

Teillier y Lara: Palabras que esconden palabras

OSCAR D. SARMIENTO*

No es extraño encontrar diversos textos en los cuales la palabra poética, más o menos nítidamente, se autoseñale, se ponga de relieve a sí misma. El problema para el lector es qué hacer de esos instantes, cómo interpretar este funcionamiento de la palabra poética. Una posibilidad es la de establecer una lectura jerárquica, en la cual estos momentos jugarían el rol de un metalenguaje que, teoría y no ficción poética, vendría a explicar desde arriba el texto, a resguardar el sentido del mismo, a cautelarlo al mismo tiempo que imponerlo. En otras palabras, la problemática de la lectura de lo metapoético¹ se relaciona necesariamente con el estatuto propio de la teoría, del saber que lee el texto y pone en acción su lectura. Respecto de este estatuto Barbara Johnson ha escrito:

Por añadidura, al ver a la interpretación en sí misma como una actividad productora de ficción, la desconstrucción, al mismo tiempo, ha revertido y desplazado las categorías narrativas del “mostrar” y “contar”, mimesis y diégesis. En vez de otorgarle a los momentos de

*OSCAR D. SARMIENTO: Crítico y Profesor de Literatura Saint Lawrence University, U.S.A.

¹Respecto de lo metapoético, Carmen Foxley señala: “El término metapoético deriva de la función metalingüística tal como la concibe Roman Jakobson, es decir, reflexión sobre el lenguaje desde un segundo nivel, jerárquicamente subordinado al primero, el que es su objeto”. Carmen Foxley, “Lo grotesco, la bestialización y el amor. La poesía de Manuel Silva”. *Revista Chilena de Literatura* 35 (1990): 22.

auto-interpretación textual un estatus de autoridad metalingüística, la desconstrucción considera que todo lo que el texto dice acerca de sí mismo es otra ficción, una alegoría del proceso de lectura. Por ello, el privilegio tradicionalmente otorgado al mostrar sobre el contar se revierte: “contar” se convierte en una forma más sofisticada de “mostrar”, en la que lo que es “mostrado” es la puesta en crisis de la distinción mostrar/contar. Lejos de hacer todo el trabajo por ella, la auto-interpretación textual le da a la lectora más que hacer. Verdaderamente, es la manera en que un texto subvierte la posibilidad de cualquier autoridad de la lectura, al inscribir las estrategias de la lectora dentro de sus mismas estructuras que, a menudo, para de Man, termina siendo constitutiva de literatura como tal². (mi traducción)

Como se ve, al problematizar la distinción entre lo metapoético y lo poético, lo que aparece es la manera en que la teoría de la ficción se articula rigurosamente con la ficción de la teoría. La lectura que busca fijar una suerte de verdad en el momento metapoético respecto del poético, y que por lo mismo postula una separación tajante entre los dos, aparece legitimando un poder que controla más que controla y jerarquiza³. Frente a este control de la verdad de la palabra poética, la lectura de los poemas que postula este ensayo quiere poner en movimiento el escándalo de la verdad (en) que toda palabra poética (se) potencia. Para Shoshana Felman el escándalo está irremediabilmente asociado a la palabra justa, cuyo ajuste de cuentas con la verdad es indecible. Dice Felman:

En el origen de todo pensamiento moderno sobre la verdad es necesario, entonces, radicalmente distinguir entre dos cosas heterogéneas: la verdad en el discurso, nombrada, y la verdad en acto. Denominada, la

²Barbara Johnson, *A World of Difference* (Baltimore/Londres: Johns Hopkins University Press, 1987): 18-19.

³Barthes señala: “La destrucción del metalenguaje o, al menos (ya que puede llegar a ser necesario retornar a él provisoriamente), el cuestionamiento de él, es parte de la teoría misma. El discurso sobre el texto debería ser él mismo sólo “texto”, búsqueda textual, ya que el Texto es aquel espacio social que no deja lenguaje a salvo o intocado, que no permite a ningún sujeto enunciativo mantener la posición de juez, profesor, analista, confesor, o decodificador. La teoría del Texto puede sólo coincidir con la actividad de la escritura” (mi traducción). Roland Barthes, “From Work to Text”, *Textual Strategies*, ed. Josué V. Harari (New York: Cornell University Press, 1979): 81.

verdad es siempre, fatalmente una ilusión: el discurso de la verdad es siempre, en realidad, el discurso de seducción de un poder o de un interés que saben, por su pathos discursivo, hacerse amar, es decir, hacer que uno crea en ellos. Por oposición a la verdad denominada, la verdad en acto, lejos de provenir del proceso de la seducción de un poder o de un código, es, muy por el contrario, por definición, lo que subvierte todo poder y lo que deshace todo código⁴. (mi traducción)

Al discurso poético no se lo suele relacionar con la verdad denominada. ¿Pero será posible relacionarlo con la verdad de Shoshana Felman en el acto?

Este ensayo propone una posible respuesta a la pregunta anterior a partir de una lectura de dos textos de poetas chilenos contemporáneos. Los poemas son: “La Portadora”⁵ de Jorge Teillier y “El lenguaje más querido”⁶ de Omar Lara. En ambos, de manera decisiva, la palabra poética se pone de relieve a sí misma. En lo que sigue intentaré leer esta toma de la palabra por la palabra y desenredar los efectos de lectura que ella produce.

EL SI(G)NO DE LA PALABRA EN “LA PORTADORA”

...porque no hay tierra para la poesía...

ENRIQUE LIHN

El poema de Teillier se estructura básicamente a partir de la relación comunicativa que un hablante masculino elabora con el receptor femenino inscrito en el texto. El tipo de comunicación que el hablante construye con su receptora oscila al principio, desde el verso primero al diecisiete, entre la enunciación poética de lo que él refiere y las marcas de la apelación a “la Portadora”, para luego adquirir al final del texto, desde el verso dieciocho al veinticinco, un predominante tono dramático.

⁴Shoshana Felman, “Le scandale de la vérité”, *Discours et Pouvoir, Michigan Romance Studies*, ed. Ross Chambers. vol. 2 (1982): 9.

⁵Jorge Teillier, *Muertes y maravillas* (Santiago: Editorial Universitaria, 1971): 26.

⁶Omar Lara. *Fugar con juego* (Madrid: Editorial LAR, 1984): 61.

- 1 Y si te amo es porque veo en ti la Portadora,
- 2 la que, sin saberlo, trae la blanca estrella de la mañana,
- 3 el anuncio del viaje
- 4 a través de días y días trenzados como las hebras de la lluvia
- 5 cuya cabellera, como la tuya, me sigue.

La relación que el hablante tiene con la receptora es, sin duda, una relación amorosa. Por ello es que, metafóricamente, ella adquiere este carácter de “portadora” que no tiene conciencia de lo que porta, lo que viene a recalcar la trasposición de las visiones del hablante respecto de su amor. Lo que viene a singularizar este fragmento del texto es la manera en que otro elemento viene a conjugarse en esta relación que el hablante tiene con la receptora: este elemento es la lluvia. La personificación de la lluvia, las “hebras” de su “cabellera”, genera un paralelismo desconcertante, porque la lluvia adquiere la figura de una mujer que no menos que la “portadora” asedia al hablante. Es decir, de alguna manera, la lluvia también comienza a ser “portadora” de significados para el hablante, una metáfora, por lo cual la relación inicialmente dual se transforma en triangular.

- 6 Pues bien sé yo que el cuerpo no es sino una palabra más,
- 7 más allá del fatigado aliento nocturno que se mezcla, la rama de
- 8 canelo que los sueños agitan tras cada muerte que nos une...

La frase “pues bien sé yo” con que comienza el sexto verso, de corte reflexivo, genera una inesperada relación lógica con los versos precedentes.

Esto, en el sentido de que en lo anterior ya hay algo que hace posible la certeza que el hablante tiene respecto del tipo de relación metafórica entre el cuerpo y la palabra cuya tipicidad está marcada por un *si(g)no* riguroso. Es un *sino* compartido el que prevalece en esta unión porque lo que se subraya es que la relación amorosa se establece a partir del desgaste (“fatigado aliento nocturno”) y de la pérdida (“cada muerte que nos une”) y no sólo de la presencia compartida del otro (su “aliento”) y de los símbolos de la protección (“rama de canelo”)⁷.

⁷Como se ve, la escritura de Teillier habla desde la mitología mapuche y no sobre ella. El poema “Blasón de poetas de la Frontera” termina también con el canelo, el árbol sagrado mapuche. El último verso de este texto es: “El canelo sagrado nos ampara en su sombra”, Jorge Teillier. *Para un pueblo fantasma* (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1978): 57.

- 9 ...pues bien sé yo que tú y yo no somos sino una palabra más
10 que terminará de pronunciarse
11 tras dispensarse una a otra
12 como los ciegos se dispensan entre ellos el vino, ese sol
13 que brilla para quienes nunca verán.

La relación amorosa que parecía iniciarse como una relación plena y absoluta, resulta así estar traspasada por la pérdida y el vacío. La metáfora de la “portadora” revela su carácter retórico, fundado en la palabra, tanto o más que la personificación de la lluvia en mujer. Al poner en crisis la plenitud de la palabra se pone en crisis a la vez la plenitud de una relación basada en ella. En el límite, las palabras dejan de pronunciarse, ése es su si(g)no, por lo que ellas se producen conjugadas al silencio y no disociadas de él. Las palabras son las portadoras de su propia diferencia. Este silencio, este vacío, no es improductivo, porque está en directa relación con el deseo que activa el goce entre los cuerpos, el intercambio de las palabras que se buscan y se des-encuentran. La forma que adquiere este intercambio es sin duda crucial, porque al tratarse de una dispensa es una relación marcada por la asociación y la disociación, por la entrega y la disolución, ya que lo dispensado adquiere necesariamente ese carácter doble⁸. Se trata de un contrato difícil, la marca severa de una ley que, no obstante, pone en juego la energía del cuerpo, de la palabra. La palabra no puede sino ser ciega a su diferencia y obstinarse en su ceguera le permite el goce de la dispensa, que es simultáneamente entrega total, total abandono. La ceguera de los amantes es, así, funcional, porque el deseo del contrato amoroso se rearticula como contrato del deseo.

- 14 Y nuestros días son palabras pronunciadas por otros,
15 palabras que esconden palabras más grandes.

El cuerpo era palabra, luego el “yo” y el “tú” del texto, ahora los “días” de ambos, figura metonímica del tiempo. La pareja resulta privada de sus

⁸“Dispensar: (Del lat. dispensāre) tr. Dar, conceder, otorgar, distribuir. Dispensar mercedes, elogios. 2 Eximir de una obligación, o de lo que se quiere considerar como tal. 3 Absolver de falta leve ya cometida, o de lo que se quiere considerar como tal”. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 20ª ed., vol. I (Madrid: Espasa-Calpe, 1984): 507.

posesiones: de “su” placer, de eso que “son” ellos mismos, de “su” tiempo. En todo este proceso de desposesión siempre el otro elemento de la síntesis metafórica, la palabra, parece venir a transmutar los bienes en haberes, a inyectar una dosis de impropiedad que descontrola. ¿Qué clausura establecer sobre una palabra que implica una palabra otra? La sintaxis que ensambla estos dos versos propone una doble lectura: a) la vida de la pareja=palabras de otros=palabras más grandes y b) la vida de la pareja=las palabras de otros=las palabras de otros de estos otros=palabras más grandes. Se sugiere, así, la impropiedad de la palabra, tanto en el sentido de que los días de la pareja son las palabras de otros como que los días de otros son las palabras de la pareja (si ellos dos son los otros de los otros). Pero no hay legítimos poseedores de estos cuerpos resbaladizos que vendrían a ser las palabras. El rigor de la palabra reside en que al ser pronunciada por otros es una palabra siempre dispensada. Una palabra ya encadenada a otras palabras, exilada de sí misma cuando aparece más propia, es decir, cuando parece más presente, al momento de su pronunciación. La relación amorosa se entrelaza así a una palabra (in)decible.

16 Por eso te digo tras las pálidas máscaras de estas palabras

17 y antes de callar para mostrar mi verdadero rostro:

Entre el silencio y la palabra, un decir que calla y un callar que dice, entre el deseo y la muerte, la palabra del hablante adquiere su fuerza en la economía de su sí(g)no. Pero si la palabra del hablante “se enmascara”, si ella puede nombrar la diferencia de manera elíptica, metafórica y, entonces, decir nada: ¿qué “dice” éste realmente?, ¿se puede esperar que “diga” algo? Los últimos versos del poema se organizan como un parlamento dramático, en el que la apelación a la interpretación de la palabra del hablante por parte de la enamorada se vuelve más enfática y urgente. Por ello, estos versos parecen venir a subrayar justamente esta urgencia de decir, de clausurar el poema con una palabra inequívoca, que nombre, que haga plena la relación, los días, el encuentro de los cuerpos, la palabra.

18 Toma mi mano. Piensa que estamos entre la multitud aturdida

19 y satisfecha ante las puertas infernales,

20 y que ante esas puertas, por un momento, llenos de compasión,

21 aprisionamos amor en nuestras manos

- 22 y tal vez nos será dispensado
23 conservar el recuerdo de una sola palabra amada
24 y el recuerdo de ese gesto,
25 lo único nuestro.

El poema termina con un verso categórico, que ha asediado toda su construcción. Entonces, después de todo, parecería haber algo “único” y “nuestro” para esta pareja, según el hablante. El deseo del contrato amoroso se pone de manifiesto en el llamado a tomarse las manos. Frente al umbral, los dos enamorados están del lado de acá respecto del allá del infierno. ¿Qué es lo que “aturde” a esos otros en “multitud”? ¿A qué infierno se refiere el hablante? Porque hay dos maneras de estar ante este umbral: a) como pareja enamorada y b) como multitud aturdida. Al examinar los cuatro versos finales se encuentra que el texto reitera un verbo que ya había usado en dos oportunidades anteriores: dispensar. Se trata de una dispensa nuevamente, esta vez de un “recuerdo” y luego ni siquiera de éste sino que del “gesto” de ese recuerdo. Lo que se recuerda es la palabra que, como se ha visto, obedece a su propio si(g)no. Es decir, la forma categórica del último verso al depender de esta secuencia anterior se vuelve un simulacro de afirmación, porque lo que se afirma queda denegado dentro de la secuencia textual. Si la “palabra amada” adquiere tal valor, entonces parece ser ella la que genera la distancia entre la pareja y la multitud. Y si esto es así, la manera de estar frente al umbral adquiere su diversidad de acuerdo a una manera de asumir la diferencia de la que la palabra es portadora⁹. El infierno, entonces, se vincula necesariamente a la indiferencia respecto de la palabra, a la irradiación de su si(g)no: el infierno es la pesadilla de la indiferencia, no la no-palabra, sino la palabra denominada-congelada a la que hacía alusión Felman.

⁹“No olvidéis que la poesía / si la pura sensitiva o la ineludible sensitiva, /es asimismo, o acaso sobre todo, la intemperie sin fin”. Versos del poeta argentino Juan L. Ortiz citados por Jorge Ricardo, *Poeta antiguo* (Buenos Aires: Ediciones Botella al Mar, 1980): 41.

EL INIMITABLE LENGUAJE DE LARA

Porque si los filósofos hoy por hoy creen saber que no saben, los poetas saben que no saben, pero no saben qué.

SHOSHANA FELMAN

La relación que el título del texto de Lara establece con los versos del mismo puede analogarse, en una cierta lectura, a la que tiene una palabra respecto de sus acepciones en un diccionario. Así, se le ofrecería al lector este significante-título cuya explicación estaría dada, progresivamente, por los significados-versos que el lector debe leer. Entre el tránsito de un momento a otro, el título y el texto quedarían descodificados. El problema con esta posible lectura es que no toma en cuenta la reversibilidad de la relación significante/significado, que dispara al lector del diccionario de un término a otro, sin cesar, invirtiendo y suspendiendo los roles¹⁰. Por ello, en este análisis propongo que el texto de Lara es un simulacro de esta primera lectura que no se ajusta a la delimitación que ella impone. Al simularla, la selección que opera el título del texto de Lara entre las distintas especies del género lenguaje (no es el menos querido, ni el más odiado, sino el “más querido”), funciona más como un enigma que como una respuesta para el lector. Enigma que adquiere su carácter de tal, paradójicamente, en la modulación aseverativa del título mismo. ¿Cuál es la diferencia que se pone en movimiento a partir de este lenguaje? ¿Qué es lo que lo distingue y le da su fuerza hiperbólica?

- 1 El lenguaje más querido
- 2 es el que nombra tu nombre
- 3 uno de los miles de nombres
- 4 conocidos o por saber...

¹⁰Roland Barthes señala que “...la tercera observación es que actualmente la semiología no propone jamás la existencia de un significado definitivo. Lo que quiere decir que los significados son siempre significantes para los otros y viceversa. En realidad, en no importa qué complejo cultural o incluso psicológico, nos encontramos delante de cadenas de metáforas infinitas donde el significado siempre se retrae o deviene el mismo significante” (mi traducción). Roland Barthes, *L'aventure sémiologique* (Paris: Editions du Seuil, 1985): 269.

El verbo ser, obligatorio dentro de la estructura de la definición, remite al lector a la operación de la primera lectura. En los dos primeros versos el lenguaje “más querido” queda entrelazado a la relación que el hablante tiene con el otro: ese “tú”, marca de relación informal y familiar, que recorre todo el poema. Este lenguaje genera un vínculo entre el hablante y el “tú” en la medida en que, al nombrar el nombre propio de este último, “ nombra” al otro. Al mismo tiempo, se configura como tal, adquiere su propio nombre como el lenguaje “más querido”, en este acto de nombrar y generar este vínculo. Este sería, entonces, un acto de triple inauguración, en que tanto el otro como el lenguaje y el vínculo entre los dos adquieren su fisonomía propia.

- 5 ...el lenguaje más querido
- 6 fue el que una vez te dijo adiós
- 7 el que te llamó sin sentido
- 8 fue el que una vez te encontró...

El uso del verbo ser, ahora en el pretérito, continúa subrayando la manera en que el texto juega con la lógica aseverativa de la definición; lógica que se cumple en la medida en que la incógnita X (“el lenguaje más querido”) se resuelve en la igualdad que la cópula *es* genera respecto de N (lo que X “es”). Como ya se advertía en el fragmento anterior, el hablante no se presenta como el padre de este lenguaje. El sujeto de estas oraciones es este lenguaje activo, enérgico, personificado y no el hablante. Como se ve, es este lenguaje el que dice, llama y encuentra al otro. ¿Cuál es, entonces la intervención del hablante respecto de este lenguaje enérgico? ¿De qué manera y en qué medida genera este hablante el vínculo con el otro? ¿Si el lenguaje adquiere este rol activo, puede el hablante definir su fuerza sin traicionarla, sin “traducirla literalmente”? ¿Puede el hablante situarse fuera de ese lenguaje, en otro lenguaje que pueda nombrar al “lenguaje más querido”? Las acciones que emprende este lenguaje son riesgosas, delicadas, porque comprometen la relación del hablante con el otro. Por tanto, el hablante, inscrito dentro de la producción retórica del texto, se muestra como un artefacto más sobrepasado, arrasado por este lenguaje, que lo remite a una posición secundaria: simulacro de expresividad que se ahoga en sus propias palabras.

- 9 ...el lenguaje más querido
- 10 no tiene sílabas ni música
- 11 se dice pero no se escucha
- 12 se siente pero no sé donde...

Este lenguaje es un lenguaje otro: el desarrollo de la caracterización, a partir de la lógica impecable, implacable, de este juego sintáctico en que el texto se despliega como buscando cerrar el círculo de la definición, insistir en la lectura unívoca del diccionario, se revierte por cuanto este lenguaje se define a partir de la figura del litote, que dice sin decir, que apela a la adivinanza, distorsionando los barrotes del sentido. El intento de hacer del título del texto el nombre propio de este lenguaje se ve subvertido en la medida misma en que el desarrollo de la definición se tensa hasta el límite. El texto, que se juega en el simulacro de la primera lectura, socava más esta lógica y la hace más insostenible, precisamente en la medida en que más expone su sintaxis, el rigor de la misma. Por ello, este lenguaje *es* por lo que *no es* y se lee de acuerdo a parámetros otros que los de la simple referencialidad o los de la expresividad: si dice para que no se escuche lo que dice, es porque en el acto de decir que este lenguaje inaugura hay un margen indecible, que no lo instala ni en lo dicho ni en lo no dicho, sino más acá o más allá de estas alternativas¹¹; si se produce pero el lugar desde el cual éste se produce no puede ser localizado, esto es debido a que este lenguaje se cumple en un lugar que es el no lugar, que problematiza la ubicuidad de su origen y que, en este sentido, no es un lenguaje originado sino originante. Así, este lenguaje es una palabra difícil que obedece no a la voluntad del padre sino que a sus propios impulsos; en este sentido, se vuelve una palabra autosuficiente, que ni depende del hablante ni del receptor para nombrar y ejecutar las medulares acciones anteriores: palabra esquiva porque auto-regulada y escandalosa.

¹¹“En efecto, si la categoría de la contradicción se subordina a la lógica de la identidad, es decir, todavía y siempre, a la estructura de la alternativa, el escándalo es, precisamente, eso que hace estallar esta estructura” (mi traducción). Shoshana Felman, *Le Scandale du corps parlant* (Paris: Editions du Seuil, 1980): 216.

13 ...el lenguaje más querido
14 que te hallará sin que lo sepas
15 es el que ando buscando
16 y si te llamo y tú no oyes
17 con un lenguaje que me viene
18 quiere decir que aún no es él
19 que no es todavía el querido
20 el inimitable lenguaje.

Por ello es que en este fragmento la manera inesperada en que este lenguaje enfrenta al receptor resulta consustancial al efecto o impacto que éste necesita producir. Por otro lado, como se ve, el asedio del hablante no puede ser sino doble: el asedio del otro, el deseo del otro, pero al mismo tiempo y necesariamente, el de esta palabra esquiva que no responde a un llamado simple y que dice adiós cuando quiere, con lo cual satura de incertidumbre la relación del hablante con el otro. Por ello esta palabra “le viene” al hablante, surge en él de acuerdo a una lógica propia que se desencadena sin que pueda someterse a manipulación, lo que, paradójicamente, la impregna de validez y de certeza. La palabra más querida no surge, entonces, de una intencionalidad y llena ya de sentido, por el contrario, es una palabra siempre diferente y, así, “inimitable”. Palabra extraviada en su propio juego que, sin embargo, vuelve a resurgir una y otra vez y le asigna ese poder y esa impotencia al hablante. Palabra más querida no por definida ni por definitiva sino por menos y más confiable¹². No otra cosa señalaba Paul de Man cuando escribía: “La literatura tanto como la crítica –siendo elusiva la diferencia entre las dos– está condenada (o privilegiada) a ser para siempre el más riguroso y, en consecuencia, el más insostenible lenguaje en términos del cual el ser humano se nombra y se transforma a sí mismo” (mi traducción)¹³.

¹²El texto de Lara puede leerse así como una cita del texto “Ah, que tú escapes” de Lezama Lima: “Ah, que tú escapes en el instante/en el que ya habías alcanzado tu definición mejor”. Julio Ortega, *Antología de la poesía hispanoamericana actual* (Ciudad de México: Siglo XXI Editores, 1987): 29.

¹³Johnson, 17.



Jorge Teillier



Omar Lara