

**De la elegía Latina
a la Poesía
escrita de
Jorge Eduardo Eielson
o el mar
de Amor
nuevamente entonado.**

Susana Reisz de Rivarola

Hace ya bastante tiempo el siempre acerado y proteico espíritu crítico de Ortega y Gasset desviaba por unos instantes su atención del objeto central de sus reflexiones —el amor— para poner en evidencia la frivolidad de quienes creen resolver los más complejos problemas literarios, y culturales en general, con sólo rotularlos :

Pasa con la metáfora como pasa con la moda. Hay gentes que cuando han calificado algo de metáfora o de moda creen haberlo aniquilado y no ser menester mayor investigación ¡Como si la metáfora y la moda no fuesen realidades del mismo orden que las demás, dotadas de no menor consistencia y obedientes a causas y a leyes tan enérgicas como las que gobiernan los giros siderales!

Ortega y Gasset, ¹²1959, p. 102)

De las enérgicas leyes que gobiernan los giros metafóricos me ocupé en otra oportunidad en la que, curiosamente, hice un poco a la inversa de Ortega: en medio de una larga reflexión semiótico-literaria —por cierto más ardua y menos apasionante que la que enmarcaba la observación del maestro— me detuve a medio camino para hablar del amor, del mar y de la historia de esta vieja unión en la tradición occidental (Reisz de Rivarola 1977, pp.76-77). Hoy quiero retomar el excursus de entonces para completarlo, emanciparlo de su carácter subsidiario y hacer de él algo así como un escolio a una idea borgesiana de la que el siguiente texto no es más que una de sus “infinitas” variaciones (1) :

El primer monumento de las literaturas occidentales, la *Iliada*, fue compuesto hará tres mil años; es verosímil conjeturar que en ese enorme plazo todas las afinidades íntimas, necesarias (ensueño-vida, sueño-muerte, ríos y vidas que transcurren, etcétera), fueron advertidas y escritas alguna vez. Ello no significa, naturalmente, que se haya agotado el número de metáforas; los modos de indicar o insinuar estas secretas simpatías de los conceptos resultan, de hecho, ilimitados.

(Borges, OC, p. 384)

Permítaseme recordar una vez más aquel soneto gongorino que en diálogo con una inmensa cadena de discursos anteriores y posteriores fija en el instante único de un discurso particular, el incesante proceso de remodelamiento verbal de la secreta simpatía entre los conceptos “amor” y “mar” :

Aunque a rocas de fe ligada vea
con lazos de oro la hermosa nave
mientras en calma humilde, en paz sūave
sereno el mar la vista lisonjea,

y aunque el céfiro esté (porque le crea),
tasando el viento que en las velas cabe,
y el fin dichoso del camino grave
en el aspecto celestial se lea,

he visto blanquendo las arenas
de tantos nunca sepultados huesos
que el mar de Amor tuvieron por seguro

que dél no fío si sus flujos gruesos
con el timón o con la voz no enfrenas,
¡oh dulce Arión, oh sabio Palinuro!

(Góngora, Soneto 247)

Es precisamente en virtud de esa recóndita afinidad entre elementos de dos campos asociativos sólo en apariencia tan distantes —anunciada y apuntalada por la afinidad complementaria entre “rocas” y “fe”— que el compacto discurso náutico deja filtrarse, a través de dos puntos de fuga señalizados por una incompatibilidad conceptual de superficie, un discurso amoroso en el que se razona la relación dialéctica deseo—miedo con la férrea lógica de una retórica literaria tan antigua como la lírica erótica. Como producto del traslapamiento parcial de estos dos universos dialogantes en el interior de un mismo texto, se articula un transparente discurso simbólico en el que la metáfora del **mar de Amor** es a la vez intersticio por el que irrumpe y prolifera la palabra del amante celoso, así como obvia clave para la transcodificación de la palabra del navegante que no se atreve a hacerse a la mar. He aquí una ‘traducción’ posible, que incluye entre barras la referencia a algunos de los elementos transcodificados:

“Aunque la mujer que amo parezca constante en sus sentimientos */nave bien amarrada/* y parezca poseer la cualidad más valiosa en el amor: la fidelidad */amarrada con lazos de oro a rocas de fe/*; aunque ella se muestre bien dispuesta ante mis pretensiones amorosas */mar en calma/*, aunque me incite sutilmente a amarla */suave viento propicio/* y aunque la expresión benévola de su bello semblante */aspecto celestial/* me dé a entender que me corresponderá plenamente y me será leal */final feliz de la navegación/*, no me animo a iniciar una relación amorosa */temor de zarpar/*, pues son muchos los que han sido infelices */náufragos/* por haberse dejado llevar irreflexivamente de su pasión */excesiva confianza en el mar de Amor/*. Sólo me animaría a amar si tuviera la sabiduría necesaria para controlar y moderar racionalmente la violencia de mis afectos */serenar la marejada como Arión con la magia de su canto a Palinuro con su pericia de timonel/*”.

Intersticio y clave, apertura puntual hacia un discurso heterónimo y centro de confluencia de una secreta simpatía entre conceptos disímiles —no por precodificada menos secreta—, **mar de Amor** representa el segmento textual en que la analogía recóndita se encubre tras la disonancia de una unión léxica ‘imposible’. La relación de especificación instaurada por el sintagma preposicional **de Amor** es aquí una relación de identificación de lo incompatible: “mar” = “amor”. Estamos, pues, ante un tipo metafórico que se puede subsumir en la clase de figuras que los manuales de retórica suelen designar como metáforas *in praesentia* y cuya característica es que tanto el “concepto superficial” (literal, incompatible con el contexto) como el “concepto profundo” (no-literal, construido con miras a su compatibilización(2) se manifiestan léxicamente—si bien de modo parcial— en la cadena sintagmática. Este tipo metafórico (el de las metáforas ‘de genitivo’) tiene una complejidad adicional respecto del tipo clásico de metáfora *in praesentia* (aquel en que se establece una relación de especificación con ayuda de la cópula “ser”). La complejidad radica en que el elemento que en la estructura superficial aparece como el especifica-

dor puede —y suele— ser el especificado dentro de la relación metafórica y viceversa. Para **mar de amor** cabrían teóricamente dos posibilidades: tomar **mar** como especificado manteniendo su sentido literal y reinterpretar **amor** en un sentido compatible con aquél de modo que se restablezca la homogeneidad del discurso 'náutico' o, a la inversa; tomar **amor** como especificado y, consecuentemente, reinterpretar **mar** en el sentido requerido por el discurso 'amoroso'. Estas opciones dan como resultado dos ecuaciones de muy diversa naturaleza :

a) **el mar** /"masa de agua salada"/ **es amor** (o **un amor** o **el amor**) / ? /, donde parece bastante difícil elaborar un concepto profundo apto para el especificador.

b) **el amor** /"atracción sexual y afectiva"/ **es un mar** /"sentimiento violento, incontrolable, peligroso etc."/" , donde, como se ve, resulta relativamente simple hallar un concepto profundo satisfactorio para el especificador.

Es indudable que la segunda opción es, por razones que se verán enseguida, la más natural para cualquier lector con un mínimo de competencia literaria (3). Incluso sigue siéndolo cuando se toma en cuenta una dificultad adicional soslayada hasta aquí: el hecho de que en el texto gongorino **Amor** aparezca con mayúscula a la manera de un nombre propio, podría crear la sensación engañosa de que se trata de una designación geográfica por su analogía con otros nombres marinos que presentan la misma estructura sintáctica superficial (como **Mar de Coral**, **Mar del Norte**, **Mar de los Sargazos** etc.), lo que llevaría a mantenerlo dentro de la isotopía 'náutica'. Sin embargo, en el proceso de descodificación semejante posibilidad se descarta de inmediato y en su lugar se impone la representación animizadora de un "amor—dios" —en cuyo trasfondo se insinúa la concepción pagana de Eros— la que a su vez entra en relación metafórica con un concepto profundo correspondiente a la experiencia humana del amor como una fuerza ni explicable racionalmente ni controlable con la voluntad. La aparición de este concepto determina un

cambio sustancial en el ensamblaje de todas las unidades de sentido del texto: al poner en evidencia que el elemento especificado en la estructura superficial, **mar**, es el especificador dentro de la relación metafórica y que, por tanto, su significado pertenece al plano del concepto superficial de la metáfora 'de genitivo', pone simultáneamente en evidencia que el discurso 'náutico' en su integridad se ubica, al igual que **mar**, dentro del segmento metafórico intersticial, en el nivel del concepto superficial y que funciona como complejo significante —a la vez sustrato pictural con vida propia y vehículo de un sentido secundario— del discurso 'amoroso'.

Más arriba me refería a la mayor "naturalidad" de esta hipótesis de lectura, pero cuando se examina el proceso que nos lleva a optar por un Eros con algunas cualidades marinas (y no por un mar en alguna medida erotizado) se observa que no son razones de naturaleza las determinantes. El conjunto de nuestras experiencias en relación con fenómenos físicos y anímicos sólo desempeña en esto un rol secundario. El factor decisivo para que entendamos **mar de Amor** en la dirección señalada es la existencia, previa a la acuñación de esta metáfora particular, de un campo metafórico que nos es familiar por sus múltiples realizaciones a lo largo de la historia literaria de Occidente. Sólo sobre el trasfondo de las tradiciones metafóricas de la antigüedad clásica, tan intensamente revitalizadas por la poesía renacentista y barroca, se nos revela cabalmente la secreta afinidad de los conceptos y la ineludible razón poética que llevó a Góngora a hablar del mar para razonar sobre el amor. Antes de contrastar esta visión con la de un poeta de hoy que habla de amor para hacer comunicable su peculiar vivencia del mar, recordemos una vez más algunos hitos fundamentales en la fijación del campo de las metáforas 'náuticas', así como algunos ejemplos estrechamente emparentados con el soneto de Góngora, para que podamos percibir en su exacto registro el carácter subversivo de una voz que se añade al ininterrumpido diálogo de centenares de voces ilustres, para proponer una nueva manera de entender y en-tonar una relación conceptual osificada en el sistema literario dentro del que se ins-

cribe su obra.

El temor del mundo antiguo por la navegación, fundado en las circunstancias precarias en que se realizaba la empresa, siempre ligada al riesgo del naufragio, se manifiesta frecuentemente en la literatura griega y latina con dos coloraciones afectivas opuestas: admiración o repudio ante la osadía del hombre que desafía los peligros del mar. Representativa de la primera es la célebre canción coral de la *Antígona* de Sófocles que exalta el cruce del mar como una de las grandes hazañas de la humanidad en su lucha por dominar a la naturaleza hostil (vv.332 ss.). La misma audacia es, en cambio, drásticamente censurada por Horacio en su Oda 1,3, dedicada a Virgilio, y en múltiples pasajes de su obra en los que se refleja una concepción religiosa típicamente latina: el cruce del mar es considerado como una violación de los límites impuestos al hombre por la divinidad. La presencia constante de este topos en la literatura clásica favoreció la fijación de la ecuación "navegación = "empresa muy riesgosa, que requiere suerte y prudencia para no sucumbir", que sirvió así de base para la elaboración de innumerables metáforas tomadas de la esfera náutica y aplicables a todas las experiencias humanas particularmente difíciles. Un caso paradigmático: de Heracles, arquetipo de existencia forzada y azarosa, nos dice un coro sofocleto que está sometido a los vaivenes del "trabajoso mar de la vida" (*Traquinias*, vv. 112 ss.).

Este mismo campo metafórico fue muy productivo en el ámbito de la poesía clásica con temas eróticos. "Mar" se convierte allí en cifra de crueldad", "indiferencia", "insensibilidad". Con frecuencia se le reprocha al amante desdeñoso haber sido "engendrado por el mar" (Cf. por ej. Ovidio, *Heroidas* VII, vv. 38-39 y Catullo, c.64, v.155). Asimismo, en las versiones grotescas que de las cuitas amorosas ofrece Plauto, las meretrices faltas de sentimiento e insaciables en su codicia son caracterizadas como un "mar" en el que el jovencito enamorado, como el mercader, ve "naufragar" todos sus bienes — y suplementariamente su cordura (Cf. por ej. *La venta de los asnos*, vv. 134-135 y *El hombre malhumorado*, vv. 568 ss.).

El entrecruzamiento de las dos esferas, la náutica y la erótica, se muestra en toda una serie de términos—clave de la elegía latina—y de la lírica amorosa en general —como *aestus, aestuosus, aestuare*, que designan metafóricamente los efectos aniquiladores de la pasión y que se aplican, igualmente, al movimiento del agua en ebullición y a la agitación violenta de las olas del mar. Usos de este tipo —y otros similares— son tan frecuentes que su ejemplificación se volvería enfadosa. Recordemos tan sólo un pasaje ovidiano que tiene particular interés pues ilustra cuán estrechamente estaban vinculadas ambas esferas y, por la misma razón, cuán fácil y naturalmente podía producirse el tránsito de una a otra dentro de un mismo texto. En la epístola XVI de las *Heroidas*, dirigida por Paris a Helena, Ovidio pone en boca de Paris las siguientes palabras: “la diosa de Citeres prometió que un día te tendría en mi lecho. Fue ella mi guía cuando atravesé en mi nave fereclea, desde las costas del Sigeo, por caminos inseguros, los mares inmensos; ella me dio suaves brisas y vientos propicios, pues, nacida del mar tiene gran poder sobre el mar ¡Que ella me siga prestando su ayuda! ¡Que serene la marejada (*aestum*) de mi pecho como serenó la del piélago y guíe mis deseos a su puerto! (vv.20–26) (4)”.

Escuchemos ahora o, más exactamente, veamos en el blanco de la página la controversial respuesta que Jorge Eduardo Eielson inserta en este denso entramado de discursos poéticos cuya relación dialógica tiene como eje un tema de monolítica fijeza :

poesía en A mayor

estupendo Amor AmAr el mAr
y vivir sólo de Amor
y mAr
y mirAr siempre el mAr
con Amor
mAgnífico morir
Al pie del mAr de Amor
Al pie del mAr de Amor morir
pero mirAndo siempre el mAr
con Amor
como si morir
fuerA sólo no mirAr
el mAr
o dejAr de AmAr

Ya desde el título, en el que ni **amor** ni **mar** están presentes sino tan sólo anunciados o, lo que es lo mismo, anticipadamente develados en su carácter de objetos visuales a través de una de las letras que los integran, el poema instaura un diálogo refutatorio con dos grupos de textos consagrados dentro de la tradición artística en la que él mismo se ubica con su movimiento de rebeldía: de un lado prepara al desmontaje –por reificación gráfica y literalización semántica– de la vieja y ya empobrecida metáfora **mar de amor** y de otro lado evoca y simultáneamente disloca la equiparación, tan frecuente entre simbolistas y modernistas, de la poesía con música. *Poesía en A mayor* connota, en efecto, el título de Darío *Sinfonía en gris mayor*, el que a su vez connota cualquier título musical que aluda al tipo de composición y al tono o

modalidad en que esté escrita como por ej., *Sinfonía en sol mayor*. La acción de connotar no implica, sin embargo, la revitalización o la asunción del recuerdo suscitado sino, por el contrario, su más categórica negación. El poema no quiere ser leído como armonía verbal ni como paradigma de sinestesias a la manera rubeniana sino como texto verbo-musical escrito en el que la letra A, además de cumplir la función subsidiaria de componer signos gráficos que remiten a unidades de sentido de la lengua natural, adquiere independencia y relieve visual por mantenerse invariablemente como mayúscula en abierta contravención de las normas ortográficas. El efecto de extrañamiento así logrado, en conjunción con la manipulación, en el título, del estereotipo técnico con que se indica la tonalidad, promueven la homologación de esta A con una figura recurrente en un pentagrama.

El carácter partitural del texto —música sólo en potencia, conjunto de signos gráficos que simbolizan relaciones temporales y acústicas— se subraya, además, por la relación dialógica entre el título del poema, los títulos de otros poemas que integran el mismo libro (como por ej., *solo de sol, nocturno, impromptu*, y tres que incluyen el término *variaciones*), el título del libro: *Tema y variaciones*, y el título del volumen que recoge todos los poemarios de Eielson publicados hasta ahora: *Poesía escrita*. Mientras que el título de la serie y de la mayoría de los poemas incluidos en ella connota la pertenencia a la esfera de la música, el título global hace simultáneamente hincapié en el carácter verbal y visual de todos los textos, incluidos los de naturaleza 'musical'.

En tanto término técnico, **variación** designa cada una de las formas en que se presenta un tema melódico, con modificaciones rítmicas y tonales a través de las cuales se mantiene siempre reconocible. La apertura del poemario con el rótulo *Tema y variaciones* sugiere, por tanto, que los textos que lo integran son otras tantas variaciones —transformaciones no sustanciales— de un tema —esquema conceptual y/o formal— común a todos. Pero, de

otro lado, puesto que tres de ellos se titulan respectivamente *variaciones en torno a un vaso de agua*, *variaciones en amarillo y verde* y *variaciones sobre un tema de jorge guillén*, y puesto que en todos los demás se reconoce el mismo principio compositivo de una idea que recurre bajo diversos ropajes, queda sugerido a la vez que cada texto-variación contiene un tema propio con variaciones.

Nuestra *poesía en A mayor* se presenta así, dentro del marco de la isotopía musical aludida, como una variación sobre el tema general del amor y como un conjunto de variaciones sobre el subtema de la relación amor-mar. Sin embargo, dado que *mayor* no sólo connota aquí un sistema tonal, sino simultáneamente un tipo de letra (la mayúscula) y las convenciones ortográficas ligadas a ella, el texto que sigue a tal título aparece implícitamente señalado como un objeto visual, en consonancia con los poemas más picturales del mismo libro (como *poesía en forma de pájaro*) y, sobre todo, con los de la serie *Canto visible*.

Como resultado del doble movimiento de intertextualidad confluyente en el título del poema, en el que *Tema y variaciones* proyecta el aspecto musical y *Poesía escrita* el de la palabra—imagen, *poesía en A mayor* sugiere el anuncio de una “partitura (escrita) de música (tema y variaciones... en... mayor)— hecha con “palabras” (poesía —escrita— en A may—[úscula]). En ella el material verbal se puede leer a la vez como conjunto de signos lingüísticos que componen un discurso amoroso, como constelación de elementos gráficos distribuidos en el blanco de la página según un ritmo espacial extralingüístico y, finalmente, como sustituto grafo-mimético de símbolos musicales sin equivalencias sonoras.

Sobre el trasfondo de las relaciones dialógicas con el título rubeniano y con los posibles títulos sinfónicos a su vez connotados por éste, *poesía* implica la negación de *sinfonía* (entendida como el simulacro verbal de una composición instrumental) y *en A mayor* implica tanto la reafirmación de *escrita* como la negación de

la nota musical y de la unidad sinestésica de sonido y color.

La letra no sólo triunfa, así, sobre el sonido musical, el color y las correspondencias sensoriales consagradas en la poesía—canto sino incluso sobre su propio correlato acústico. Su recurrencia, siempre en mayúscula, a la manera de la nota dominante de una partitura, a la par que subraya su naturaleza de grafo, veda el tránsito a su realización acústica: es una **A** may-[or/úscula] que como tal no puede ser dicha.

Además de esta **A** que da la tónica —en sentido técnico y lato—, otras letras recurren regularmente a lo largo del texto: del modo más notorio, las que integran las palabras—clave **amor** y **mar**. En rítmica alternancia con la **A**, la **m**, la **r** y (secundariamente) la **o** dibujan en el blanco de la página una figura compleja, objeto y signo a la vez, que evoca la disposición de las figuras musicales en el pentagrama y, en particular, la presencia reiterada, a intervalos regulares, de ciertas notas y combinaciones de notas características de la tonalidad en que está escrita una partitura. Puesto que, de otro lado, estas letras—figuras no dejan de funcionar como componentes de palabras escritas que remiten a unidades de sentido, su insistente repetición a lo largo del texto da lugar a una densa red de relaciones semánticas adicionales entre las palabras en que ellas reaparecen. El viejo recurso poético de la aliteración, si bien despojado de su carácter acústico—mimético, es llevado aquí hasta sus últimas consecuencias. Su desmesurada proliferación en tan pequeña superficie textual produce un fuerte efecto de retroensamblaje semántico cuyo resultado es la quasi—inversión del mensaje estereotípicamente asociado a la metáfora del **mar de amor**.

Considerada desde este ángulo, **poesía en A mayor** tiene la apariencia de un ejercicio destinado a ilustrar de modo ejemplar la acción del principio de equivalencia en la constitución del texto poético, así como el valor semántico —no meramente eufónico— de todo tipo de recurrencia, aun cuando se trate de fonemas o, como en este caso, de letras.

Desarrollando una idea sugerida un poco al pasar por R. Jakobson cuando observa que las semejanzas fónicas generan necesariamente semejanzas de significado (Jakobson 1974 [1960] pp. 154-157), Y. Lotman describe con exactitud el fenómeno que nuestro poema representa casi paradigmáticamente. Al ocuparse de la recurrencia de unidades menores que la palabra, Lotman señala, en efecto, que en poesía la combinabilidad de las unidades semánticas no está dada de antemano por el hecho de que posean o no ciertos rasgos semánticos comunes. En poesía funciona un orden inverso al de la utilización no-literaria de la lengua: "el hecho de la combinación determina la presunción de la existencia de comunidad semántica. El caso extremo, y por consiguiente el que pone en claro el mecanismo, es aquel en el que el elemento común, complementario respecto a la regularidad gramatical, no es semántico, sino, por ejemplo, fonológico." (Lotman, 1978, p.258).

Si bien nuestro texto no constituye un caso extremo (5) por cuanto el elemento común no es sólo gráfico/fonológico sino también semántico, la sistemática repetición de **A, m, o y r** (que reunidas componen **Amor**) y, adicionalmente, de la **i** presente en **vivir, mirar y morir**, genera una corriente intermitente de significación que traslapa la corriente continua formada por los significados usuales de las palabras que se van alineando en la cadena sintagmática. El resultado de este proceso es la quasi-homologación semántica de los términos **Amor** (con su variante **AmAr**), **mAr**, **mirAr** y **morir**, lo que implica, como se verá enseguida, el total dislocamiento de la tradición poética —y metafórica— subyacente.

Eielson evoca, en efecto, esta tradición con evidente intencionalidad al insertar en el centro —punto áureo del texto en la poética clásica latina— dos versos casi idénticos en los que la expresión **mAr de Amor**, presente dos veces, funciona a modo de cita distorsionada del soneto gongorino y de todos los textos temáticamente vinculados con él.

Como consecuencia de las relaciones que este nuevo **mar de amor** —**mAr de Amor, en A mayor**— establece con su contexto inmediato y, en particular, con el primer verso, quedan anulados tanto la ecuación implícita en la vieja metáfora (**el amor es un mar**) como el concepto profundo ligado a ella (“el amor es una aventura riesgosa, que puede llevar a la destrucción”). Recuperada su literalidad por el laborioso camino de la evocación y simultánea negación del sentido translaticio, **mar** deja de funcionar como predicación metafórica de **amor** para convertirse en objeto privilegiado de la acción de amor: el nuevo **mAr de Amor** (que engloba tanto el **mAr** de la letra impresa, criatura de papel y tinta, como el nombre que ella dibuja y su referente del mundo natural) es simplemente el “mar amado”.

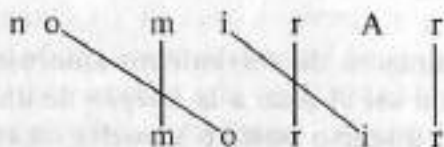
El desgastado simulacro de sufrimiento amoroso —Eros disfrazado de oleaje— cede así el paso a la imagen de una naturaleza no hipostaseada por el discurso poético y vuelta objeto de serena y placentera adoración: **estupendo Amor AmAr el mAr**. Con el desplazamiento de la dominante conceptual de “amor” a “mar” que es, a su vez, resultado inmediato de la negación del discurso náutico encubridor, la ecuación subyacente a la metáfora ‘de genitivo’ invierte sus términos: **el mar es amor = el mar** / “masa de agua salada”, “nombre del objeto” y “graficación del nombre en letras—figuras quasi—musicales”/ **es amor** / “fuente y centro de confluencia de la vivencia cósmico—erótica del sujeto del discurso”/.

La sustitución de la mujer amada de la tradición por un objeto sin capacidad de relación dialógica, naturaleza inerte expuesta a los sentidos del hablante lírico, facilita la equiparación, promovida por la recurrencia gráfica, “amar”=“mirar”, a través de la cual se subraya el aspecto puramente contemplativo de esta forma de amor que excluye los connotados “amenaza” y “temor”.

Mientras que el **mar de amor** de la tradición clásica está asociado a terroríficas imágenes de naufragio y muerte que no pasan de ser símbolos ampliamente convencionalizados de fracaso

amoroso, este amor al mar eielsoniano, que es sólo un **MirAr siempre el mAr / con Amor**, una ininterrumpida contemplación sin penas ni inquietudes, incluye la posibilidad de la muerte 'real' que, en oposición a la muerte 'de amor', es concebida como un cese indoloro: como un simple dejar de mirar-amar.

La presencia de la muerte, despojada de todo dramatismo retórico, se hace literalmente **visible** en la doble ocurrencia de **morir**, la única palabra-clave recurrente que no es **en A mayor** pero que reúne, en sutil juego anagramático, cinco de las siete letras que componen el sintagma **no mirAr**, equivalente gráfico y semántico de **[no] AmAr**:



En su primera aparición **morir** alude al proceso de dejar la vida, al "irse muriendo" contemplativamente unido al objeto amoroso; en su segunda aparición designa, en cambio, la pura acción independientemente de su duración, y esta acción es parangonada con la suspensión no traumática de otra acción placentera: amar con la mirada, mirar con amor. **Morir** se constituye así, en virtud de las equivalencias formales –tanto visuales como propiamente lingüísticas– y de los desplazamientos contextuales señalados, en correlato antonímico de "amar", que a su vez equivale a "mirar":

morir = "no amar – mirar"

Esta forma de morir –un ir cerrando los ojos frente al mar, un gradual alejamiento de la imagen amada– no implica ni la salvación de la tortura amorosa ni el desgarramiento de la pérdida objetal, ya que el amor que con ella cesa ("morir" = "dejar de amar") comienza y acaba con la mirada ("amar" = "mirar"; "de-

jar de amar" = "no mirar"), del mismo modo que la vida que el hablante lírico plantea como ideal se sustenta en esa clase de amor impasible y acaba impasiblemente con él.

Los dos únicos adjetivos del texto, equivalentes entre sí por su significado valorativo—positivo, por su longitud de cuatro sílabas y por su carácter deliberadamente banal—coloquial, ponen precisamente de relieve la perfección de un amor en el que es igualmente grato vivir (**estupendo**) como morir (**mAgnífico**) pues excluye toda emoción perturbadora, todo impulso agónico.

La relación de consustancialidad entre esta rara especie de amor —ataráxico, exento de sorpresas y ansiedades— y un objeto amoroso no—humano, se expresa gráfica y semánticamente en el hecho de que los términos **en A mayor** recurrentes y equivalentes entre sí contienen la palabra **mAr**, ya sea en forma de sílaba (**A—mAr**), ya sea en dispersión anagramática (**A-m-o-r, m-i-r-A-r**).

Es así como el encajamiento de esta figura—signo en las otras figuras—signos "tonal" y temáticamente dominantes instaure una suerte de solidaridad léxica entre **Amor — AmAr — mirAr y mAr**, como si no existiera otro amor que el amor al mar, ni el mar fuera otra cosa que un **mar de Amor** nuevamente entonado: mar que se ama y se canta con la mirada, al ritmo reposado y silencioso de la letra.

Referencias Bibliográficas

- E. R. Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, México (FCE) 1955.
R. Jakobson, "La lingüística y la poética", en: Th. A. Sebeok (ed.), *Estilo del lenguaje*, Madrid (Cátedra) 1974 or 1960, pp. 123-173.
H. Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, Madrid (Gredos) 1975.
Y. Lotman, *Estructura del texto artístico*, Madrid (Istmo) 1968.
L.I. Madrigal, "Para una poética de Borges", *Dispositio* II, No. 5-6, 1977, pp. 182-207).
S. Reisz de Rivarola, "Predicación metafórica y discurso simbólico", *Lexis* I, 1, 1977, pp. 51-99.
—, "Texto literario, texto poético, texto lírico. Elementos para una tipología", *Lexis* V, 2, 1981, pp. 1-34.

NOTAS

- 1) Véanse, por ej., los textos recogidos por L. I. Madrigal para ilustrar la concepción y el rol de la metáfora en la poética de Borges (Madrigal 1977, pp. 188—189).
- 2) Una aclaración exhaustiva de estos términos y del rol que juegan los conceptos en cuestión en la constitución del proceso metafórico se hallará en Reisz de Rivarola 1977, pp. 57—60 y 62.
- 3) Sobre la noción de competencia literaria véase Reisz de Rivarola 1981, pp. 6—8.
- 4) Sobre la productividad del campo metafórico de la "navegación" en la cultura occidental antigua y moderna —aplicado en particular a la conducción del estado y, en general, a circunstancias vitales azarosas— véase Lausberg 1975, p. 213. Sobre la historia de este mismo campo metafórico aplicado a la composición de una obra literaria véase Curtius 1955, pp. 189—193.
- 5) Como si lo son, por ejemplo, los siguientes pasajes de Martín Adán, en los que se ve claramente cómo la recurrencia fonológica genera, en el eje de la combinación, una compatibilidad semántica que no existe en el eje de la selección :

El Angel no bajó: que es sueño o cirro
Tu piedra es mano humana, feble, hueñe . . .
Estarás manando siglos y rindiendo rocas
Rompida fuente de fatal vertiente
Muda, repetida la palabra.
El decir ¿quién lo dice . . . ¡madre honda de mis
sienes!
Sino la memoria, la malicia, la malaria? . . .

(Obra poética, p. 158)

Cuando habitamos, es el verso
El crimen y el criterio, la misma vida.

(Obra poética, p. 163)

OBRAS CITADAS

- M. Adán, **Obra poética**, Lima (Ediciones Edubanco) 1980.
J. L. Borges, **Obras completas**, Buenos Aires (Emecé) 1974.
J. E. Eielson, **Poesía escrita**, Lima (INC) 1976.
L. de Góngora y Argote, **Obras completas**, Madrid (Aguilar) 1967.