

Dialogismo, monologismo y polifonía.

Tópicos del Seminario, 21.

Enero-junio 2009, pp. 143-162.

***El cutis patrio* de Eduardo Espina:
poética neobarroca y fábula de identidad nacional**

Mirian Pino

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

*Sueña en ellos la callampa llanera,
holgura para la era de los sureños.*

Eduardo Espina

Introducción

Uno de los aspectos más interesantes que es posible señalar en la renovación poética del neobarroco latinoamericano es su capacidad para aglutinar en un montaje multiforme un conjunto de operaciones escriturales que patentiza una propuesta donde es posible escuchar bajtinianamente los lenguajes sociales más allá de las cristalizaciones teóricas como poética autorreferencial. Habida cuenta que una lectura a primera vista pueda parecer que aquel no se relaciona con “la trinchera”, la preocupación por el lenguaje poético como dimensión central permite auscultar su base social. En esta dirección, creo que Néstor Perlongher¹ marcará los caminos a seguir para sortear la dificultad de ciertos textos y ciertas lecturas *impropias*² que se apo-

¹ Recomiendo, para revisar este aspecto, la lectura de las cartas de Néstor Perlongher enviadas a Osvaldo Baigorria, que aparecieron con el título de *Néstor Perlongher. Un barroco de trinchera* (2006).

² La lectura barroca es una actividad en volumen, tal como la aborda Nicolás Rosa en el capítulo “Lecturas impropias”, en *La lengua del ausente* (1997).

deran de la literatura para vaciar sus referentes y propiciar desde allí un trabajo exhaustivo con el lenguaje. Asimismo, Severo Sarduy (1987) [1972]) en la década de 1970 había publicado sus primeros textos sobre los procedimientos neobarrocos, siendo uno de ellos la lectura radial; ésta implica un arco de significación ubicado en los pliegues³ del texto y es en ese topoi donde es posible conjeturar la presencia de preocupaciones que superan la visión unívoca del lenguaje por el lenguaje mismo, para conducirnos hacia una propuesta que muestra una política de la lengua donde escuchamos el texto con voz y, en consecuencia, su polifonía. Y es en este aspecto donde la relación entre la teoría de Mijaíl Bajtín y la poesía nos abisma hacia un conjunto de preocupaciones teóricas que encuentran en el neobarroco latinoamericano un rico objeto de estudio. Si bien el estudioso plantea en *Teoría estética de la creación verbal* (1998)⁴ y en *Teoría y estética de la novela* (1991) que en poesía no es posible advertir los lenguajes sociales, ya que ella es eminentemente monológica, otra perspectiva se advierte en *Hacia una filosofía del acto ético* (1997), donde en diversos pasajes emerge la reflexión bajtiniana a partir del desmontaje de la arquitectónica poética de la obra de Pushkin.⁵ Así, este estudio se centrará en una preocupación que se expresa en el análisis de *El cutis patrio* (en adelante *ECP*)⁶ e ilumina la relación entre poesía neobarroca

³ Adopto el término de las reflexiones de Gilles Deleuze en *Leibniz y el barroco* (1989) en las cuales el par pliegue y despliegue se caracterizan por su continuidad infinita. En este sentido, me parece sugerente la figura, adoptada por Deleuze, del origami como arte de pliegue sobre papel y los efectos del movimiento radial en la lectura. El procedimiento es primordial para entender el neobarroco en América Latina y sus posibilidades de cruce con la carnavalización en el texto de Espina.

⁴ Tal como se consigna en la bibliografía de Bajtín, coloco las fechas de las ediciones que he consultado para este artículo.

⁵ El texto cuya edición en castellano data de 1997 contiene las reflexiones bajtinianas de la década de 1920.

⁶ Todas las citas de *El cutis patrio* (2006) que haré en este estudio corresponden a la que aparece en las referencias al final del texto.

con la teoría de Bajtín en lo tocante a la estilización paródica, como resultado de formas carnavalizadas y por ello polifónicas e incursionará en la reificación del *yo lírico* como clave de esta última. En este sentido, el diálogo multiforme implica la apropiación y el desmontaje del cronotopo “patria”/”país”/”territorio”/”Río de La Plata”/”Sur”, que en la historia oficial codifica el mito de la identidad nacional/regional y unidad de lengua.⁷

Sabemos que operaciones de trucaje, cultismos, formas bizaras y travestis se conjugan en la poética neobarroca latinoamericana junto con una fuerte deconstrucción de las diferentes versiones de las fábulas de identidad nacional, como se anticipó más arriba. Sostengo que estos procedimientos implican una mixtura de registros lingüísticos desde los años sesenta en adelante, tanto en poesía como en prosa poética; en este sentido, *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima es un ejemplo señero al respecto;⁸ en textos publicados en la década de 1970 y luego en el exilio, como *Indicios pánicos* (1983 [1971]) de la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi se percibe también un neobarroco de fuertes implicancias sociales.⁹ Lo político y el entorno de asfixia *pre* y *post* golpe de estado debió ser traumático como para que la lengua y sus usos literarios no pudieran dar cuenta de lo

⁷ La fábula de identidad nacional supone un conjunto de prácticas cohesionadas a través de la unidad de lengua y pueblo creador; canal de los mitos patrios el territorio y sus habitantes son significados a través de esta unidad que se logra mediante fuertes lazos identitarios. La comunidad imaginada, en términos de A. Giddens, implica la presencia de la nación y el territorio junto con la religión como dispositivos de cohesión de los ciudadanos. Asimismo, es lo que permite determinar la existencia de argentinidad, uruguayidad, etc. No es casual que el autor haya escrito el ensayo *Historia universal del Uruguay* (1998), texto que significa una reflexión en torno a esta problemática.

⁸ Un ejemplo de operaciones que desmontan un territorio único, como así también la “unidad de lengua” lo podemos encontrar en la poética chicana; un ejemplo revelador es *Borderlands/La frontera* (1987) de Gloria Anzaldúa.

⁹ La investigadora Julia Duelli de la Universidad Nacional de Córdoba se ha dedicado al tema del neobarroco como poética de resistencia en Cristina Peri Rossi, en su tesis de licenciatura defendida en la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía, UNC (2005).

sucedido. Caso similar se advierte en la producción del autor chileno Pedro Lemebel.¹⁰

Igualmente, esta primera aproximación nos conduce a una problemática relacionada con la dificultad que genera en el lectorado las denominadas “lecturas difíciles”; tanto Héctor Libertella en *Las sagradas escrituras* (1987) como Eduardo Espina en su ensayo “Un zig zag feliz. ¿Para qué escribir poesía?” (2008) han aludido a esta dimensión en torno al neobarroco. El primero en clara referencia a la obra de José Lezama Lima ilumina un aspecto interesante de su hermetismo, que implica cambios en los modos de leer. Expresa Libertella:

El jeroglífico, la oscuridad y el enigma que empiezan a articularse con ese lector, para sacarlo de quicio, son las señales de que esta obra puede ser leída, ahora, como una contribución social. Ante todo, porque obliga a cambiar las costumbres de lectura que un mercado propició [...] (1989: 59);

asimismo, Espina incursiona por meandros similares cuando afirma que:

Al desafiar el sentido y la idea de verdad, la poesía se recluye en su destino autosuficiente; virtual porque rechaza el reconocimiento. A través del mismo el conocimiento alcanza a liberarse de lo que no puede conocer [...]. Cubre el trayecto de un descubrimiento que apela a las angustias, contradicciones y arbitrariedades de un lenguaje específico que se sale del comercio del significado para evitarle desde dentro [...] (2008: 3).

Por otra parte, es preciso señalar que Bajtín matiza su perspectiva sobre el lector a partir de la consideración del principio dialógico como dimensión activa de la cultura; en esta direc-

¹⁰ Octavio Martínez estudió la relación de lo que denomina “crónica colisa” en doce textos de Pedro Lemebel. En su tesis, defendida en la Escuela de Letras de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC (2007), desarrolla la hipótesis sugerente de una doble marginalidad de género y su articulación poética neobarroca como correa de transmisión de esa problemática.

ción infiero la importancia conferida a aquel en relación a la obra de Rabelais, por ejemplo. Igualmente, he de acotar que si bien reconoce al lector en su cronotopo, de igual modo plantea su existencia como elemento necesario de la triada autor-héroe, ubicado en el texto pero que no es posible identificar con el *gran público*, expresa:

Asimismo sólo tomamos en cuenta a aquel receptor que es también considerado por el autor, aquel hacia el cual está orientada la obra; en fin el receptor que en virtud de lo dicho determina internamente la forma. En cambio excluimos al público real que de hecho resulta ser la masa lectora de un escritor determinado (1997: 128).

No obstante, así se trate de un lector con estos acentos arriba señalados, es posible conjeturar a partir de la poética neobarroca una inquietud por una polifonía que se hace desde el texto y en y a través del lenguaje que propicia otro contrato de lectura, más cercano al juego, al descubrimiento de una materia continuamente desplazada donde se aloja otra *patria*, que en el caso del texto de Espina se construye a partir de continuas desarticulaciones. Una patria que es poetizada por fuera de las formas canónicas que apelan a la fuerte presencia de un *yo* lírico expreso. En esta dirección aquella se constituye en una constante que es asechada por el lenguaje como dimensión fundante. Desde tal orientación, la lengua patria del autor des/ata el núcleo de valores vinculantes entre forma y contenido.

También planteo que *ECP* nos invita a leer bajtinianamente la posibilidad de potenciar la poliglosia que implica una territorialidad nacional en tanto motivo cronotópico y fundamentalmente observar la lengua como lugar de residencia; una lengua que deambula en tanto Norte y Uruguay y este ritmo de oleaje entre dos aguas tensa una escritura *en* Sur, espejo multiforme de esta problemática. Del mismo modo, advierto a través del análisis de un número determinado de operaciones en el texto que desarrollaré más adelante, un trucaje de lo nacional, un trabajo de plegado con el fin de proponer al lenguaje como dimensión

fundante no sólo de lo nacional, sino también de la propia poética del autor creador.¹¹

1. El paisaje patrio como doble motivo cronotópico

*Pero no todo embellecimiento
hablará de lo oblicuo de la arboleda.*
Eduardo Espina

El cutis patrio profundiza en la prótesis-maquillaje que recubre el rostro y la lengua del territorio patrio uruguayo donde, por efecto del neobarroco, emerge como un cronotopo que se torna extraño. Y tómesese este término en sus dos acepciones: la rareza que implica la poética donde el referente literario es deliberadamente opacado y el lugar de extranjería de Espina, en que lo nacional implica su lugar de nacimiento y residencia parcial, pero también *se hace* desde EE.UU. Se trata entonces de una doble agencia que enriquece la relación entre el neobarroco y las poéticas de la lengua.

La crítica especializada (José Kozzer, Rogelio Guedea, Eduardo Mallén, etc.) ha significado a la escritura del autor como ajena a toda clasificación. Sin embargo, un trabajo de desmontaje textual puede evidenciar un ejercicio del espíritu neobarroco que se tensa en diversas cuerdas que revelan un fuerte compromiso con una lengua de un Uruguay-otro, una cultura rioplatense/otra, un Sur/otro; lugares construidos desde la potencia polifónica de la lengua que se torna audible cuando se produce una estilización paródica, alojada, por ejemplo, en el juego de la estructura parentética y el título, como observaremos posteriormente. Sostengo que el título implica un tratamiento del rostro como parte del cuerpo patrio más visible y oficial; pero cabe interrogarnos

¹¹ Iris Zavala se ha referido a las posibles articulaciones de la teoría bajtiniana con las propuestas de Jacques Lacan en lo tocante al *otro* como categoría epistémica y la importancia del lenguaje como dimensión fundante en el sujeto (1997: 181-224).

qué se esconde tras la exterioridad, cómo capta la poesía esas zonas tan potentes como oscuras de las palabras. Creo que la obra de Espina invita a regresar a esos lugares, hechos de un tiempo extemporáneo al de Occidente, un lugar donde se desliza la riqueza del lenguaje.

Uno de los aspectos más sobresalientes del texto es la importancia que adquiere la presencia de la naturaleza del Sur como cronotopo donde es posible advertir el despliegue de la poética neobarroca. Lo natural redescubierto por la lengua abarca desde una fitografía poética hasta formas de aves que pueblan el universo sureño que *dice* la lengua patria. En consecuencia, la cosmogonía en el texto construye una atmósfera determinante en la arquitectónica. Dicha dimensión en numerosos poemas de *ECP hablan* del Sur como espacio-tiempo donde se ejercita, desde la lengua, una patria-otra.

No menos importantes son los sujetos que representan ese Sur, donde emerge un doble movimiento por efecto de la fuerte transculturación;¹² en esta dirección es importante señalar que no existe en el texto un *yo* lírico, como instancia expresa común en el discurso romántico, por ejemplo, sino que podríamos conjeturar que aquel se funde en el lenguaje, de modo tal que *otros* aparecen como materia neobarroca: la naturaleza, Magallanes, Lotto,¹³ Solís, la joven guaraní, Fray Luis de León, Cervantes, Wittgenstein, los *yo*, en tanto dimensión representada que en ciertos poemas emerge colectivamente en *nosotros*, e incluso y quizá el más importante el mismo lenguaje.

¹² Esta categoría desarrollada de manera esclarecedora por Ángel Rama a partir del discurso literario puede ser leída a la luz de la dialogía bajtiniana en cuanto al carácter polémico que se inscribe en ella por efecto de los contactos culturales. Éstos implican asumir, desde América Latina, críticamente, la “palabra ajena”.

¹³ El texto está precedido de un tramo del frontispicio Adonis y Cupido de este pintor renacentista. El injerto pictórico anticipa ya las aventuras a través del claroscuro del texto que los lectores atravesaremos.

ECP induce a interrogarnos acerca de qué es el Sur. Si los puntos cardinales marcan la ubicación en una cartografía determinada de Occidente, en el territorio poético de nuestro autor todo centro queda destituido. Theodor Adorno¹⁴ supo confesar que en el exilio la única patria que se posee es la escritura. De igual importancia es esta reflexión en el autor uruguayo que adopta la ciudadanía estadounidense en 1998. Este biografema es un aspecto singular, ya que uno de los puntos nodales en nuestro texto es la potencia que adquiere la lengua patria de Espina que no se identifica con el mapa del territorio nacional *oficial*; en numerosos poemas como “El pacto de los significados (una interpretación en cuotas)” es posible observar la tensión que produce la deriva de significantes como resultante de la mirada neobarroca que desmonta el encuentro de las culturas y el discurso monológico de la Historia: “Debajo, como los símbolos/ lo saben, la historia es otra” (2006, EPS: 123).

El proceso de aglutinación lingüística con que la naturaleza *se dice*, quiebra al mismo tiempo con la poética realista para instaurar una dimensión que podremos asirla en y a través de la fitografía, la bandada de aves y vientos, la mayoría de las veces originarios del Sur del Sur. La cronotopía se construye a través de un espacio-tiempo que descentra los puntos cardinales cuestionando el tiempo de Occidente. La operación es llevada a cabo por una precisa combinación entre formas verbales conocidas y adverbios que implican la negación de aquellas, y lo que es aún más sugerente, la abolición de la temporalidad unilineal; así emerge este procedimiento en el poema “Lengua materna”: “entre el hoy y el ya pasaron varias semanas” (2006, LM: 9). A propósito del tratamiento que Espina otorga al tiempo como *abso-*

¹⁴ El exilio político y su relación con la escritura que Adorno plantea en la segunda parte, “Tras el espejo”, de *Mínima moralía*, encuentra en la poética del autor uruguayo un buen ejemplo para matizar la relación entre identidad, la condición de ciudadano americano y la escritura. Es este sentido, sostengo que esta perspectiva es llevada a cabo por los continuos plegados barrocos del Sur.

luto cuestionado, en su estudio sobre la poética de Octavio Paz “El tiempo en los bolsillos de Gulliver” expresa que: “Para pactar con su duración, la palabra inventa la quimera del transcurrir. Sobrevivir a la indisoluble presencia del tiempo es su cometido primordial, al menos el que más la perturba y la saca de quicio, del significado...” (2008: 81). Este aspecto encuentra una importante articulación con cierta concepción del lenguaje que se trabaja *por dentro*; el poema “El pacto de los significados” propicia la clausura del sentido único que armoniza con otra concepción del tiempo señalada más arriba, o bien “El nihilismo” expresa: “Trayendo edades diferentes, el reloj / regaña la blanca arenga por la cama, / junto al frijo, juntos, el general y la / gema: nadie intrigado para tratarlos. / Celajes, comisuras, unos con horas: no decir nada, dejar la lengua vacía/” (2006, EN: 33). En consecuencia, este procedimiento problematiza el principio de representación mimética que nace de la relación sujeto-objeto y los modos de percepción de esta relación, anterior a las vanguardias históricas. Así, el relato patrio desde la perspectiva poética del autor implica un espacio vacío o saturado de sentidos consensuados que sobrecodifican los mensajes que circulan en la cultura. La respuesta frente a esta unidireccionalidad de la política de la lengua es la presencia de un rostro y un cutis maquillados con nuevos sentidos necesarios que devienen, en varios poemas, en contrasentidos. Uno de los procedimientos que pueden advertirse en el texto se realiza por vía de la alteración de los fonemas que apunta al vaciamiento en numerosos casos de los sentidos tradicionales, o bien alternar la lectura y hallar otro sentido a través de la cadena fónica, como se podrá advertir más adelante.

La apuesta por el habla implica arremeter con la gramática no sólo latina sino también española. Mientras que el epígrafe que precede a *ECP* potencia la visión a través de una cita del poeta austríaco Hugo Von Hofmannsthal que reza: “Las almas huyen del guarismo a la visión”, un número importante de poemas huyen de la lengua escrita a las formas habladas. En el poe-

ma “Poesía (también) eres tú” emerge el habla como dimensión, anterior a la normativa: “La página, nebrija, para pájaros” (2006, PTET: 81); en otros, se apela a formas coloquiales donde reina el carácter anónimo, por ejemplo: *vaya uno a saber* (2006, Ras-tros de regiones en la marejada: 169); coloquialismos que pro-vienen del español hablado en México: *cosas así* (2006, Monó-logo de Da Vinci: 79), *apapacho* (2006, Homenaje a la mano de los demás: 29); lunfardías rioplatenses: *guita* (2006, Lo mejor de Magallanes: 56); otras jergas: *kif* (2006, Lo que la página en-cuentra: 15), etc. Las cadenas metonímicas que encuentran el punto nodal en *labio* son un buen ejemplo de este matiz. En el texto citado se advierte una fuerte polifonía de elementos natu-rales originarios de zonas tropicales americanas o bien del Río de la Plata, potenciadas desde la voz. En la fitografía poética no hay raíz sino rizoma,¹⁵ grandes árboles y plantas que salidos de su movimiento habitual se desparraman por numerosos poemas. Asimismo, una verdadera sopa de signos transculturados que se potencia a través del juego de la cadena significante donde el ritmo produce la deriva del sentido; este aspecto lo podemos observar en el poema “Personajes populares. (¿Qué dedo es el gordo del pie?)” donde: “a gula en Liguria, a gol / de tsuru uru-guayo diciendo yo [...]” (2006, PP: 123) se escucha, en la lectu-ra radial: *sur uruguayo*.

El *yo* se desvanece en el planterío, lo interroga con el fin de *dar* con la patria-otra, hecha de diversos vientos ya sea el pampero y el simún que sopla en África; la mención de éstos rompen con la ubicación de los puntos cardinales y en conse-cuencia el mapa del Sur se descentra, abarca desde África al Río de La Plata; un doble movimiento de mirada y habla arrastra y

¹⁵ Nicolás Rosa expresa, a través de Deleuze: “Si bien es cierto que la genea-logía no se confunde con la cronología, las lecturas genealógicas implican la bús-queda del texto fuente, [...], la proliferación del tronco en ramas, funda una ge-nealogía descentrada, rizomáticas, espléndida en la iridiscencia de sus fibrillas y en porosidad de sus rizomas, una verdadera lectura botánica [...]” (1997: 74).

traslada los elementos naturales para desde allí construir otro mapa. En “Nacimientos de Neptuno” regresa a través de la metonimia *boca* a esta dimensión privilegiada en numerosos poemas: “La boca que debajo de la nieve / cambia con el labio lo apacible, / escribe otro nombre apropiado / al ponerlo en la palabra tiempo [...]” (2006: 168), o bien en “Rastros de regiones en la marejada” se advierte: “Y en el pájaro, hay algo que se está diciendo [...]” (2006: 170). De modo tal que ojo y voz en la poética de Espina evidencian el principio bajtiniano de polifonía donde el habla a través de *labio*, *boca*, *cutis* en tanto exterioridad del rostro, apelan a la escucha del otro. La literatura, en la teoría del estudioso ruso, es un callar indirecto. Los textos con voz en la creación son, como asegura Augusto Ponzio leyendo a Bajtín “palabra distanciada, palabra irónica, parodia, sonrisa” (p. 16). O como *dice* el lenguaje en “Vejez de Wittgenstein”, poema con que Eduardo Espina cierra *ECP*: “Otro oír en lo que el mundo calla” (2006, VdW: 200). Es importante atender a la apertura y cierre del texto; el poema que lo inicia ilumina las posibilidades de una lengua donde el plegado opera sobre la capacidad de nombrar a partir de su mestizaje¹⁶ (desde *canéfora* a *gualicho*, en 2006, Lengua materna: 10); en consecuencia, éste desliza el pliegue neobarroco en una fuerte operación intercultural. En este sentido, me parece importante esta apertura como el cierre a través del citado poema a Wittgenstein ya que los cambios de perspectivas o modos de mirar, hablar y escuchar indican que el intertexto es un interlecto en el cual los juegos del lenguaje asumen el punto axial del arte como actividad socialmente responsable. Así, otro ejemplo revelador es el poema “La anatomía del pato como quiera ser” donde los versos “Destino, pero tanto desatino; / quien lo encuentre lo entenderá” induce a leer el pasaje “Esclarecido en crítor tribal atrapa” (2006, LAPCQS:

¹⁶ Utilizo este término en el mismo sentido que *transculturación*, es decir, como regulador de la economía de la tensión en el discurso que las palabras atraen.

55) a través del pliegue “es/ex/crítor”.¹⁷ El juego destituye no sólo modos de leer sino también paralelamente, modos de escribir (*crítor tribal*). En este sentido, advierto en *ECP* una fuerte polémica oculta con respecto a la creación poética y por extensión un modo de concebir la institución literaria.

2. ¿La ausencia del “yo”?

*Celeste y estambre de aguas
áridas por los arroyos del yo
a rombos y ditirambos turban.
Eduardo Espina*

La relación yo-patria, estudiada por Bajtín en la poética de Pushkin en su ya citado texto *Hacia una filosofía del acto ético* implica una arquitectónica poética donde los sujetos del discurso dimensionan los valores que constituyen el eje axiológico. La aparente inexistencia del yo en el texto de Espina potencia el relato patrio a través de la elipsis y de un fuerte proceso de reificación que lleva al grado cero la relación sujeto-objeto. En consecuencia, es posible conjeturar que la polifonía se asienta en *otro* lugar del discurso en el cual las sinestesias y la potencia del ritmo poético canalizan una fuerte sospecha acerca del yo, estable y logocentrado que dirige el cauce del texto. En el poema “Monólogo de Da Vinci ante lo más conocido que pintó” el mito de Narciso emerge vulnerado: “La espuma contra unas plumas, / haz de raciocinio al oír decirlo / y en el cielo de quien anhela lo / elemental, mejor definición de / Narciso: la nada en tí entenada [...]” (2006, MdDV: 79).

Mientras la poética *ocurre*, la mirada y la voz realzan la importancia del ojo neobarroco donde se ubica el diseminado yo lírico.¹⁸ La patria y el sur son dichos por la lengua que desintegra

¹⁷ Deleuze (1989) opera de esta forma a través de “plica”, “ex”/“plica”.

¹⁸ Néstor Perlongher (1997: 94) propone el término *desujetamiento* para esta dispersión del yo lírico.

su carácter monocentrado, ya que la relación *yo-patria* es hablada a través del lenguaje. En consecuencia, el *des/patriamiento* se construye desde el lenguaje poético: “Es el país donde desaparezca / acaso con cielo nunca escaso / cielos y ceibos para tener voz, / pero el país: más pensamiento, / y más cuando siempre se diga [...]” (2006, *La carga amorosa*: 59).

El yo que transcurre en lo natural apunta no sólo a su aparente desaparición como instancia de discurso sino también, por extensión, se cuestiona su identidad *oficial* al colocar al lenguaje como dimensión fundante del mismo. Mientras que aquel es anterior al sujeto, el ojo, por efecto de la elipsis y la anamorfosis¹⁹ mira, desmonta y ríe: todo ocurre en la lengua hablada, en un amplio abanico que abarca las ya citadas formas populares al uso de los cultismos (*libídine, lábaros*), árboles del Sur (*ibiscuis*), aves (*churrinche, neblí, tsuru*, etc.) o bien, formas en desuso del latín (*tutiplén, puer*). En tal dirección, me parece sugerente la relación de este procedimiento con lo que Deleuze, leyendo a Leibniz, propone como un nuevo acercamiento a la categoría de sujeto y sus relaciones con la polifonía bajtiniana; expresa el filósofo francés: “Será sujeto lo que alcanza el punto de vista, o más bien lo que se instala en el punto de vista [...]” (1989: 31). De allí que la re-presentación del *yo-nosotros* que se repite en *ECP* o la variación de la perspectiva con que se mira y se dice el Sur pueda constituirse en un eslabón importante para la relación con la polifonía bajtiniana. Ésta incardinaría los puntos de vista y la polémica con los sentidos consagrados, otorgando los ritmos textuales al Sur.

Severo Sarduy (1987), a partir de la perspectiva lacaniana, desarrolla la función de estos procedimientos que en la versión de *ECP* se pliega en el texto cuando la distorsión de la mirada

¹⁹ Expresa Sarduy: “[...] la anamorfosis, [...], se presenta como una opacidad inicial y reconstituye, en el desplazamiento del sujeto que implica, la trayectoria mental de la alegoría, que se capta cuando el pensamiento abandona, la perspectiva directa, frontal, para situarse oblicuamente con relación al texto, como ya lo sugería Galileo” (1972: 67).

desmonta los puntos cardinales, provocando un pivote *confuso* y múltiple de sures por efecto de la cadena significativa. Pero más precisamente el tratamiento puede observarse en esta disolución del sujeto en la cosmogonía natural. Asegura Sarduy:

Queda por elucidar, en este funcionamiento del discurso, un sitio: el del sujeto. Éste, si en efecto se trata de él-toda la topología lacaniana no hace más que probarlo-, es porque, no está donde se le espera- en el sitio donde un Yo gobierna visiblemente el discurso que se enuncia-sino allí donde no se le sabe buscar-bajo el significante elidido que el Yo cree haber expulsado, del cual el Yo se cree expulsado [...] (1987: 193).

A propósito de esta dimensión, asevera Espina: “Ante una prueba estética, artística o escrita, el espectador anhela sentir algo que lo incluya en los acontecimientos. La distancia entre el objeto y el sujeto debe borrarse para que este último sienta la primacía de la respuesta sobre la pregunta.” (2008: 2).²⁰ En este sentido, destaco el procedimiento de la fusión del *yo* con la naturaleza, lo que quiebra la lógica racionalista y busca el sentido en las zonas más solapadas del discurso: “Como falta, su tauro tiene frío / fija un ojo de lumbre y alguno: / en el retrato la luna los ordena, / adivina el alma además en esto, / esto que ya es decir, cielo, sitio. / Vaya rayo por huir de tanto yo.” (2006, *A partir de un huevo frito*: 101). No menos importante es la mención de Averroes que nos conduce por el “acueducto-Borges” a las operaciones de traducción y fracaso que ocurre en una lectura frontal que descuide las distintas tradiciones culturales sobre las que se monta el lenguaje poético de Espina y su cosmogonía. En consecuencia, señalo la relevancia que adquiere la presencia del lector en sus dos dimensiones: no sólo a lo tocante a la actividad como protagonista de una lectura *impropia* sino también como entidad que juega un rol determinante en la dimensión in-

²⁰ Nótese la relación de esta perspectiva en la poética de Espina, próxima a la dialogía bajtiniana.

terna del texto. Al menos son cuatro los poemas donde es posible registrar la apelación y la presencia del lector: “Las trenzas entretenidas”, “Diana de los aconteceres”, “Lectores de este poema” y “Homenaje a la mano de los demás”. En el primer poema recientemente mencionado leemos: “Y los lectores, asno ilustre a su trébol, / pisan la trampa a un tris del padrastro. / El mapa empantana pátinas para no ir, / pero aquí, albedrío de épocas cautivas, / cunde oída la quietud, tatuada estatura [...]” (2006, LTE: 22). La cadena fónica que se establece a través de la forma infinitiva del verbo (*no ir* se escucha como *no oír*) y la participia (*oída*) busca en la sonoridad la ocurrencia a los lectores atrapados en la búsqueda de los sentidos a partir de las genealogías: *mapa empantana*. En el segundo poema citado la voz expresa: “Leen lo que pueden” (2006, LEP: 63). En este sentido, podría pensarse que si la función escópica se interroga a partir de qué veo cuando digo que veo, en estos versos podríamos, por extensión, interrogarnos acerca de qué escucho cuando digo que escucho. Nicolás Rosa asegura que:

La poesía contemporánea, como exceso del régimen lingüístico, va produciendo una de las formas tradicionales del haz o de la gavilla semántica, pero también la dispersión y la exasperación que, más allá de la ramificación y de la turbulencia, destruyen los espacios significantes y en donde sólo pueden prevalecer las formas exaltadas de la iteración semántica, una lucha constante contra el sentido [...] (1997: 85).

En otros momentos, la lengua patria de Espina se intensifica en un sonido ubicable en la cadena significativa que implanta una deriva infinita: “Lo que sea, del vestigio resulta; / una imagen, sonidos al unísono / sin son ni entonces en todo esto / a descubrir lo que el verbo veía/” (2006, Las palabras, las perseguidas: 52). Un sonido y un ritmo que en numerosos casos niega la cadena semántica del verso, en otras, la derivación ilumina un nuevo sentido. Un registro musical sostiene al texto, un *bel* del ritmos otorgados por la enumeración, los encabalgamientos:

“Alma o al menos un cuerpo poblado / de pubises, vísceras, sinceritas ojeras, y / sombras de brazos a vibrar librados / en la brevedad encontrando trémula / la trama del ejemplo [...]” (2006, *Las palabras, las perseguidas*: 49), o las cesuras internas: “La costumbre del agua nada tuvo que ver / con la humedad y menos vendría su plan / espeso a empezar las escenas nacionales [...]” (2006, *La persona, un día de pesca*: 71).

ECP abarca una amplia posibilidad de lecturas *barrocas*, tras ellas se oculta un haz activo, subterráneo que a modo de plataforma se desplaza en constante movimiento: la des/lectura.

3. La cultura de la risa

Sanchan ladro
Eduardo Espina

Como ya he señalado, uno de los aspectos más interesantes de *ECP* es la presencia de la cultura de la risa que se construye entre el juego de los títulos y los juegos parentéticos que canalizan el diálogo risueño cuando horadan el significado del enunciado central. El procedimiento atrae la presencia de la palabra ajena, de los lenguajes de la cultura. Severo Sarduy, en su estudio “Barroco y neobarroco” (1987) hace referencia a las implicancias de la carnavalización bajtiniana donde la parodia se constituye en un recurso potente; en el caso Espina, la desmitificación del relato nacional, de las figuras históricas consagradas por el paso de tiempo, de la gesta heroica sureña, del lenguaje son abordados desde otra perspectiva, desde un lugar donde el privilegio del lenguaje poético asume la *versión*. En este sentido, es preciso recuperar lo ya expuesto en relación al diálogo polifónico que se advierte entre el título y el uso del paréntesis en numerosos poemas de nuestro texto: “El eterno retorno (Basta ya de tanto tiempo)”, “Una página más (y la siguiente menos)”, “Lo mejor de Magallanes (un poema estrecho)”, “Juan Díaz de Solís ante la prueba del fin (El descubrimiento no tiene escapatoria)”, “La vaca lo

hace con mala leche (un libro que pudiera ser total)”, “La duda de los poros dura poco (Esta vez el país estuvo, ésta también)”, “Poesía (también) eres tú”, “Poema con final feliz (dicen que comieron perdices)”, “Elogio del pez espada (en inglés es *swordfish*)”, etc.

Los diversos registros de lengua desintegran el sentido único; el arco de la potencia sobre el material pre existente es variado: diluye el mito griego del tiempo, instala la otra versión de las figuras heroicas, de autores consagrados, arremete con los lugares comunes como las muletillas coloquiales (*mala leche*), reescribe poemas canónicos del romanticismo español al injertar el paréntesis en medio del enunciado y la burla que elige como blanco a la forma poética becqueriana y la rima consonántica, al expresar que: “hipo rima con periplo” (2006: 81). Asimismo, potencia la risa a través de la traducción término a término, etc., o tuerce esta relación como el epígrafe que precede este apartado, donde modifica el pasaje cervantino “Ladran Sancho, señal que cabalgamos” por “sanchan ladro”. Estas formas de entablar el diálogo con la tradición cultural propone también fuertes operaciones transculturadas si pensamos en el filósofo Wittgenstein y su deambular por nuestro Sur: “Quietud de cuanto después aparecía / al pasar del azar a la razón siguiente / Es él, a leer en los lirios la duración. / Va de la lavanda a la banda oriental [...]” (2006, Vejez de Wittgenstein: 198). Desde esta perspectiva, la atracción por las diversas formas de injerto forman también parte del *yo*, situado en el umbral de la ausencia/presencia, un trabajo que deriva hacia las formas de leer la tradición cultural, los lenguajes sociales en una operación de constante interlectura que destituye sentidos consagrados. En otros, como “Personajes populares (¿Qué dedo es el gordo del pie?” la risa modula hacia el absurdo ya que al uso cotidiano del nombre del dedo se le injerta la forma verbal y la pregunta retórica para que el verso devenga en absurdo. La convivencia de los diversos tonos en *ECP* quiebra la grandilocuencia, ya que temas o motivos de la épica histórica son mirados a través de un

ojo *multiocular*, *anticeremonial*, quebrantando de este modo los límites entre lo culto y lo popular.

La lengua patria de Espina dramatiza bajtinianamente las voces sociales; frente al carácter monológico y totalitario con que se concibió el ideal de identidad nacional e ideal de lengua en la trama histórica cultural de nuestras sociedades, se eleva el carnaval, la estilización paródica y los modos de representar cronotópicamente al Sur para potenciar una salida hacia el murmullo universal.

Conclusión

[...] *yo me miro a mí mismo con los ojos del mundo.*
Bajtín

Uno de los aspectos quizá más sugerentes que ha dejado como legado la teoría bajtiniana son las posibilidades de diversas articulaciones en la literatura latinoamericana. Este matiz no es casual si pensamos que los préstamos y metabolizaciones de ese legado implican una fuerte relación dialógica entre periferias. Considero que uno de los anclajes se ubica, quizá por su historia, en la presencia del neobarroco como arte de la contraconquista. Nacido en la exuberancia, en la proliferación poética y como constante de espíritu, nos invita a conocer de otro modo nuestro pasado. En esta dirección, *El cutis patrio* lee el plegado de la identidad nacional como un *horror vacui*, que necesita ser llenado con el fin de conjurar los estrechos nacionalismos a principio del nuevo milenio. En esta dirección, anuncia a *sotto voce* que si bien la poesía neobarroca es doblemente marginal, el propio (d)efecto señala su vitalidad mientras la polifonía abanica los vientos del Sur.

Referencias

- ANDERSON, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE.
- ANZALDÚA, Gloria (1999 [1987]). *Borderlands / La frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, Co.
- ARÁN, Pampa (dir. y coord.) (2006). *Nuevo diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba, Argentina: Ferreyra editor.
- AA.VV. (1994). *Tres miradas sobre Bajtín*. España: Centro de Semiótica y teoría del espectáculo/Universitat de València y Asociación Vasca de Semiótica.
- ADORNO, Theodor (1999). *Mínima moralía*. España: Taurus.
- BAJTÍN, Mijaíl (1998). *Teoría y estética de la creación verbal*, trad. de Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.
- _____ (1997). *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. España: Antrhopos.
- _____ (1991). *Teoría y estética de la novela*, trad. de Helena Krúikova y Vicente Cascarra. España: Taurus.
- _____ (1994). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, trad. de Julio Forcat y César Conroy. Buenos Aires: Alianza.
- BARTHES, Roland (1987). *El susurro del lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.
- BONNEFOY, Ives (2005). *Lo improbable*. Córdoba, Argentina: Alción.
- DELEUZE, Gilles (1989). *El pliegue. Leibniz y el barroco*. Buenos Aires: Paidós.
- ESPINA, Eduardo (2006). *El cutis patrio*. México: Aldus.*

* Sitios en red (2008). Para los artículos sobre *El cutis patrio*, ingresar a *Letras Libres* y *La jornada semanal*, en donde podrán encontrarse las opiniones de José Kozer y Rogelio Guedea, respectivamente.

- _____ (2008). "Un zig zag feliz. ¿Para qué escribir poesía?" *Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile*, núm. 13.
- _____ (comp.) (2008). "El tiempo en los bolsillos de Gulliver", en *Neo, Post, Hiper, Trans, ¿Fin? Lecturas recientes de la literatura hispanoamericana*. RIL: edición de autor.
- LIBERTELLA, Héctor (1989). *Las sagradas escrituras*. Buenos Aires: Sudamericana.
- MANCUSO, Hugo (2005). *La palabra viva. Teoría verbal y discursiva de Michail M. Bakhtín*. Buenos Aires: Paidós.
- PINO, Mirian (2008). *Enigma de (Poe)sía: "El burro" de Roberto Bolaño y "Gas de los matrimonios" de Eduardo Espina*, núm. 19, *LyL*, Santiago de Chile: Universidad Católica Silva Henríquez [en prensa].
- PERLONGHER, Néstor. (2006). *Un barroco de trinchera, cartas a Baigorria (1978-1986)*. Buenos Aires: Mansalva.
- _____ (1997). *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue.
- RAMA, Ángel (1986). *La novela en América Latina. Panorama 1920-1980*. Veracruz: Fundación Ángel Rama/Universidad Veracruzana.
- ROSA, Nicolás (1997). *La lengua del ausente*. Buenos Aires: Biblos.
- SARDUY, Severo. (1987 [1972]), "Barroco y Neobarroco", en César Fernández Moreno (coord.). *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI.
- _____ (1987). *Ensayos generales sobre el barroco*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- VOLOSHINOV, V. y M. Bajtín (1992). *El marxismo y filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza.
- ZAVALA, Iris (1997). "Bajtín y el acto ético. Una lectura al reverso". *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*. España: Anthropos.