

“Discurso del gran poder,” de Braulio Arenas

I.— Algunos aspectos de la enunciación.

MARTA CONTRERAS

II.— Una tríada estructurante.

MARIA EUGENIA ESCOBAR

I

“El escritor enuncia al escribir y, en el interior de su escritura, hace enunciarse a los individuos”.

E. Benveniste, “*Langages*”, 17

A.— INTRODUCCION.

“*Discurso del Gran Poder*”, de Braulio Arenas, en su edición de 1961¹ se presenta al investigador con un proemio que refiere la trayectoria del mismo texto. Esta presentación es un primer momento del poema que intentaremos analizar con el interés de caracterizar el sujeto de la enunciación² que allí deja su huella.

¹Arenas, Braulio: “*Discurso del gran poder*”. Ediciones Revista Atenea, Concepción, 1961.

²Todorov, Tzvetan: “*Problemes de l'énonciation*”, en *Langages*, 17, París, Ed. Didier, Larouse, 1970, pp. 3-11.

El sujeto que prologa su propio texto y da cuenta de las transformaciones que ha sufrido en diversas ediciones, padece de una necesidad de forma intensa. Esta necesidad se manifiesta en el prólogo, donde se da cuenta de la forma elegida, de la función que articulará el texto; y en el poema mismo donde se realiza esta articulación —la de las doce palabras redobladas—. ³

Esta “persona” desde donde se articula el discurso, construye cuidadosamente y además hace explícita las leyes que rigen su construcción, asegurando así un interlocutor suficientemente informado.

No hay azar en esta construcción, lo cual la hace, en apariencia al menos, fácilmente desmontable. La construcción programada sobre la base de las doce palabras redobladas da por resultado un texto que permanece apegado a ciertas frases cuyos contextos, en cambio, son móviles, pero limitados. Ellas juegan en la producción de un sentido que se realiza en la reiteración. Esta reiteración señala cada vez un nuevo lugar del sujeto que se instala desde otra frase y que en su nueva combinación obtiene un resultado que se resuelve finalmente en el hurto que hace siempre cada frase concreta a otras u otra.

El sujeto de la enunciación se configura a través de la repetición de una serie de imágenes: lámpara, amor y espejo ⁴, y en la relación con el otro que aparece como un “tú” o un “él”. Sin olvidar el “nosotros”, disfraz del “yo”, que quiere realizarse en una finalidad anónima no exigido desde ninguna ley, sea ésta interiorizada o no.

Dice el prólogo: “el autor ha considerado útil edificar su poema sobre la estructura de una técnica establecida...” Me pregunto: ¿Quién es el “autor”? ¿Cuál es la utilidad de esa elección?

El “autor” es el sujeto de la enunciación, ambos son el nombre de la misma función; el primero tomado como sujeto del enunciado, tercera persona, y el segundo oculto detrás del enunciado que lo reemplaza y representa. Coincidencia en diversos planos, diríamos relación homológica y escisión del sujeto que a la vez produce un discurso y sabe que lo produce. Un sujeto capaz de abarcar todo su dicho y desde el prólogo dar la clave de

³Escobar, María Eugenia: *“Una tríada estructurante: Discurso del Gran Poder”*. Concepción, 1975.

⁴Véase: María Eugenia Escobar. Estudio citado.

su construcción. El poema se va constituyendo en una estructura que es la que permite un cierto tipo de saber que en la repetición va “desalojando” e “instalando” en el vacío un lleno otro, siempre a su vez, desalojable.

Como la cadena significante⁵ cuya circulación obliga permanentemente al desplazamiento del eslabón anterior, este discurso se construye en una repetición que, haciendo explícito su propio proceso, se ve como un permanente “dar el lugar a otro” para retomarlo más adelante, pero en otro tiempo.

La repetición dibuja el deseo del sujeto de permanecer, de asegurar su discurso, de convencer de su postura, de cuadrricular el espacio en blanco del papel en un fin de fijar límites, de darse seguridad y darla. La repetición imprime una huella más profunda, graba el sentido, la estructura.

¿Cómo operar con este poema?, ¿cuál es la frase que desde el investigador legitime esta aproximación? Se trata de construir un discurso que, citando el texto que llamaremos primero, en este caso “Discurso del Gran Poder”, produzca un todo homogéneo e interrelacionado. Un discurso que en la reiteración revierta sobre el primero catalizando en lo posible lo a media luz donde sin remedio se reunirán en una sola frase tanto mi discurso como el de Braulio Arenas (con su perdón). Allí es donde reside el discurso, doble por lo menos, con el espacio entre líneas, vacío para alojar cualquier otro sujeto que allí pueda hacerlo.

Braulio Arenas, “el autor” y él (3ª persona), vienen a encontrarse en sus diferentes ubicaciones en el “yo”, el lugar vacío, donde confluyen todos los posibles sujetos que el “discurso del otro” configura inconscientemente y que en el presente análisis, a mi vez reintegro a ese espacio, ya otro, cada vez en el tiempo recargándolo en la repetición, esta vez mía, de las frases del “Discurso del Gran Poder” que han puesto su título como a imágenes de película muda, a ciertas construcciones “fantasmáticas” de la relación con “el otro”.

B.—DESARROLLO.

(1) Seguiré las huellas del yo y caracterizaré los predicados en los que ese yo se reconoce.

⁵Lacan, Jacques: “*Ecrits*”. Ed. du Seuil, París, 1966.

(2) Me preguntaré por el “tú” y las transformaciones que lo alteran y lo constituyen como el otro.

Estas dos instancias son inseparables en la comprensión del texto como un acto comunicativo en el que el yo se plenifica desde un inconsciente que es el deseo del otro. “Yo es un otro” de Rimbaud, leído desde un sicoanálisis estructural, resulta lo siguiente: “no se trata de la asunción por el sujeto de las insignias del otro, sino que esta condición que el sujeto tiene de encontrar la estructura constituyente de su deseo en la misma apertura abierta por el efecto de los significantes en lo que vienen para él a representar al otro, en tanto que su demanda le es sometida”.⁶

¿En qué apertura el sujeto de la enunciación de “Discurso del Gran Poder” encuentra la estructura constituyente de su deseo? Y esta apertura, ¿de cuáles significantes es el efecto?

En primer lugar diré que “el otro” se constituye en diversas modalidades de discurso. Uno que llamaremos personal⁷ en el que “el otro” participa como interlocutor, es decir, bajo la forma del “tú”. El otro discurso lo constituye en la impersonalidad de la tercera persona que distancia al otro del sujeto de la enunciación y lo sitúa en el pasado a modo de recuerdo o relato.

En la primera modalidad señalada, el personaje femenino, la amada, cumple una función estructurante primordial en la medida que es quien permite la enunciación, quien produce en el sujeto la capacidad verbal.

Mostraré este proceso comenzando por situar al sujeto, quien se reconoce en una actividad pasiva que es el mirar:

“yo te miro a través de tus guerras irrisorias,
de la miseria absurda
de tus ciudades destruidas” (IV)

En un presente, coincidente de la enunciación y del enunciado, se nos muestra el sujeto desde un “fuera” que observa y que no se identifica con lo observado, sino que, al contrario, ve lo irrisorio y el absurdo, es decir, la carencia del sentido y con ello de función, permaneciendo pasivo. Este sujeto que frente

⁶Lacan, Jacques: “*Ecrits*”. Ed. du Seuil, París, 1966 (pág. 628) (la traducción es mía).

⁷Todorov, Tzvetan: *Op. cit.* (pág. 40).

al mundo mira solamente se proyecta en un decir en el momento de la llegada de la mujer cuya función es motivadora, motora, impulsora de la acción.

"Yo no sabría decir mi porvenir con un menor número
de astros entrecortados,
cuando tú vienes, numerosa, para crear la unidad
de mi misterio". (I)

Esta acción es un decir que se expresa en una formulación negativa de la afirmación y que, además, es un decir sobre "el porvenir". El tiempo verbal predilecto para las realizaciones del "nosotros" que ocurre después del advenimiento del tú femenino, es el futuro, lo cual tiene una funcionalidad precisa en el texto, como veremos más adelante.

Este yo que mira y que dice, se reconoce ignaro pese a ser el que habla. Habla, pero desde la oscuridad y el terror y es este terror el que va a condicionar su relación con el otro y consigo mismo:

"yo extendiendo en la tiniebla mi mano a la cual la
piedad dio el nombre,
y encuentro un muro de terror, al cual el amor dio
una puerta de salida;" (XI)

Este sujeto que extiende su mano, carece de cuerpo; es el cuerpo de ella el que aparece continuamente exaltado en su despliegue vital. El cuerpo de él está ausente salvo por la mano que se extiende en la oscuridad, de allí el terror, y los ojos que miran sin estar presentes y la voz que habla sin mostrar a quien pertenece. Para este sujeto hay dos soportes en su terror y oscuridad: el nombre, es decir, el lenguaje, y el amor. Ambos elementos están estrechamente vinculados en la obra que hace de ellos dos momentos de un mismo proceso unificador y salvador del yo. El amor le da luz, sol, vida, es decir, lo saca de la oscuridad en la que permanece solo. A su vez el lenguaje también es vida y luz: es la lámpara quien habla:

"amor, amor,
mi mediodía permanente." (VIII)
"¡adiós mi lámpara!,
te petrificas, te desprendes de este discurso
que para ti fue dicho,
que te iluminó cuando tú lo iluminaste
anda a decir por mí las palabras que escribí
bajo tu luz,
el mensaje del amor, el gran poder;" (XII)

La mujer está presente con una vitalidad y plenitud dadoras de infinito, dadoras de permanencia frente al sujeto que se ve a sí mismo como "nada" y "misericordia":

"el todo de tu ser das a la nada mía," (XI)
"tú descendías,
en hada descendiste, y en mujer te posaste en
mi misericordia." (XI)

El cuerpo de la mujer, como decíamos, está presente en la nada, en la ausencia que deja el cuerpo del yo, que se ve como carente al mismo tiempo que recibe de ella su plenitud.

"tu cuerpo es mi alma,
en cuerpo y alma;
tu cuerpo de alfombra mágica
vuela hacia el alma mía." (X)

El proceso que se produce en el sujeto es de interiorización del cuerpo y el alma de su amada en su alma. El vacío se plenifica en esta ocupación que ella hace de él, proporcionándole materia a su deseo. Se identifica el cuerpo de la mujer con el amor:

"y tu cuerpo se inscribe en ese mundo como un
monograma de amor indestructible," (X)

La mujer no aparece solamente como la amada, sino que se transforma en las mujeres, todas las mujeres, una especie de principio femenino al que el sujeto accede por mediación de la amada concreta, corporal, dadora de placer:

"Cada gota de agua lleva en sí su desierto,
cada mujer en sí mi amor, mi última noche," (VIII)

Los ojos de la mujer son el lugar donde se realiza un tiempo ideal, "la edad de oro" y al mismo tiempo esa edad de oro se constituye como la tierra del placer, sinónima de vida, de luz, de sol, y en último término de lámpara; imagen con la cual la mujer finalmente se identifica.

"tus ojos, donde un millar de antorchas combaten
entre sí,
cantan la tierra cetrera del placer,
la tierra respirante;
tus ojos, en los cuales una idea de luz atrae
una idea de lámpara:
tu cuerpo nictálope en la noche del amor." (VIII)

En la entrega del sujeto al placer se reconoce con el otro en un nosotros que da cuenta de la unión amorosa, de la integración, de la unidad.

Resulta interesante en la caracterización de la enunciación advertir cómo se lleva a cabo y en qué frases se resuelven los dos términos de ella, es decir, el yo y el otro, el interlocutor.

El deseo de ella que se realiza en la carencia de él, es manifestado por el sujeto en un pasado con respecto al tiempo de la enunciación, y coincide plenamente con el desarrollo que en la obra tiene la imagen del espejo a cuya función nos referiremos.

"Ella quería para el amor la consistencia del espejo
sobre el cual se apoya la realidad con toda su violencia,
sin destruirlo;
toda la fuerza del azogue repetida contra un mundo en harapos," (X)

Se explicita en el texto reiteradamente el carácter que tiene el espejo de ser lo deseado por ella y cumplirse en la estructura misma del texto como el discurso del yo. La forma reiterativa, la estructura del redoblamiento,⁸ configura un espacio geométrico de la escritura, calculado, ordenado, y que caracteriza un

⁸Escobar, M. E. *Estudio citado*.

sujeto en una etapa narcisista o en el deseo, rememoración de ese estado⁹. El estadio del espejo¹⁰ en el que el sujeto construye, une, arma su yo tanto física como síquicamente, da cuenta de lo que en este sujeto se moviliza y por qué cauces. El deseo es de permanencia en lo entero, en lo uno y en lo idéntico; en el otro se encuentra la identidad y esta identidad es reafirmada, quiere ser mantenida, a través de la exigencia, de la petición hecha al espejo:

“Acógenos, espejo, tienes el deber de verificar
nuestra imagen reunida,” (XII)

La relación del sujeto consigo mismo es sometida a diferentes cambios, es procesada en el tiempo. El fragmento citado ocurre en un presente de la enunciación, desde el terror por la disolución de la identidad, de la propia imagen; terror por la destrucción de la que el sujeto sale en la relación con “el otro” que le restituye su imagen frente al espejo. Esto lo retorna a una síntesis, a una identificación, a una unidad con el otro en la imagen que el otro reenvía y en la que el sujeto puede de nuevo leerse (como en la primera fase de constitución del yo en los primeros meses de vida). Desde aquí se entiende la frase “placer, placer, qué has hecho de nosotros” con la que el sujeto de la enunciación se observa en la unión con el otro. Identificación por y en el placer y que, pese al deseo manifiesto de recuperar un todo, una imagen sin quiebre, no logra borrar de la conciencia del sujeto un cierto temor que queda manifiesto en esa exclamación. En el acto de enunciar el sujeto se distancia y en este distanciamiento se encuentra otra vez perdido, proceso que puede repetirse al infinito como se evidencia en el siguiente fragmento:

(el espejo)

“entrega de nosotros a la vida esa parte de alta y
baja marea simultánea,
con gran poder atravesamos su pecho ardiente, más
exigente que la noche caprichosa,

⁹Lacan, J.: *Op. cit.* (pág. 122).

¹⁰Laplanche, J. et Pontalis, J. B.: “*Vocabulaire de la Psychanalyse*”. Sous la direction de D. Lagache. P.U.F. 1971 (p. 452).

y salimos a lo que ambiguamente llaman vida,
atraídos por el resplandor de un puente que dice: pasa,
desde las dos orillas,
mientras el espejo borra minuciosamente sus imágenes" (XI)

El espejo es cruzado igual que el puente. Como una puerta batiente. Allí se produce el núcleo, el nudo desde donde se sitúa el sujeto de la enunciación, quien sabe que da igual hacia qué lado se cruce el puente y que debe seguir cruzándolo.

Las exhortaciones al espejo son reiteradas e insisten en la petición de que sea un guía, que entregue un secreto mágico, sobre todo que verifique la imagen, "nuestra imagen, la imagen del amor". El espejo debe verificar la imagen y hacerla permanente: ése es el deseo del sujeto, su ideal, al que se agrega su necesidad de conocimiento, "videncia"

"Espejo ardiente, tu eternidad será la mía;" (VI)

El futuro es el tiempo del nosotros, el de la realización del deseo. El presente evidencia la carencia; en él se formula el deseo. El espejo "borra minuciosamente sus imágenes.

y nosotros,
que inermes
no encontramos la entrada
nosotros que encontramos la salida" (XI)

En el presente se reconocen la carencia de identidad y la destrucción. El sujeto de la enunciación se reconoce con el tú en un nosotros sin retorno posible a la imagen primera de identidad, pese a los esfuerzos por recuperarla.

La expresión máxima del deseo de identidad del sujeto la constituye su necesidad de nombre, la que le es solicitada al espejo:

"tienes el deber de verificar nuestra imagen reunida,
de hacer que la mano de terror que extendiendo en las tinieblas
encuentre un muro de piedad para decir mi nombre;" (VIII)

El nosotros se realiza en la expresión de un deseo a futuro cuya corteza proviene de la voz del otro a la que se incorpora el sujeto deseoso de permanencia y de identidad sin ruptura.

"Todo el océano será para nosotros, exclamamos" (IV)

"Todo el océano será de nosotros, repetimos" (V)

"Todo el amor será para nosotros, afirmamos:" (VII)

"Todo el océano será para nosotros, confirmamos" (VIII)

"Todo el océano será para nosotros, exclamamos" (IX)

En un presente se enuncia lo que ocurrirá en el futuro de un modo enfático que quiere asegurar con la repetición su certeza. El pasado del nosotros es el del placer que ya ha ocurrido y que ha infundido en el sujeto la ilusión de completud y de sabiduría. Detrás del nosotros quien habla es el yo que disfrazado en la pluralidad, parapetado en la ilusión de la fusión con el otro, entrega, sin embargo, las pistas para desenmascararlo.

"vivo *estaba* el placer, el placer ardiente." (VI)

Para abordar una última parte de este último análisis parcial de "Discurso del Gran Poder" de Braulio Arenas, retomaremos la función del tú en el acto de la enunciación.

"y tú, más bella que las palabras de inteligencia que
intercambia tu frente con la estrella,

/.../

tú, con un gesto infantil de encanto mágico, te volviste
hacia la noche para decir la última palabra". (IV)

El tú femenino, caracterizado por el sujeto de la enunciación como bello (se detiene en la descripción de su cabello, ojos, su cuerpo), es también infantil y dotado de poderes mágicos. ¿En qué consisten estos poderes?, se insiste en el texto:

"tú, con tu dedo, hiciste un rasgo de orden mágico
volviendo la palma de tu mano hacia la noche
para decir la última palabra." (V).

El personaje femenino es quien dice "la última palabra". ¿Cuál es esta "última palabra"? Hemos dicho anteriormente que el deseo del sujeto de la enunciación se configura en lo que el tú, el otro, le proporciona como respuesta a su carencia y demanda. Este deseo es el de dar la consistencia del espejo al amor. El de ser reflejo indestructible del mundo. El sujeto de la enunciación se sitúa frente a este deseo que él compartió en el pasado, desde un presente que evidencia su desencanto. El pasado es también el tiempo en que se sitúa la función del tú relativa a la enunciación. Es ella quien ha dicho la "última palabra". El sujeto de la enunciación transpone, reinscribe esa palabra dicha que en el presente le causa desazón, como se advierte en la reiteración de la frase: "placer, placer, qué has hecho de nosotros". Pues bien, la mujer con su palabra, con su gesto mágico, con su presencia corporal dio, en el pasado, al sujeto la satisfacción de su deseo. Otorgó la forma bajo la modalidad del placer.

"y tú, al llegar, diste la forma." (VII)

"tú has establecido, de una vez para siempre,
el principio de oro del placer". (VI)

La función de la mujer se establece en relación con la oscuridad. Ella tiene luz propia, esto le permite iluminar la noche, oponerse al terror en la oscuridad:

"y en contra del oficio de tinieblas,
tu oficio era de luces" (IX)

La lámpara, decíamos, es paralela a la mujer; son elementos que cumplen la misma función y que coinciden dentro del proceso general del texto en un mismo lugar: la noche.

"La lámpara que ofreces en gajos a la noche
ríe con tus mismas palabras," (XI)

El tú se ha interiorizado en el sujeto, está dentro de él (su alma) y se hace evidente en el siguiente fragmento:

"Tu cuerpo es mi alma,
la gaya ciencia,
siempre". (XI)

La gaya ciencia, es decir, el arte poético, hace una identidad con el cuerpo de la mujer y el alma del sujeto. Todo ello en presente, presente de la enunciación desde donde se ordenan los otros sujetos. Incluso el tiempo de otros momentos de enunciación, con lo cual se hace evidente una relación circular entre los diversos elementos de la comunicación. Y se privilegia "yo dije" capaz de crear los otros elementos, los que a su vez pueden desplazar al yo y ocupar su lugar con el nombre de mujer, noche, océano, o espejo.

"Yo dije amor, y tú naciste amada," (XII)

El sujeto de la enunciación contempla su propio acto de decir como el origen de todo. La enunciación se reanuda, produciéndose de nuevo todo el ciclo al pedir a la lámpara que hable por él.

"anda a decir por mí las palabras que escribí bajo tu luz,
el mensaje del amor, el gran poder;" (XII)

Las palabras, la inscripción en la que el sujeto se reconoce ¹¹ se individualiza, es capaz de constituir cada uno de los sujetos en los cuales ese yo proyecta su ideal. Todo el proceso del sujeto puede conocerse, hacerse evidente a propósito de la inscripción final que ese proceso deja en la enunciación, cuya huella se dibuja en la configuración del texto.

II

"Discurso del Gran Poder" ¹², texto de Braulio Arenas, se abre con una "Advertencia Preliminar". Esta advertencia posee

¹¹Escobar, M. E. *Estudio citado*.

¹²Escrito en 1945, "*Discurso del Gran Poder*" fue publicado por primera vez en 1952 (Ed. La Grabuge). La edición que consultamos corresponde a la efectuada por las Ediciones Revista Atenea, 1961.

un especial interés en lo que se refiere a los objetivos del presente trabajo, que es la determinación de tres de los elementos constitutivos de este poema y que se instalan en él con un carácter marcadamente repetitivo. Estos elementos son: la LAMPARA, el AMOR, y el ESPEJO. Ahora bien, en la Advertencia Preliminar el autor (Arenas) señala que su poema “fue concebido según la técnica de las doce palabras redobladas, conjuro popular chileno común a la mayoría de los pueblos europeos, y conocido en España con el nombre de las doce palabras torneadas”¹³. De acuerdo a su propia concepción de las doce palabras redobladas, advertimos que en el texto efectivamente estas palabras se vuelven a repetir de acuerdo con un plan de indudable manifestación. ¿Cuáles son estas palabras que se redoblan, repiten, reiteran, en el texto? Estas palabras son las ya señaladas lámpara, espejo y amor. Este claro y manifiesto afán de dar forma a este “discurso” a través de una reiteración triádica es lo que intentaremos dilucidar en el presente trabajo. Partiendo de la observación misma del texto, captaremos qué sentido cobra esta tríada repetitiva.

Por otra parte, la Advertencia Preliminar nos sitúa frente a un enunciado explícito, a aquello que Julia Kristeva ha denominado el “boucle enoncé”¹⁴, que es “aquel que engloba el conjunto textual y lo programa como intermediario de un cambio, por consiguiente, como signo: es el boucle enoncé: objeto de cambio”. Es indudable la presencia de este “boucle” en “*Discurso del Gran Poder*”, ya que en él el texto efectivamente se encuentra programado, al estilo de las “doce palabras redobladas o torneadas”. El “boucle” se manifiesta del siguiente modo: se abre el texto con una exposición (la Advertencia Preliminar), que señala todo el “trayecto” del poema. Braulio Arenas *sabe* lo que su texto *es* (un poema concebido de acuerdo a determinadas técnicas) y sabe asimismo *para quien* es (para todos aquellos que leyendo la Advertencia captan el movimiento que el autor quiso darle a su texto).

Curiosamente este recurso, el “boucle enoncé”, no es un algo común al texto llamado lírico, sino que más bien suele encontrarse en relatos, tales como novelas o epopeyas. Esta pre-

¹³*Op. cit.*

¹⁴Kristeva, Julia: “Problemes de la structuration du texte”, en *Théorie d'ensemble*. Ed. de Seuil. París, 1968, pág. 303.

sencia de un discurso "narrativo" en un texto que se entiende a sí mismo como "poema" es un algo que intentaremos mostrar al final del presente trabajo. La peculiaridad de este "discurso" es efectivamente su carácter narrativo, en el sentido de la construcción de los enunciados, en que de los dos polos básicos de constitución de todo enunciado, lo metafórico y lo metonímico, el término marcado es en nuestro caso *el metonímico*, lo que indica de suyo que lo que prima en el texto es su operatividad sobre el eje de la contigüidad, y no sobre el eje de la selección, que evidencia una construcción metafórica.

La construcción de los enunciados constituye, a nuestro juicio, una marca de radical importancia en la determinación de la especificidad de un texto. Por ello es que a partir de la configuración que el mecanismo metonímico evidencia en el texto "Discurso del Gran Poder" puedan insinuarse algunas líneas que atañen directamente al problema de la especificidad de los géneros literarios, o diferentes prácticas semióticas. En este sentido es donde lo metonímico se entronca con los objetivos de este trabajo, ya que lo metonímico es un modo de asumir el discurso de la prosa, del relato épico, novelesco, de la ciencia, etc., y no de la poesía, que es de carácter marcadamente metafórico.¹⁵

Lo metafórico y lo metonímico, dos formas diferentes de asumir el discurso, se corresponden de modo homólogo con dos mecanismos de funcionamiento del sujeto. Estos mecanismos son: la condensación y el desplazamiento, que serán aludidos de modo somero en nuestro trabajo (de acuerdo con las cuales puede efectuarse una tipología del sujeto de la enunciación).¹⁶

De acuerdo con lo ya señalado, nuestro trabajo operará desde la consideración de la "formalidad" del poema, en que el autor

¹⁵"Conservación de la lógica, de la cadena sintáctica de la capacidad meta-lingüística, la metonimia es propia de la narración y del discurso de la ciencia". Kristeva, Julia: *"La révolution du langage poétique"*. L'avant garde a la fin du XIX^e, Ed. du Seuil, París, 1974, pág. 232. Cit.: R.D.L.P. "La prosa se desarrolla ante todo por contigüidad. Por lo tanto, la metáfora en poesía, y la metonimia, en prosa, constituyen las líneas de menor resistencia, y a causa de ello el estudio de los tropos poéticos se dedica fundamentalmente a la metáfora". Jakobson, Roman: *"Fundamentos del lenguaje"* Ed. Ciencia Nueva, Madrid, 1967, pág. 102.

¹⁶Contreras, Marta: *"Algunos aspectos de la enunciación en Discurso del Gran Poder de Braulio Arenas"*. Concepción, 1975.

advierde al lector acerca de su texto, al modo como éste se encuentra articulado, lo que constituye ya una marca con un determinado sentido, que proviene de lo mismo que el texto es: un discurso programado, cuyo trayecto no hace sino corroborar lo que se había señalado en un comienzo que, creemos, cumple una función determinada y posee a su vez un sentido también determinado. A partir de la Advertencia Preliminar nos percatamos que en el texto efectivamente ciertas palabras se van torneando, repitiendo, redoblando. ¿Qué sentido tiene esta peculiar configuración?, ¿por qué este texto se entiende a sí mismo como un “discurso”?, ¿cuál es el “poder” que se manifiesta a través de él?

Uno de los elementos, el más recurrente, el que ocupa gran parte de los enunciados de este “discurso”, está constituido por el amor, primer elemento de la tríada que observaremos. Aparece siempre en la tercera estrofa correspondiente a cada unidad. “El amor” siempre aparece como sujeto de una oración subordinada adverbial de modo, en la que los términos verbales *siempre* son “pesa” y “desaloja”. Estos elementos se articulan de modo que quien subordina a un algo otro es este amor que “pesa” tanto como determinada situación que es desalojada.

“El amor *pesa* tanto como . . . yue *desaloja*”.

Una oración así constituida puede leerse del siguiente modo: el amor, sujeto subordinante, es el que pesa, es decir, produce “arrepentimiento o dolor ante los pecados u otra cosa mal hecha”, produce también “sentimiento o dolor interior que molesta y fatiga debido a lo dicho o hecho que causa sentimiento o disgusto”. (*Diccionario R.A.E.*). De acuerdo con esto, la característica del amor es su *carácter negativo, de lamento, de pesadumbre, de arrepentimiento ante lo desalojado, ante lo desplazado*. Y es aquí donde con una mayor claridad puede apreciarse el carácter de desplazamiento que el texto ofrece, y al que habíamos aludido en un comienzo. De acuerdo a la significación de “desaloja”, podemos entenderla en primer lugar como “sacar o hacer salir de un lugar a una persona o cosa. Abandonar un puesto o un lugar. Desplazar” (*Diccionario R.A.E.*). En el texto se van desplazando, van saliendo de sus sitios diferentes instancias, cuya caracterización final sólo se capta en la totalidad de la serie que lo desalojado manifiesta. “*Discurso del gran poder*” es un poema que evidencia su propio desplazamiento, su propio desalojamiento

de los términos que se “redoblan”. De este modo, en segundo lugar entendemos “desaloja” como desplazamiento, basado en su configuración metonímica, metonímica tal como Julia Kristeva se refiere a su mecanismo.¹⁷

Efectivamente en el texto se produce una suerte de deslizamiento de un signo a otro, en este caso el signo amor se desliza a otro signo que guardaría respecto a éste una relación de contigüidad, contigüidad corroborada por la situación de subordinación sintáctica que guardan entre sí los dos signos presentes. Ahora bien, al irse el texto redoblando, agregando un nuevo elemento o bien trastocando un elemento por otro, el texto mismo se organiza por contigüidad, metonímicamente. Los elementos que van siendo desplazados por este amor, que desaloja, son los siguientes a lo largo del redoblamiento del poema:

“El amor pesa tanto como *el sueño* que desaloja” (II)

“El amor pesa tanto como *la realidad* que desaloja”. (III)

“El amor pesa tanto como *el amor* que desaloja”. (IV)

“El amor pesa tanto como *el espectro solar* que desaloja”. (V)

“El amor pesa tanto como *el relámpago* que desaloja”. (VI)

“El amor vidente pesa tanto como *la pareja vidente* que desaloja” (VII)

“El amor pesa tanto como *la memoria* que desaloja”. (VIII).

“La luz del amor pesa tanto como *la sombra de la realidad proyectada en el sueño*”. (IX)

“El grito del amor pesa tanto como *el grito del azufre* que desaloja”. (X)

“El amor imponderable pesa tanto como *el azogue imponderable* que desaloja”. (XI)

“El amor pesa tanto como *el sueño* que desaloja”. (II)

Estas oraciones subordinadas adverbiales constan de dos términos: el término desalojante (el amor) y el término desalojado, que asume con relación a aquél una presencia sintagmática, de presencia en el sintagma, pero que también, dada la similitud en la construcción, atrae hacia sí todas las presencias anteriores, y configura con ellas una *serie* que va creciendo en el redoblamiento del texto. La serie que es desalojada por el amor consta de los siguientes términos: “*el sueño*”, “*la realidad*”, “*El amor*”,

¹⁷Kristeva, Julia: “R.D.L.P.” (pág. 232).

“el espectro solar”, “el relámpago”, “la pareja vidente”, “la memoria”, “la sombra de la realidad proyectada en el sueño”, “el grito del azufre”, “el azogue imponderable y la poesía”.

Este amor, considerado como principio desalojante, posee un agente que hace posible el proceso de desalojamiento, de desplazamiento. Este agente es la mujer, cuyo único epíteto en el texto es el de nictálope, es decir, capaz de ver en las tinieblas, en la noche. Es la mujer un agente de lo nocturno y de la tiniebla:

“tú, con un gesto infantil de encanto mágico,
te volviste hacia la noche para decir la última palabra”. (IV)

“tú, con tu dedo, hiciste un rasgo de orden mágico
volviendo la palma de tu mano hacia la noche,
para decir la última palabra”. (V)

La mujer está configurada en el texto como un principio oscuro de tiniebla, y su magia, sus “poderes mágicos”, son obtenidos mediante una gestualidad vuelta hacia la noche. A este principio oscuro se le contrapone otro: el luminoso, *“la lámpara”*.

En el primer “redoblamiento” del texto, la lámpara es presentada del siguiente modo:

“La lámpara, enloquecida por el texto de la luz,
habla entre sombras del alba cristalizada” (I)

Esta lámpara es calificada como “enloquecida”; es una lámpara que se encuentra enloquecida por un algo que es “el texto de la luz”. A su vez, esta lámpara habla, pero habla “entre sombras”. De lo señalado pueden inferirse dos principios contradictorios que, mediante la acción de un tercero, van mostrando todo el dinamismo del poema: los principios contradictorios ya presentes son luz/sombra. Esta lámpara que se encuentra enloquecida, lo está debido a la acción que sobre ella ha ejercido el texto de la luz, y a su vez esta lámpara enloquecida habla, pero al hacerlo, lo hace entre sombras.

En la parte II del texto nos encontramos con que

“la lámpara, a la que el *texto de la sombra* ha roto en mil
fragmentos de alba,
deja escapar la alquimia de las voces”.

Aquí nos encontramos con que la lámpara ha sido destruida por el texto de la sombra. La lámpara, enloquecida, ha sido rota por uno de los principios: por el principio de sombra.

El sentido completo de esta imagen es presentado en la parte III:

“la lámpara tiene sus auroras contadas.

la lámpara se ha cortado las venas por amor,

para saber por fin qué cosa es la tiniebla”.

Se evidencia aquí la presencia de los dos principios contradictorios: luz/sombra (o tiniebla). De estos principios puede inferirse que *uno no es si es el otro: o la luz o la tiniebla*. Nos encontramos de este modo con nuevas formas de desplazamiento. Los términos desplazados son los que ya no están, los que han cedido su lugar a los que se instalan; los desplazantes son los que permanecen. Es en este sentido importante señalar que al establecerse luz / tiniebla como dos principios contradictorios, se está privilegiando a uno de ellos. El término que se privilegia es el que permanece; el otro es el desplazado. Ahora bien, si observamos el decurso de la configuración de la lámpara, vemos que ésta tiene sus “auroras contadas”, que “se ha cortado las venas por amor, para saber qué cosa es la tiniebla”. La lámpara, que es un principio luminoso, se ha cortado las venas por amor, *para saber*. Queda manifiesta la destrucción del principio luminoso. La destrucción de la lámpara es la destrucción de lo luminoso. Y ¿por qué ocurre esto? La sombra destruye a la luz porque la luz desea conocerla: la luz se destruye para conocer la tiniebla, condición esta última necesaria y fatal, dado el carácter contradictorio de los elementos polares. El elemento desplazado es la luz, el desplazante es la tiniebla.

Pero la lámpara posee también un otro sentido, que es el que le permite concatenarse con los otros elementos de la tríada: hemos señalado ya que esta lámpara enloquecida “habla”, “deja escapar la alquimia de las voces”. Más adelante, el carácter parlante de la lámpara es reiterado con bastante insistencia:

“Ella hace de todas las lenguas de fuego una sola lengua
un solo pensamiento de todas las miradas.

Todas las lenguas descienden a su silencio para decirle amor”. (V)

"Habla del alba a las miradas parásitas de la noche
ella habla a las cenizas del fuego que no volvieron". (VI)

"La lámpara, su vocabulario de amor, iba cuajándose en astros
entrecortados". (VII)

Hablaba de las cenizas, del alba cristalizada por un pájaro". (IX).

Esta lámpara, luminosa y parlante, posee un oficio que es "de luces". A este oficio se le contrapone el oficio de "tinieblas". Así, en la parte IX: "y en contra del oficio de tinieblas, tu oficio era de luces". Se configura de este modo el sentido que el término "lámpara" posee en el texto: este principio luminoso es un principio correlativo a la inspiración poética, al quehacer mismo del poeta. Sin embargo, este principio luminoso es quebrantado, sucumbe a favor de otro que se le contradice: es el oficio de la tiniebla, es el oficio de la mujer en este "discurso", ambos contradictorios respecto al quehacer poético. La relación exacta es la siguiente: al poeta le compete la poesía, a la mujer el amor. El oficio de la mujer es un oficio de tinieblas, el quehacer del poeta es un quehacer luminoso. Sin embargo, hemos señalado anteriormente que el amor es un principio desalojante, desplazante, que en el texto va desplazando lentamente a todos los otros principios, incluyendo la poesía misma: "el amor pesa tanto como la poesía que desaloja". Y al igual como la poesía es desplazada por el amor, la mujer desaloja la inspiración en el poeta y de allí el tono culpable con que el amor es asumido: ¡amor, amor, qué has hecho de nosotros! Se configura así "Discurso del Gran Poder" como un texto, por así decirlo, de la tiniebla en que, siendo el amor "el gran poder", este poder es un poder aniquilante, que desplaza todo lo luminoso, que en el texto representa: el saber, la poesía, el ver, la memoria, la realidad, etc. A este desplazamiento de lo luminoso sólo perdura su huella: el discurso.

El discurso es lo único perdurable, lo único que logra sobrevivir a este desalojamiento paulatino y creciente que en el texto se va manifestando. Y es aquí donde tiene su inserción el tercer elemento de la tríada: *el espejo*. Este es el dador de realidad, el que muestra el mundo, el que devuelve la imagen perdida, el dador de la unidad que en la mujer no es encontrada. A él se le pide: "guarda de mí el recuerdo de mi imagen, para que alguien sepa después que he vivido".

Pero el espejo no sólo es el dador de la unidad, sino que es también el que recoge la huella de lo hablado por la lámpara; y es allí donde se inserta la comprensión final de este discurso, en el entendido que siendo el espejo el que guarda la imagen reunida, esta imagen está formada por lo hablado por la lámpara, de modo que el espejo, reflejo, cuerpo reflectante de los objetos, refleja la huella de la escritura, única "realidad" que permanece luego de este "discurso".

Es en el último "redoblamiento" del texto donde la tríada se manifiesta en su totalidad, mediante una doble exhortación a la lámpara:

¡adiós, mi lámpara!

Te petrificas, te desprendes de este discurso que para ti fue dicho,
que te iluminó cuando tú lo iluminaste.

Anda a decir por mí las palabras que escribí bajo tu luz,
el mensaje del amor el gran poder.

Luz pétrea, astro de amor, dura lo más que puedas.

Es a ella, a la lámpara, a la inspiración poética, a la que se le solicita que entregue su conocimiento, que hable del gran poder. Y este gran poder puede aparecer, puede ser conocido a través de la palabra:

¡resurge lámpara!

muéstrate al alba,

hazte el cristal de su deseo,

fermenta el amor, el ojo de su espejo,

habla por mí.

Estrella mía, hazte palabra en una vía láctea de silencio.

¡Haz vivir el amor!

Y mediante este doble exhorto se cierra el "discurso", huella de lo desalojado, único vestigio-palabra que ha sobrevivido al "gran poder", poder aniquilante del amor.