como sujeto, un alguien que no puede ser aprehendido totalmente por medio de las palabras, como lo

sugiere el epígrafe de Pedro Salinas “Besar rostros en vez de máscaras amadas”³⁷ y la “figurilla” del poema X de Soledades de Antonio Machado, a la que solo se la conoce a través de mediaciones. Por ello, Guido les pide perdón a las figurillas: “...Perdón, gentiles figurillas / Por el poco amor, y por las perdidas /horas que les robaron mis palabras.”, pues se siente culpable por no haber podido devolverles la atención que le brindaron con su asistencia y con sus voces. Por tanto, en el poema “Antes del fin”, la constitución de Guido como sujeto tiene como condición necesaria el reconocimiento de la alteridad, que consiste en considerar a la subjetividad como una respuesta a otros sujetos que lo nombran y así lo interpelan³⁸.

A partir de este reconocimiento, Guido invita a las figurillas a tomarse de las manos y formar una ronda, imagen que significa una modificación en su relación con la alteridad, pues intenta establecer una reconciliación afectiva con dichas figurillas: “Y, sin embargo,... Denme, ¿Sí?, sus manos/ Y marchemos todos juntos en ronda” (10-11). De esta manera, se abre un espacio para el otro en la subjetividad de Guido que es paralela a su consistencia como sujeto. El poema termina con la imagen de un niño de uniforme blanco quien, rodeado de un círculo de luz, toca un instrumento musical. La luz y las notas –la música– se convierten así en metáfora del tiempo en el que se produce la ronda, es decir, el “encuentro” con la alteridad, entendido como una interpretación que no la borra sino que intenta acercarse a ella. Así, la luz y las notas aluden a la música como símbolo del lenguaje, que aunque distorsiona en cierto sentido, permite una reunión momentánea.

³⁷ Este epígrafe procede del fragmento 20, “Extraviadamente amantes”, del poemario La voz a ti debida de Pedro Salinas.

³⁸ Esta simultaneidad entre el reconocimiento del sujeto y el de la alteridad puede ser explicada desde las dimensiones narrativa y moral de la identidad, tal como plantea Ricoeur, “pues en un acto de imaginación puedo probar todo, pero aquí me detengo, porque tengo que responder a otro” (Sí mismo como otro 171).

Asimismo, es importante recordar que el soneto “Antes del fin” recrea el viaje frustrado de Guido y, a la vez, cierra la sección de “Personae” iniciada con el soneto “El Viaje”. Esta disposición otorga a “Antes del fin” la función de epílogo de la primera parte de Vigilia de los sentidos, que se contrapone al carácter de exordio del primer soneto. En tal sentido, el viaje frustrado de este poema también puede ser leído como una metáfora de la lectura que complementa al poema anterior. En “El Viaje”, la lectura lúdica es una aventura de conocimiento y autoconstrucción emprendida por Nadie, quien intenta “ser todos”; para ello contaba al menos con la “corva barca”, es decir con el lenguaje, como un instrumento compartido que ofrece una base común para iniciar la comunicación. Este viaje se concreta durante la lectura de la sección de “Personae” en compañía de los demás personajes o máscaras y culmina con el soneto “Antes del fin”. En este poema, Guido, como un nuevo alter ego del autor-lector, confiesa a las figurillas –sus máscaras y sus lectores– que toda interpretación es relativa, es decir que cada lector asume de manera particular el sentido de un texto, por lo que comprueba que el conocimiento ofrecido por Nadie “no ocurre, o que es pobre, relativo, deleznable” (Wiesse, “Trama y calas” 6). La nave, que en “El viaje” es símbolo de la comunicación por medio del lenguaje y de la tradición literaria, desaparece en “Antes del fin”, lo cual remite a que toda comunicación se basa en una “ficción” que hace que coincidan momentáneamente dos sujetos que siempre son distintos; por ello, la utilización de una identidad común basada únicamente en el lenguaje conduce a error³⁹.

Por tanto, este poema, en cierto sentido, vuelve al fracaso de la lectura moderna, pues Guido, ante la interpelación de los otros, reconoce la imposibilidad de fundar una subjetividad que sea el centro de la interpretación; en cambio, se concibe a sí mismo como sujeto desde una posición descentrada y confusa. Por esta razón, en este poema,

³⁹ En la película, esta dimensión se evidencia en el hecho de que la ronda sea organizada por un grupo de payasos, lo que muestra que la ronda final, en cierto sentido, es una parodia de la comunicación.

fracasa la pretendida desobjetivización de “Nadie” debido a la interpelación de la intersubjetividad frente a la cual Guido se constituye como sujeto. Más aún, el conocimiento que obtiene por medio de la interpretación resulta ser, fundamentalmente, solo el reflejo de la conciencia del lector; en tal sentido, el encuentro del lector con el texto, en términos hermenéuticos, no se produce; mientras que el lenguaje, y en general todas las historias, no son un medio adecuado de comunicación, pues deforman la experiencia que pretenden representar.

No obstante, en este poema, la autodesignación de Guido como una confusión frente a las exigencias de sus personajes problematiza la experiencia moderna de lectura, pues la interpelación del texto al lector –¿qué parte hago?– instala un conflicto en el proceso de interpretación de un texto artístico, que exige ser escuchado e incorporarlo en la trama de la propia vida del lector⁴⁰. De esta manera, el conocimiento que se obtiene de la interpretación tiene como condición el reconocimiento simultáneo del otro y de uno mismo como dos instancias distintas e interdependientes. Siguiendo a George Steiner, dicho reconocimiento involucra dos postulados: por un lado, tener en cuenta que el contexto de producción y recepción de un texto permite una mayor conciencia interpretativa y, a la vez impone ciertos límites; por otro lado, la lectura tiene en cuenta que el sentido de un texto no se agota, pues la interpretación supone también una actualización a través de los cambios históricos y culturales (66). Más aún, el

⁴⁰ Zizek considera que la ruptura posmoderna de las oscilaciones de la modernidad se produce por el reconocimiento lacaniano de un núcleo traumático real, como una imposibilidad central, en torno a la cual se estructura toda red significativa (“El obscuro objeto de la posmodernidad” 237-238). Para Lacan, lo Real no es un “alguien” con quien se pueda establecer una comunicación, sino un límite de lo simbólico que da cuenta de un algo que está fuera del lenguaje; sin embargo, esta afirmación permite iniciar el reconocimiento de la intersubjetividad. A diferencia de Zizek y Lacan, Ricoeur propone la hermenéutica del “sí mismo” que abandona el “yo” inmediato como punto de partida y supone una serie de operaciones que anteceden al retorno hacia la subjetividad, tales como la autodesignación –es decir identificarse como un algo entre otros, en medio de un diálogo con otros sujetos–, el carácter temporal de la identidad –narrativa donde el sujeto se reconoce como agente y paciente en relación con otros sujetos– y finalmente la dialéctica con el otro –simbolizada por la promesa, como un modelo ético de permanencia en el tiempo– (XII-XIII). Estas diferentes relaciones intersubjetivas se van consolidando en los siguientes poemas.

poema sugiere que la intersubjetividad, entendida como una instancia real que resiste en parte a la simbolización, influye, por medio de la lectura de un texto artístico, en la subjetividad, que se presenta como un tejido de voces, tal como sucede en la ronda final⁴¹. Por esta razón, la alteridad de un texto hace que el lector construya una identidad insustituible en una relación intersubjetiva con sus personajes o “figurillas”.

Así pues, este poema plantea el problema de la relación entre subjetividad y las distintas voces de un texto que la nombran y le permiten autodesignarse; relación que está simbolizada por el niño, la infancia del lector, y los personajes que danzan alrededor de él, aunque no lleguen a comunicarse. Esta relación es el tema de “Nortes”, segunda sección de Vigilia de los sentidos.

⁴¹ Como señala Jorge Wiese, en este soneto se puede imaginar a la conciencia como un círculo mágico en el que se incluyen presente y pasado y las máscaras bailan en ronda alrededor del yo niño mientras dura la vida o “vigilia de los sentidos”, antes de la confrontación con el destino final, ese “ecrán vacío e inevitable”, que alude a la falta de sentido (“Tramas y calas” 6).

2. El viaje hacia uno mismo. Subjetividad, intersubjetividad y experiencia en “Nortes”

En general, la sección “Nortes” intenta recrear el desplazamiento del autor por diferentes espacios significativos para él, la mayoría de ellos se encuentra en Roma, Siena, Arezzo, Florencia, Lima, el norte del Perú, entre otros. Como indica Carlos Gatti, estos poemas y prosas poéticas se presentan como una secuencia de anagnórisis o reconocimientos del autor con los textos que configuran su narrativa individual y le permiten comprender sus experiencias⁴²; en tal sentido, estos viajes se orientan hacia la recuperación de la infancia del autor (50). Finalmente, el clímax de estos viajes se alcanza en “Norte”, un subconjunto de poemas que evoca una telemaquia, es decir, un viaje en busca de un padre que ya no está presente (Gatti 52). Así pues, explora la dialéctica entre la memoria y el olvido⁴³, que hace posible la recuperación de experiencias fundadoras de uno mismo y de los otros, en el tiempo y en el espacio.

Asimismo, es importante notar que la dialéctica entre memoria y olvido se manifiesta en casi todos los textos, a excepción de “Norte”, por medio de la técnica del fundido, es decir, la equiparación absoluta de distintas categorías de objetos (Friedrich 112)⁴⁴. En el poemario, esta técnica remite al trabajo de la memoria, que se basa en la tensión entre la reconstrucción de la experiencia por medio del lenguaje y lo que queda

⁴² En el teatro, anagnórisis designa al reconocimiento de un personaje por otro, circunstancia que provoca el desenlace del conflicto, un desenlace que podía ser feliz, como en el caso de la comedia, o desgraciado, como ocurre en la tragedia (Def. de Breve diccionario de términos literarios). Siguiendo a Paul Ricoeur, amplió la noción de anagnórisis al reconocimiento de sí mismo y al reconocimiento mutuo, por medio de la gratitud (Acurio 351).

⁴³ Como indica Fidel Tubino, el carácter narrativo de la subjetividad surge de un trabajo de composición y recomposición, donde no solo la interpretación del pasado influye en el presente, sino que el presente y las expectativas para el futuro permite reinterpretar el pasado. En tal sentido la memoria es una capacidad selectiva que presenta unos hechos como imprescindibles y otros como prescindibles en el relato, sobre la base de criterios de relevancia para el futuro (96).

⁴⁴ Como indica Hugo Friedrich, esta técnica surgió en la poesía moderna como una forma de desrealización textual del mundo sensible (112). En Vigilia de los sentidos, esta técnica se usa en la recreación de los viajes del autor a diferentes lugares; así por ejemplo, la prosa poética “Siena” equipara la colina de cipreses, elementos naturales, con la escritura, elemento cultural: “Puntuadas por los cipreses, las ásperas colinas del Senese adquieren una dulzura humana” (77); más adelante, las construcciones de la ciudad se convierten en la partitura de una música congelada.

de ella. En efecto, el lenguaje, a través de varias estructuras narrativas, facilita el proceso de composición y recomposición de los relatos que constituyen la subjetividad. Sin embargo, los textos de “Nortes” problematizan dicha afirmación al plantear el conflicto entre el sujeto y su constitución simbólica por medio del lenguaje y de la tradición literaria. En el fondo, esta sección plantea preguntas, que complementan a la sección “Personae”, sobre la función que desempeñan las voces de los textos artísticos – simbolizados en la ronda final de “Antes del fin”– en la constitución de la trama de la subjetividad del lector: ¿el sujeto es un efecto, siempre fallido, de identificación con un orden simbólico, tal como lo plantea Lacan?

A partir del análisis de los poemas “Ruinas” y “Puquio de Sausalito”, exordio de esta sección y uno de los textos de “Norte” respectivamente, sostengo que, en Vigilia de los sentidos, la construcción de la subjetividad del lector supone un viaje de regreso hacia la experiencia afectiva e interpersonal de la gratitud, como el origen de una identificación con el texto artístico que mira hacia fuera, es decir, que permite que el lector imagine el punto de vista del otro y lo adopte como suyo, sin presuponer una división entre ambos⁴⁵. En otras palabras, gracias al reconocimiento mutuo, el texto no solo se convierte en co-autor de la propia historia del lector, sino que también se convierte en un referente ético que sostiene la subjetividad por medio de la promesa⁴⁶. Sin embargo, esta experiencia es solo un punto de partida que no anula las experiencias de la división entre el sujeto y su experiencia.

⁴⁵ Como indica Marcia Cavell, algunas ideas actuales sobre la identificación no suponen un yo dividido; así por ejemplo, la identificación puede significar solo asumir el punto de vista del otro y volverse semejante a él; en este proceso, se inhiben los impulsos hostiles hacia el objeto de amor, pero no necesariamente una represión o particiones del yo. En cambio, la división se produce cuando el otro se convierte una compañía interna que solo le dice al sujeto lo que debe hacer sin que modifique la propia representación de uno mismo, esta forma de identificación se denomina introyección (336).

⁴⁶ Como señala Tubino, la subjetividad no es una entidad ontológica, sino una construcción intersubjetiva de carácter ético-político (82).

2.1. “Ruinas” y la división del sujeto

El poema “Ruinas” es una reelaboración del lamento por el Sacco de Roma (1527), tema tratado por Joachim Du Bellay en Les antiquités de Rome y por Francisco de Quevedo en el poema “Buscas en Roma a Roma, ¡oh, peregrino!”. En estos autores, la contemplación de las ruinas de Roma, símbolo de orden político y espiritual, remite al tópico del contemptu mundi, es decir, del desprecio por el siglo debido a la comprobación de que nada perdura. Jorge Wiese reinterpreta este tema desde la relación que se establece entre subjetividad e intersubjetividad con la tradición literaria y la experiencia del mundo:

Buscas a Roma en Roma, peregrino,
Y, junto a una luz que al aire dilata,
Rebota en las adelfas y a los pinos
Corona, las hojas dilapidadas
Del acanto –el capitel en ruinas–
Solo encuentras, y flores amarillas
De jaramago. Sigue, mira y goza:
El Tíber que te refleja no es eco
Mejor de ti que esas piedras que formas
Dieron a tus sueños, y a tus pies, centro.

Este poema funciona como el exordio de la sección “Nortes”, y como tal apela al lector, en tanto peregrino que camina en busca de los diferentes sentidos del texto y de su experiencia vital. En este viaje, la luz –en este caso, símbolo del lenguaje– no solo acompaña al caminante, sino que crea el espacio por donde va al establecer las

relaciones de adelante/atrás y arriba/abajo: “junto a una luz que al aire dilata, / rebota en las adelfas y a los pinos/ Corona...” (v. 2; mis subrayados). Es importante resaltar aquí que el verbo “dilatar” funciona tanto en el sentido de extender la experiencia como en el de diferir o aplazar el encuentro con algo. Así pues, desde sus versos iniciales, este poema recuerda, con Jacques Lacan, que la relación entre experiencia y lenguaje se basa en la pérdida del objeto y en su recuperación parcial y mediada por medio del orden de lo simbólico (477)⁴⁷. En suma, la experiencia del sujeto es creada por el lenguaje, tal como lo plantea la continuidad sintáctica que se establece en este poema entre la naturaleza –las adelfas y los pinos– y la cultura, aludida por el capitel de las columnas que imitan, en piedra, las hojas alargadas del acanto.

A partir de esta dialéctica entre presencia y ausencia, la voz poética convierte al lector en una instancia dinámica que se sumerge en distintas identificaciones con otros sujetos: “Sigue, mira y goza” (v. 6)⁴⁸. En tal sentido, la imagen del peregrino no solo está presente en el río, símbolo de lo efímero y cambiante y también del curso temporal de una vida (Gatti 51), sino también en las ruinas, que recuerdan a las palabras gastadas del “El Viaje” y remiten a una forma de relación intersubjetiva con los otros, tal como sucedía en “Antes del fin”. Como lo sugieren los últimos versos –“esas piedras que formas/ Dieron a tus sueños, y a tus pies, centro” (vv. 9-10; mis subrayados)–, esta identificación con los otros supone simultáneamente la formación de la subjetividad y de un sentido de objetividad que sirve para orientarse en el trayecto, en la vida y el mundo. No obstante, intento mostrar que en la sección Nortes se plantea una relación conflictiva entre estos tres elementos.

⁴⁷ Lacan llama al advenimiento del lenguaje el Nombre del padre, que trae cultura con él (Cavell 338).

⁴⁸ Es importante resaltar que la sucesión de estos tres verbos configura una estructura rítmica que resalta entre los demás endecasílabos: /U/U/U.

La relación que se establece entre las ruinas y los sueños alude a la relación entre la subjetividad, el lenguaje y la cultura, en general. Las formas remiten al deslizamiento del significado en el significante, por medio de la metonimia y de la metáfora⁴⁹. Una de las prosas poéticas de “Nortes” que ejemplifica esta relación es “Sábado”, donde se recrea una audición de una romanza sin palabras, en Lima⁵⁰. En este texto, la comunicación artística aparece como una secuencia de ecos: el pentagrama se refleja, por medio de la ejecución, en el teclado; la música fugaz, a su vez, se refleja en el sujeto, como el fondo acuoso del espejo; esta confluencia produce el efecto ilusorio de un sentido transmitido: la rosa que tiembla. No obstante, gracias a la capacidad de asociación del significante, el sujeto se convierte en una corriente; así, por metonimia, unas notas de la romanza conducen a otra pieza musical, el intermezzo, que, a la vez, es una metáfora del movimiento furioso del mar de Tuquillo, uno de los espacios donde transcurrió la infancia del autor, en el norte del Perú. De este modo, ambos textos sugieren que la convención significante y la cultura –el Otro, para Lacan– fundan el deseo del significado, a partir de su pérdida en el significante; aunque el sujeto descubre la posibilidad de utilizar esta cadena para significar otra cosa de lo que ella dice (Lacan 485-505). De esta manera, las ruinas contrastan con la totalidad de sentido que el peregrino esperaba encontrar inicialmente.

Esta relación entre cultura y sujeto da lugar a una relación intersubjetiva problemática, como se indica en “Florencia”, otra prosa poética que complementa a

⁴⁹ Como indica Lacan, sobre la base del concepto de sistema de diferencias saussuriano, la cadena del significante remite, por medio de la metonimia y la metáfora a otros significantes, en este proceso, el sentido insiste, pero ninguno de los elementos consiste en la significación de la que es capaz en el momento mismo de la comunicación; por esta razón, el significado siempre queda fuera del sistema del lenguaje, es decir que permanece diferido o dilatado, por ende, inalcanzable (482).

⁵⁰ “Mientras el pentagrama se va reflejando en el teclado fugaz, una rosa tiembla solitaria en el fondo acuoso del espejo... De pronto, el inquieto diseño de unas cuantas notas ocultas bajo la corriente hace huir a la romanza sin palabras hacia aquel intermezzo cuyo son, años atrás, llegó a medirse con el movimiento furioso del mar de Tuquillo” (Wiesse, Vigilia de los sentidos 80) Nótese que la técnica del fundido une a la partitura, a la música y al sujeto por medio de la metáfora del agua, que alude a la temporalidad de estos tres elementos.

“Ruinas”⁵¹. En este texto, la luz, nuevamente como símbolo del lenguaje por atravesar el vitral de las lenguas del Pentecostés, es un continuo desplazamiento de significantes – el deambulatorio de los pilares– que remite a un significado perdido, el infinito. En este contexto, aparece una mujer herida, como alter ego del autor, que remite a la división de la subjetividad entre el deseo del Otro –el significado– y el carácter lineal e histórico del lenguaje, donde la imposibilidad fundamental del sujeto va contra lo cultural⁵². Con todo, el poema “Ruinas” enfatiza en que el lenguaje configura la realidad y ofrecen una base para las acciones del sujeto: “esas piedras que formas/ Dieron a tus sueños, y a tus pies, centro” (vv. 9-10; mi subrayado). Sin embargo, la simbolización de la experiencia, como en el soneto “Antes del fin”, se organiza alrededor de un núcleo real, lo que conduce a la propuesta de que el lenguaje podría comunicar algo.

Así pues, “Ruinas”, en tanto exordio de la sección “Nortes”, recuerda al lector que tanto el lenguaje como la tradición literaria y artística es un espacio cambiante y de lucha por simbolizar el antagonismo de lo real de distintas maneras; por ello, las ruinas han quedado como muestra de las batallas del tiempo. En otras palabras, el desencuentro entre la subjetividad, la intersubjetividad y la experiencia supone una base sobre la cual se produce una interpretación dinámica del texto artístico. Así pues, el papel del lector, según este poema, es el de una constante lucha por la simbolización de la experiencia de los otros y de sí mismo. No obstante, la tensión entre creación y

⁵¹ “La luz del Pentecostés del óculo de la fachada se difunde por el interior de Santo Espíritu. . . Al ceñir la fábrica con su devenir, el deambulatorio que forman los vivos pilares de la columnata y las nítidas curvas de los arcos define los volúmenes y los ritmos: todo es eco... las naves laterales fugan, más allá del crucero, hacia el infinito. En la Spécola, una mujer herida responde con su cuerpo a las misteriosas solicitudes de lo absoluto” (Wiesse, Vigilia de los sentidos 77-78). Nótese nuevamente, que la técnica del fundido equipara la naturaleza y la cultura en el interior del texto, lo que refuerza la idea de que toda experiencia es recreada por el lenguaje.

⁵² Lacan sostiene que la división del yo se produce cuando el orden simbólico se impone sobre las imágenes prelingüísticas de la unión no mediada con la madre y el mundo, y luego la percepción de sí mismo como fragmentado o en pedazos; en el estadio del espejo, el yo queda alienado en una imagen y un deseo impuestos por el Otro. Marcia Cavell objeta a esta teoría el hecho de que estas imágenes prelingüísticas suponen, en cierto sentido, un yo prístino sobre el cual se sobrepone la cultura y se divide en este proceso (337-338).

conocimiento de un texto continúa irresuelta en este poema, al igual que en “El Viaje” y “Antes del fin”; por lo que “Ruinas” abre esta sección con una pregunta: ¿la identificación con el texto artístico supone siempre una alienación de la subjetividad del lector? El poema “Puquio de Sausalito” intenta resolver esta interrogante, por medio de la recuperación de las experiencias de la gratitud y de la promesa, como fundadoras de la subjetividad del lector.

2.2. “Puquio de Sausalito” y la recuperación de la experiencia de la gratitud y de la promesa

Como se mencionó anteriormente, el poema “Puquio de Sausalito” es uno de los textos de “Norte”, un subconjunto de poemas que está dedicado al viaje de regreso hacia la infancia y al nombre del padre. Este poema se inicia con una reflexión sobre el nombre y la posibilidad de comunicación que retoma las que se hicieron en los poemas “El Viaje”, “Antes del fin” y “Ruinas”, analizados anteriormente:

El escándalo es el nombre.

¿Acaso tu estrella no corre hacia el rojo?

Me llamo como tú. Y piso tierra.

El nombre,

El nombre es el escándalo.

Me llaman por él. Por él te invoco.

Nos une

Este falso infinito, el fantasma común

De dos identidades esquivas.

Yo, el ladrón, el blasfemo,

Que remueve tus cenizas para verse la cara.

Y tu estrella sigue corriendo hacia el rojo.

Y no soy digno de tu nombre.

Sí, el escándalo, el verdadero escándalo,

Es el nombre. (1-15)

En los primeros versos, el nombre es un “falso infinito” porque supone la continuidad de dos identidades esquivas, la del padre y la del hijo, separadas, en realidad, por historias distintas; esta confusión convierte al nombre en un “escándalo”⁵³. Más allá del error, el enunciador, al designarse como ladrón, supone que la subjetividad del lector se basa en una pérdida y en el deseo de recuperar esta imagen por medio de las palabras, cenizas de la experiencia.

Es importante notar que la mención del “nombre del padre” amplía esta reflexión a la interpretación de textos artísticos, en tanto instancias mediadas por el lenguaje y por la escritura. En efecto, cabe notar que las cenizas removidas remiten a la escritura como un espacio de mediación y de ausencia⁵⁴, a lo que se suma el desasosiego de una identificación siempre fallida. A partir de este exordio, Jorge Wiese organiza este poema en secciones que entrelazan una reflexión sobre el nombre recibido de su padre y la narración de un recuerdo de su infancia: un pequeño viaje de aventura que, lúdicamente, emprende junto a su padre en busca del puquio de Sausalito, que es

⁵³ En tal sentido, el epígrafe del *Cratilo*, recuerda que el nombre de Hermógenes, cuyo significado es “del linaje de Hermes”, no coincide con los rasgos del personaje que lo lleva, por lo que Cratilo le dice burlonamente: “...tu nombre no es Hermógenes, por mucho que este sea el que te da todo el mundo”. Nótese, no obstante, que esta frase se inserta en el tema de la justeza de los nombres, que en el poema se extiende a una reflexión sobre el lenguaje y la cultura en general.

⁵⁴ Este tema es tratado por Platón en el *Fedro*, donde Sócrates considera a la escritura como un reflejo sin vida de la voz, por lo que si se le pregunta algo, “responden con el más altivo de los silencios”, aunque pueden rodar por doquier, tanto entre los entendidos como entre los que no lo son (405-406). Derrida recogió estas ideas y formuló una teoría general de los signos, cuya propuesta es que las mediaciones simbólicas generan el efecto de la presencia del objeto que postergan (Culler *Breve introducción a la teoría literaria* 23).

el origen de la acequia sobre la cual caminan. En esta sección sostengo que dicha estructura es un intento por reencontrar la forma del diálogo con su padre, donde se muestra las distintas fuerzas interpersonales y objetivas que, en el marco de la lectura lúdica, intervienen en la interpretación de un texto artístico. De esta manera, la reflexión sobre el lenguaje y la lectura de los poemas anteriores se convierte en un conflicto al que se debe dar una respuesta personal.

Como se mencionó anteriormente, el interlocutor privilegiado de este poema es el padre del autor, quien ya no está con él, pero continúa escuchando e interactuando con su hijo, en el presente⁵⁵. Desde el punto de vista de la adultez, este diálogo se inicia con el relato de un recuerdo de la infancia: un pequeño viaje de aventura de regreso al puquio de Sausalito:

Una partida de chiricahuas

Sube, siguiendo la acequia, aguas arriba, desde Buena vista

Hasta la Fortuna.

.....

Con cuidado, por supuesto: las piedras del lecho

No son firmes y algún animal

(Una serpiente escondida o el camarón gigante)

Podría atacarnos.

Nos animas con frases hechas (“Lo que se quiere se puede”)

O con tu versión heroica del paso de Bolívar por Pativilca.

⁵⁵ Como indica Susana Reisz, la forma del diálogo está presente en cada enunciado, pues este siempre se orienta a otros enunciados. Además de los interlocutores, se presupone la existencia de un tercero en el diálogo, aquel que ofrece la respuesta absolutamente justa (“Entre el modernismo y las vanguardias” 6-7); es decir un punto de vista “objetivo” sobre la base del cual los interlocutores reconocen sus semejanzas y diferencias.

Una confianza incipiente se extiende como un calor y mueve nuestros pies cansados. (16-18; 22-28)

Al igual que en los poemas “El Viaje” y “Antes del fin”, este pequeño desplazamiento busca también un ascenso, en este caso un ascenso hacia el origen del agua. Las piedras inestables del lecho de la acequia aluden nuevamente a las palabras que, como en el primer poema, no son fijas ni definitivas, por lo que se vuelven engañosas. En este contexto surge la imagen del padre, quien asume el papel de guía, que asegura a los niños alcanzar el final del viaje, es decir, encontrar el origen del puquio. De manera general, el padre se convierte en un exégeta que, sobre la base inestable de las palabras, permite que los lectores logren llegar a su meta, el sentido del texto.

El viaje comienza a partir de un sustento de ficciones que unen a los pequeños tripulantes y dan sentido a su aventura. Así, todos ellos basan su juego en una épica infantil; toman el papel de indios chiricahuas y asumen una identidad colectiva caracterizada por la valentía y el arrojo para enfrentarse a peligros, tales como los de la aparición de la “Serpiente” o del “Camarón Gigante”. Esta épica infantil es reforzada por el padre por medio de frases hechas y de su relato del paso de Bolívar por Pativilca. De esta manera, las frases y relatos del padre, como símbolo del lenguaje, configuran una breve historia, aún inacabada, que ofrece una identificación y hace posible que los niños avancen en su viaje.

En la segunda parte de esta narración, se pasa del “nosotros” al accidente personal del enunciador:

De pronto,

El latigazo de una rama me cruza la cara.

En silencio, me corren dos lágrimas.

Paramos.

Te acercas. Me lavas. Me curas.

(Has conseguido –no sé de dónde– tela de araña,

Que colocas sobre la herida para que cicatrice.)

Agotados, llegamos al prado donde brota el agua.

Canta un chisco solitario.

.....

Yo luzco mi herida como una medalla.

En nuestras caras se mezclan la felicidad y el barro. (30-38; 41-42; mis subrayados)

En esta interacción con el padre, la gratitud cumple una función constitutiva de la subjetividad, puesto que supone una serie de reconocimientos sobre uno mismo, los otros y la experiencia del mundo (Cavell 348-349)⁵⁶. Así pues, el latigazo en la cara introduce una experiencia de dolor que perturba la ficción de valentía que sustenta el viaje, pues el sujeto, siguiendo las reglas del juego, debe ocultar su desánimo y “llora en silencio”; en tal sentido, recuerda a la mujer herida de la sección anterior, que se esforzaba por seguir el deseo de absoluto, pero la detenía la limitación del lenguaje. De esta manera, surge una división entre la experiencia del sujeto y el lenguaje. Ante este accidente, todo el grupo se detiene y aparece el padre, como otro real, para lavar y curar la herida; este gesto de atención del padre le otorga un nuevo significado: “Yo luzco mi herida como una medalla”. En esta interacción entre padre e hijo, el sentimiento de gratitud supone, en primer lugar, el reconocimiento de las limitaciones de su propia

⁵⁶ Como indica Marcia Cavell, las emociones son causadas por creencias, deseos y actitudes (349).

voluntad, en este caso la herida limita el propósito del enunciador de llegar al puquio; en segundo lugar, reconoce también la existencia de su padre como otra persona-agente que tiene sus propias creencias e intenciones, y que le otorga algo valioso y real. En este caso, la tela de araña conseguida por su padre adquiere el significado de este algo valioso que ayuda a su cerrar su herida y convertirla en una medalla. Por último, este sujeto reconoce así un grado de dependencia con respecto a esa persona, en este caso, su padre.

De este modo, se produce la apropiación de la experiencia de la alteridad del propio cuerpo, al cual se le otorga un nuevo significado dentro del mundo simbólico. Esta apropiación es simultánea al reconocimiento de los otros como sujetos en los que “se mezclan la felicidad y el barro”. En consecuencia, la identidad del sujeto es percibida como un don o regalo de algo valioso por parte del otro; así surge simultáneamente el sentido del yo, del otro y del mundo objetivo. No obstante, a partir de este origen comunitario se construye el aspecto incomunicable del sujeto, presente tanto en el padre como en el hijo, que se muestra en la imagen del “chisco solitario”, pajarillo cuyas plumas están remojadas.

Desde la adultez, el enunciador intenta recuperar la experiencia de la gracia otorgada por el gesto del padre, por medio de la narración:

Mis nortes son siempre regresos

A la tierra nunca bien habitada

En que los desiertos sueñan

Con prados verdes

Donde el rumor del agua

Resuena en el gorjeo del pájaro

Y donde los sauces, los guarangos y los algarrobos

Filtran la luz de lo definitivo. (43- 50)

En tal sentido, la memoria funciona sobre la base de un tiempo circular, pues la interpretación siempre se produce en el presente. Este tiempo no solo se interpreta a partir del pasado, sino que también el pasado se interpreta en términos del presente, por ello, el acontecimiento siempre es un diálogo en proceso entre ambos tiempos (Cavell 142). Por tanto, sus relatos sobre el pasado son “desiertos” o ausencias que, reinterpretados desde el presente, buscan recuperar una experiencia de comunicación con la alteridad por medio del sentimiento de gratitud. Esta experiencia está simbolizada por los “prados verdes” con los que sueñan los desiertos, en los que las palabras son reemplazadas por los ecos musicales del agua y del pájaro que las superan.

Al mismo tiempo, esta capacidad de reelaborar la propia historia está vinculada con el deseo de devolver de alguna manera la gracia recibida, a partir del reconocimiento de la alteridad del padre como elemento constitutivo de la propia identidad:

¿Cómo darte las gracias

Por la gracia? ¿Cómo cantarte?

¿Qué acorde puede llegarte?

¿Cuáles, mis ofrendas? (57-60)

En este proceso, siempre permanece la conciencia de la asimetría entre lo recibido y lo que se puede devolver, es decir, entre el yo y el otro, quien da a cambio de nada: “Humilde, me acercaré a tu tierra descalzo/ Con ramos de guarangos, algarrobos y alcuaciles en flor...” (vv. 61-62), versos que adquieren la connotación sagrada de una

plegaria ante la tumba del padre⁵⁷. Sin embargo, la plegaria funciona como una mediación simbólica que permite olvidar las asimetrías:

Y susurraré en lo secreto, reconciliado,

Las palabras que hubieras dicho:

“Yo, si en ti me recuerdo,

Bien me parece” (72-75; mi subrayado)

A partir de esta forma de olvido, se llega a un reconocimiento mutuo, porque tanto el padre acepta su intervención como co-autor de la historia de su hijo, y a la vez la reconoce como continuación de su propia historia⁵⁸.

Esta manera de relacionarse con la alteridad conduce al reconocimiento de que el significado del nombre de su padre ha producido una modificación en el enunciador, pues tanto el padre como el hijo se vuelven inseparables en la conciencia del enunciador:

Mira: tú y yo reflejados en el agua inquieta

De mis fondos.

Resulta tan difícil reproducir tus rasgos

Como repetir los míos.

Y, sin embargo, somos

–Estamos–

Con tal oscura y rotunda evidencia,

⁵⁷ Así es sugerido por el epígrafe de la elegía al presidente Lincoln de Walt Whitman: “O how shall I warble myself for the dead one there I loved?/ And how shall deck my song for the large sweet soul that has gone?/ And what shall my perfume be for the grave of him I love?” (cit. en Vigilia de los sentidos 89).

⁵⁸ Como indica Paul Ricoeur, esta asimetría implica que no se puede reconocer totalmente a una persona; sin embargo, el olvido de la asimetría por medio de un intercambio simbólico supone un reconocimiento mutuo, donde se conserva la distancia entre ambos sujetos (Acurio 358).

Que nuestros rostros flotan tenaces

Sobre esta corriente inestable.

Por esto, también, la mano se detiene:

No podría disolverte sin disolverme. (vv. 76-86; mis subrayados)

De esta manera, la identificación con el padre “mira hacia afuera” porque el identificador reconoce de manera necesaria dos personas distintas, su padre y él mismo, entre las cuales existe un diálogo, pues el enunciador es capaz de imaginar el mundo desde el punto de vista del otro. Este es un cambio que, más que disolver el yo, lo expande (Cavell 333-336). Este tipo de identificación no necesariamente coincide con el nombre e incluso parecería que el lenguaje, como medio de expresión y de representación, interrumpe esta comunidad, por lo que la mano de la escritura se detiene. Este es el sentido de la plegaria u oración, que supera a la música en su función comunicativa con la alteridad, como sugieren los siguientes versos: “Cuando te rezo, te llamo/ Por lo que me fuiste. Jamás por tu nombre” (vv. 88-89).

Sin embargo, el nombre y el lenguaje en general adquieren sentido en la medida en que participan en esta dinámica del don y la gratitud entre dos identidades distintas:

No obstante, a veces, casi sin yo querer,

Me aflora a los labios

–Sí: tu nombre, no el mío–

Y regresan

Las historias, los gestos, los caminos:

El rumor donde se condensa, absoluta,

La vida que nos cruzó. (vv. 90-96; mi subrayado)

Así, el nombre del padre del enunciador está vinculado a una serie de historias, gestos y viajes que esperan ser reinterpretados por el enunciador desde su tiempo presente. Más aún, Jorge Wieszte plantea la posibilidad de que la experiencia pueda recuperarse por medio de las palabras en el proceso de interpretación, simbolizado por la subida hacia el nombre del padre: “Subiré hasta tu nombre/ Y así, desde allí, / Mientras voy buscando el mío, / sabré vivir la estación presente/ y aprenderé a mirar hacia el futuro” (vv. 99-103). En este proceso, el hijo crea su propia historia que articula el pasado, el presente y el futuro de la “breve vigilia de sus sentidos”. Este diálogo entre padre e hijo se cierra con una promesa, en la que ambos se reconocen como sujetos y el hijo promete intentar siempre este proceso interpretativo como una respuesta a la confianza que el padre ha puesto en él:

Y si, al final, esta precaria resurrección

No basta,

Queden quietos los nombres,

Queden en la incompleta perfección de la promesa.

Hasta que llegue la palabra

Ante la que callan todas las palabras

Y nos cancele

Todos los olvidos. (104-111; mi subrayado)

En estos versos, la promesa es un acto que implica una voluntad de constancia en la propia identidad, que se sostiene por la confianza del otro, quien se reconoce como beneficiario. En tal sentido, el papel del padre no solo se limita al de co-autor, sino que se convierte en una instancia ética, que es constitutiva de la subjetividad. De esta

manera, la memoria y el texto permanecen inacabados, siempre como una posibilidad tras la cual va el lector⁵⁹.

Jorge Wiese considera que el poema “Puquio de Sausalito” problematiza “la idea de la tradición y si bien lo que transmite es apenas un nombre, ese nombre puede valer por todos los nombres, ese nombre puede valer por toda la literatura. ¿Merecemos los nombres que nos dan, que nos son dados? Y cuando los tenemos, ¿qué hacemos con ellos?” (“Sobre Vigilia” 69). En este poema el autor-lector recupera su nombre, Jorge Wiese, porque reconoce a su padre como un otro que constituye parte de su subjetividad, por medio de su participación en su propia historia y como el que recibe la promesa. En este contexto de intersubjetividad, el lenguaje, que en los poemas anteriores, se presentaba solo como medio de expresión y de representación, se convierte en una herramienta intersubjetiva. En el fondo, toda lectura es un viaje que inicialmente parece ser lineal pero que en realidad se trata de un regreso a la experiencia de gratitud hacia el padre. De este modo, el lenguaje deja de ser un instrumento deleznable, incapaz de fundar por sí mismo una identidad estable, para convertirse en la base del sentido infinito en la interacción entre el lector y el texto⁶⁰. Por ello, este diálogo con la alteridad del texto culmina con la creación de un nuevo texto artístico que da cuenta tanto del sentido del texto como de la experiencia del lector (“Sobre Ricardo” 1).

⁵⁹ Nótese la coincidencia con la lectura abierta propuesta por los libros medievales, como el Libro de buen amor.

⁶⁰ Este cambio en la función del lenguaje supone que la interpretación no significa salir de sí para llegar al otro, sino descubrir y ampliar la base común que comparten el lector y el texto (Cavell 66)

Conclusiones

Como sabemos por los Nuevos Estudios de Literacidad (NEL), no existe una sola manera “natural” de leer, porque la lectura y la escritura son prácticas sociales que están modeladas por instituciones y valoraciones culturales, y buscan cumplir propósitos específicos dentro de prácticas culturales más amplias (Zavala et al. 8-14). En este contexto, Susana Reisz recuerda que la literatura “cultura”, como una práctica social de lectura y escritura, libera al texto de la sujeción a una intención y a una situación comunicativa particulares; esta doble operación es al mismo tiempo inmovilizadora y dinamizadora, porque consagrar un discurso como digno de ser repetido implica convertirlo en una suerte de partitura verbal que cualquiera puede ejecutar, en cualquier tiempo y espacio (“Hablar, repetir, citar” 145). El discurso sobre la lectura lúdica, presente en el poemario Vigilia de los sentidos, plantea el problema de la comunicación artística que se produce en esta interpretación o ejecución de un texto: ¿en qué sentido la interpretación siempre es “otra” o distinta del texto primario?, y ¿en qué sentido es la misma?

Una de las primeras conclusiones es que Vigilia de los sentidos presenta su discurso sobre la lectura lúdica de manera fragmentada y dialógica, pues la voz poética recurre a dos alter egos, Nadie y Guido, para luego retomar su nombre. En estos recorridos, cada poema ofrece una postura que ilumina un aspecto de la interpretación, pero a la vez abre una nueva pregunta. En realidad, esta forma de exposición corresponde a la voluntad del autor de funcionar como un “maestro de lectura”, quien intenta formular problemas sobre los aspectos que intervienen en la comunicación

artística y guiar al lector con algunas indicaciones, dentro del mismo poemario⁶¹. Para ello, cada poema recurre a diferentes voces, que confrontan distintas posiciones sobre la interpretación provenientes de los ámbitos de la modernidad y del psicoanálisis. Para seguir este discurso, en el presente trabajo, me he concentrado en analizar las representaciones del autor-lector en cuatro poemas.

Los poemas “El Viaje”, “Antes del fin”, “Ruinas” y “Puquio de Sausalito” se concentran en las historias que sus propios enunciadores narran sobre sí mismos, con lo que el poemario subraya desde el primer momento el carácter narrativo de la subjetividad, que se modifica en relación con la alteridad de los textos artísticos. En el presente trabajo, he intentado mostrar que las dos secciones del poemario intentan superar la imagen inicial propuesta por la modernidad: la de un lector que sale de sí para conocer el texto; en cambio, propone que la interpretación de los textos artísticos se origina necesariamente en relaciones intersubjetivas, caracterizadas por la interpelación, el conflicto por la simbolización y por la gratitud y la promesa, como experiencias fundadoras de la subjetividad. Estas experiencias conducen al reconocimiento de que la subjetividad del lector no es inmediata, como indica la filosofía moderna, sino que depende de un otro y de un tercero en el diálogo, como un punto de vista objetivo desde donde se perciben las semejanzas y deferencias de los interlocutores. En otras palabras, el poemario recuerda que los sentimientos de pérdida y de gratitud, que surgen de la interacción con los otros y de la experiencia del mundo, son la base del lenguaje y de la interpretación.

Como indiqué anteriormente, cada uno de los cuatro poemas analizados formulan interrogantes presentadas de manera sucesiva, donde se privilegia la gratitud y la promesa como dos polos que organizan el relato de la subjetividad del lector; sin

⁶¹ En este sentido, es importante notar el paralelismo que se establece con el carácter de disputa académica que organiza al Libro de buen amor.

embargo, esta sucesión no resuelve por completo los problemas planteados en cada poema, sino que los vuelve más complejos. Así, el soneto “El viaje” construye un lector que, a semejanza de Nadie, asume una posición impersonal, pues busca salir de sí para intentar apropiarse de la alteridad del texto, es decir que busca dar cuenta de su sentido y, a la vez, construirse a sí mismo en este proceso. Los demás poemas sugieren que la capacidad de autotranscendencia de Nadie, no significa salir de sí, sino ser conscientes de la manera en que los otros intervienen en la propia historia y concebir a la subjetividad como un espacio abierto que puede transformarse por el ingreso de nuevas voces.

En cambio, en “Antes del fin”, Guido construye una identidad insustituible, constituida por un conjunto de voces –sus personajes o “figurillas”–; así, el proceso de lectura o interpretación de un texto exige escuchar su interpelación e intentar incorporarlo en la trama de la propia vida del lector, aunque esta empresa es imposible, como propone el poema. En suma, “Antes del fin” plantea la asimetría que existe en el intercambio entre el texto original y el lector. A continuación, “Ruinas” plantea la lucha por la simbolización, a pesar del desencuentro entre la subjetividad, la intersubjetividad y la experiencia del mundo. El poema “Puquio de Sausalito” propone que esta asimetría no se produce siempre, sino que, a partir de la experiencia de la gratitud, el lector reconoce sus propias limitaciones y al otro como un sujeto con el que comparte una base común, que no puede conocer del todo y, al mismo tiempo, como alguien que le permite mantener una promesa. De esta manera, el texto, como representación del padre ideal que todo lo sabe, se convierte en un interlocutor ideal, al cual los lectores pueden acercarse gracias a las claves exegéticas que el autor y su entorno brindan en los paratextos.

Finalmente, “Puquio de Sausalito” muestra que la gratitud es una experiencia fundadora de la subjetividad y de la interpretación, pues supone un reconocimiento

mutuo con la alteridad del padre. Este reconocimiento da lugar a una forma de conocimiento que es responsable con el texto y, al mismo tiempo, busca continuarlo. No obstante, esta reconciliación no anula los conflictos y las luchas, que aún quedan como una tarea por cumplir. De esta manera, el lenguaje ya no es un medio deleznable, sino que se convierte en una herramienta de construcción de sentido, que crea y a la vez dice algo sobre el texto y la experiencia del mundo. En suma, a pesar de que el poemario aborda la problemática del lenguaje y sus limitaciones, no cae en el nihilismo deconstruccionista, sino que reformula la tradición moderna al buscar una forma de encuentro con la alteridad que, aunque provisional, permita la comunicación por medio del lenguaje sobre la base de la gratitud de la promesa.

En consecuencia, Vigilia de los sentidos plantea una relación entre la subjetividad y la alteridad de los textos artísticos que se basa en la elaboración de relatos sobre sí mismo, donde las voces de estos textos intervienen como co-autores y como instancias éticas ante quienes el lector responde. En este sentido, la interpretación, como señala Jorge Wiese, siempre es la misma y a la vez “otra” (“Sobre Vigilia” 66). De esta manera, la “lectura lúdica” construye un sujeto que no solo está constituido pasivamente por diferentes prácticas sociales y culturales, sino que adquiere una capacidad de agencia a partir de su reconocimiento como agente y paciente, como sucede en el último poema de “Nortes”:

“Era una noche oscura y tenebrosa”, empezabas, mientras nuestros ojos infantiles miraban asustados la clara noche del verano norteño. Seguías: “La lluvia caía; los truenos retumbaban; los relámpagos cortaban el cielo. Dentro de una cueva, alrededor de un gran fuego, se apiñaban los bandidos. Las caras siniestras se iluminaban o se ensombrecían con el vaivén de las llamas. Un ronco murmullo resonaba en las paredes de roca negra. De pronto, el bandido

más viejo ordenó silencio. Con sus ojos, recorrió los ojos de todos los bandidos hasta que su mirada se detuvo en la mirada del bandido más joven. ¡Tú! –le dijo– cuéntanos un cuento. Balbuceando, el bandido más joven empezó: “Era una noche oscura y tenebrosa...” (Wiesse, Vigilia de los sentidos 99)

Este pequeño fragmento, con el que concluye la segunda sección “Nortes” y todo el poemario, muestra la dinámica circular de un cuento infantil, en el que se plantea el tema de un cuento dentro de otro cuento. Los niños que escuchan esta narración se identifican con el bandido más joven, quien toma nuevamente el papel de narrador. En definitiva, el poemario busca crear un “lector lúdico” como un sujeto que, a partir de la interpretación de textos artísticos, produzca una forma de literacidad autogenerada, donde interactúen el texto, la subjetividad del lector y su experiencia el mundo. De esta manera, en palabras de Carmela Zanelli, el lector se convierte en el “bandido más joven” que toma la posta, no del relato, sino de la aventura interpretativa que significa abordar, de la mano de Jorge Wiesse –que como autor, toma la máscara del “bandido más viejo”, del padre ausente, fin y origen de la trayectoria vital plasmada en el libro–, su Vigilia de los sentidos.

Bibliografía

Acurio, Rómulo. Res. de Caminos del reconocimiento, por Paul Ricoeur. Areté 18. 2
(2006): 351-360.

Ágreda, Javier. Res. de Vigilia de los sentidos, Jorge Wiese.

<<http://agreda.blogspot.com/2005/11/vigilia-de-los-sentidos.html>>

Alighieri, Dante. Divina Comedia. Edición de Giorgio Petrocchi y Luis Martínez de
Merlo. Madrid: Cátedra, 2005.

Allen, Graham. Intertextuality. New York: Routledge, 2000.

Berman, Marshall. Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la
modernidad. Traducción de Andrea Morales Vidal. Madrid: Siglo Veintiuno,
1988.

Borges, Jorge Luis. El Hacedor. En Obras completas. 1923-1972. Tomo I. Buenos
Aires: Emecé, 1979.

------. El otro, el mismo. En Obras completas. Tomo 2. Buenos Aires: Emecé, 2005.

Cavell, Marcia. La mente psicoanalítica. De Freud a la filosofía. Traducción de Gabriela
Montes de Oca. México: Paidós, 2000.

Celan, Paul. “En los Ríos”. < <http://amediavoz.com/celan.htm>>

Culler, Jonathan. Breve introducción a la teoría literaria. Traducción castellana de
Gonzalo García. Barcelona: Crítica, 2000.

------. “Lectores y lectura”. Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después
del estructuralismo. Traducción de Luis Cremades. Madrid: Cátedra, 1992. 33-
77.

- Du Bellay, Joachim. Les antiquités de Rome. Traducción de Jerónimo Martínez Cuadrado. Anales de Filología Francesa n° 12 (2003-2004): 249 - 264.
<http://dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo>
- Eagleton, Terry. “El sujeto en la literatura”. Artículo no publicado, 2005.
- Estébanez Calderón, Demetrio. Breve diccionario de términos literarios. Primera reimpresión (revisada). Madrid: Alianza editorial, 2004.
- Ferreyros, Alejandro. “Conciencia de la percepción”. Antes de la Vigilia. En la presentación de Vigilia de los sentidos de Jorge Wiese. Lima: Universidad del Pacífico, 2005. 15-25.
- Friedrich, Hugo. La estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días. Traducción de Joan Petit. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Gatti, Carlos. “Los nortes de Vigilia de los sentidos”. Antes de la Vigilia. En la presentación de Vigilia de los sentidos de Jorge Wiese. Lima: Universidad del Pacífico, 2005. 27-55.
- González, Ulises. “Las máscaras y los nortes del último copista”. Res. de Vigilia de los sentidos, por Jorge Wiese. Hueso Húmero 47 (2005).
<<http://huesohumero.perucultural.org.pe.html>>
- Lacan, Jacques. “La instancia de la letra en el inconsciente”. Escritos I. Traducción de Tomás Segovia. México D.F.: Siglo Veintiuno, 1990. 473-509.
- Martínez, Alfredo. “Invención y realidad. La noción de mimesis como imitación creadora en Paul Ricoeur”. Diánoia 57 (2006): 131-166.
- Martos, Marco. “Identidades del hablante en la poesía de Fernando Pessoa”. Pessoa & Compañía. Charlas sobre la obra de Fernando Pessoa + 4 Cartas de amor. Lima: Unión Latina, Embajada de Portugal en el Perú y Universidad de Lima, 1993. pp. 49-63.

- Monteagudo, Cecilia. “La rehabilitación de la Estética en la praxis hermenéutica de H. G. Gadamer”. Conferencia dictada en las Segundas Jornadas de Fenomenología y Hermenéutica. Departamento de Humanidades/PUCP.
- Paz, Octavio. Los hijos del limo. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Platón. Crátilo. En Diálogos. Tomo II. Madrid: Gredos, 1999.
- . Fedro. En Diálogos. Tomo III. Madrid: Gredos 1997.
- Reisz, Susana. “Hablar, repetir, citar. Las voces del discurso literario (y del discurso crítico)”. Lexis. 12. 2 (1988): 139-178.
- . “Entre el modernismo y las vanguardias. Dialogismo y polifonía anárquica en Trilce de César Vallejo”. Manuscrito.
- Ricoeur, Paul. Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido. Traducción de Graciela Monges Nicolau. México: Siglo Veintiuno, 1995.
- . Sí mismo como otro. Traducción de Agustín Neira Calvo. Madrid: Siglo Veintiuno, 1996.
- . Caminos del reconocimiento. Tres estudios. Traducción de Agustín Neira Calvo. Madrid: Editorial Trotta, 2005.
- Rorty, Richard. Contingencia, ironía y solidaridad. Traducción de Alfredo Eduardo Sinnot. Barcelona: Paidós, 1996.
- Rothe, Arnold. “El papel del lector en la crítica alemana contemporánea”. Traducción de José Antonio Mayoral. Estética de la recepción. José Antonio Mayoral (comp.) Madrid: Arco/libros, 1987. 13-27.

- Steiner, George. “Presencias Reales”. Pasión intacta. Ensayos 1978-1995. Traducción de Menchu Gutiérrez y Encarna Castejón. Madrid: Ediciones Siruela, 1997. 45-71.
- Tubino, Fidel. “La recuperación de las memorias colectivas en la construcción de las identidades”. Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana. Hamann, Marita; López Maguiña, Santiago; Portocarrero, Gonzalo y Vich, Víctor (Eds.). Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2003.
- Vinatea, Martina. Res. de Vigilia de los sentidos, por Jorge Wiese. Voz y letra 17. 2 (2006): 151-154.
- Wiese, Jorge. Vigilia de los sentidos. Lima: Editorial Laberintos, 2005.
- “Dante y yo. Del fuego a las cenizas.” Hueso Húmero 38 (2001): 112-118.
- “Vigilia de los sentidos: trama y calas”. Conferencia dictada en la Pontificia Universidad Católica del Perú en septiembre de 2006.
- “Fernando Pessoa, Antonio Machado y la atenuación del autor en Vigilia de los sentidos”. Artículo no publicado, 2007.
- “Sobre `Ricardo’”. Babab 17 (2003). <http://www.babab.com/no17/ricardo.htm>
- “Sobre Vigilia de los sentidos”. Antes de la Vigilia. En la presentación de Vigilia de los sentidos de Jorge Wiese. Lima: Universidad del Pacífico, 2005. 57-76.
- Res. de The Genesis of Secrecy. On the Interpretation of Narrative, por Frank Kermode. Dédalo 1.2 (1994): 31-37.

Zavala, Virginia; Niño-Murcia, Mercedes; y Ames, Patricia. Escritura y sociedad.

Nuevas perspectivas teóricas y etnográficas. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2004.

Zavala, Virginia. (Des)encuentros con la escritura: escuela y comunidad en los Andes peruanos. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2002.

Zizek, Slavoj. El acoso de las fantasías. Traducción de Clea Braunstein Saal. México: Siglo Veintiuno, 1999.

-----". "El obsceno objeto de la posmodernidad". Mirando el sesgo: una introducción a Jacques Lacan a través de la cultura popular. Buenos Aires: Paidós, 2002. 235-253.

