

Cien años de poesía
72 poemas españoles del S. XX
estructuras poéticas y pautas críticas

Peter Fröhlicher, Georges Günbert,
Rita Cabrera Neubauer, Itziar Lopez eds.

Peter Lang SA, Editorial científica
europea, Bern 2001

UAB

Universitat Autònoma de Barcelona

José Agustín Goytisolo Biblioteca d'Humanitats

Como una lluvia antigua

Como una nube turbia corrompiéndose
en lentas gotas de barro o de melancolía
como una lluvia antigua
que empapa hasta los muertos más mezquinos
así el tedio resbala por los muros
forma charcos groseros en las calles
penetra en las iglesias y en los cines
y se filtra en las casas con su olor a desastre.

10 Un aire de fastidio y de humedad entonces
se apodera de gestos y palabras
se cuelga de los trajes
preside los encuentros de familia
viaja en los sucios autobuses
y envuelve la tristísima ciudad desconfiada.

15 Ah testigo implacable de las horas vacías
aburrimiento enorme que no ocultan
ni la música ambigua de las salas de fiesta
ni el clamor en el estadio
ni el tintineo y charla de las mesas de bar.

20 Y en medio de una edad de hastío y podredumbre
de espera y rabia oculta
tan sólo algunos niños se divierten
jugando a destruirse por buhardillas de sueño
mientras que afuera sigue

25 esa lluvia cayendo desconsoladamente
sobre la piel de un mundo en bancarrota.

(Barcelona, 1928-Barcelona, 1999). José Agustín Goytisolo pertenece a la *generación del 50* y —junto con Jaime Gil de Biedma y Carlos Barral— forma la así denominada *Escuela de Barcelona*. Durante las cuatro décadas de su trayectoria poética publica una veintena de libros de poesía: los tres primeros (*El retorno*, 1955; *Salmos al viento*, 1958 y *Claridad*, 1960) se recogen en *Años decisivos* (1961); en *Algo sucede* (1968) y *Bajo tolerancia* (1973) se tematiza

el oficio del poeta y, al igual que en *Taller de arquitectura* (1977), se evidencia una predilección por el espacio urbano y las figuras arquitectónicas; en los años 80 destacan *Los pasos del cazador* (1980), *Final de un adiós* (1984) y *El rey mendigo* (1988); en los noventa, *La noche le es propicia* (1992), *Cuadernos de El Escorial* (1994) y *Las horas quemadas* (1996). Existen varios libros de recopilaciones y antologías: *Palabras para Julia y otras canciones* (1980), *A veces gran amor* (1981), *Sobre las circunstancias* (1983), *Poesía* (Madrid, Cátedra, 1999). Sobre el poeta y su obra pueden consultarse: C. Riera, *Hay veneno y jazmín en tu tinta. Aproximación a la poesía de J. A. Goytisolo*, Barcelona, Anthropos, 1991; J. Virallonga, *José Agustín Goytisolo. Vida y obra*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1992; la revista *Ínsula*, dedicada a «La Escuela de Barcelona», 523-524 (1990-91).

En la antología *Poesía* de 1999, «Como una lluvia antigua» forma parte de la sección titulada «Taller de arquitectura»¹. No ocurre así en el libro homónimo, donde se integra, bajo el título «y hoy te consume el tedio», en «Sinopsis helicoidal», una larga composición que constituye la primera de las cinco partes de este volumen². Pero ya cuatro años antes, en *Bajo tolerancia*, el poema se había publicado como «El testigo implacable»³. El hecho de cambiar títulos, modificar poemas, reintegrarlos o eliminarlos en ediciones posteriores —práctica usual en Goytisolo— plantea el problema de la contextualización, si no queremos considerar éste un texto completamente autónomo. En todo caso, «Como una lluvia antigua» se sitúa dentro de los poemas de temática urbanística, creados en su mayoría durante los años setenta. La publicación que mejor pone de relieve este contexto es, sin duda, *Taller de arquitectura*, y esto lo reafirma el autor al insertarlo (aunque con título diferente), dentro de la antología de 1999, en la sección homónima al libro⁴. En

- 1 José Agustín Goytisolo, *Poesía*, Carme Riera (ed.), Madrid, Cátedra, 1999. Esta antología ofrece al lector una selección de poemas procedentes de las publicaciones más importantes de José Agustín Goytisolo. La selección de los textos como su inserción en las diferentes secciones, está hecha por el autor mismo.
- 2 José Agustín Goytisolo, *Taller de arquitectura*, Barcelona, Lumen, colección «El Bardo», 1977. El libro se reeditó por la misma editorial en 1995.
- 3 José Agustín Goytisolo, *Bajo tolerancia*, Barcelona, Lumen, 1973. No obstante, ya no figura en la reedición de 1996. Reaparece, en cambio, con el mismo título de «El testigo implacable», en un libro de 1980, titulado *A veces gran amor*.
- 4 En la antología de 1999, *Poesía*, se encuentran en el apartado «Taller de arquitectura» siete poemas (cada uno de ellos con una extensión de entre 14 y 54 versos). Sin embargo, sólo dos de los siete aparecen bajo el mismo título en la edición de 1977 de *Taller de arquitectura*. En *Bajo tolerancia*, el tema arquitectónico se subordina al tema ideológico, y forma un bloque titulado «Fragmentos de un diario de trabajo», gran parte de cuyos poemas pasarán a *Taller de arquitectura*.

Bajo tolerancia, el motivo de la gran ciudad aparecía aún como un tema entre otros⁵; en *Taller de arquitectura*, en cambio, se hace explícito ya en el título y determina una gran parte de los textos que integran el volumen⁶.

La voluntad de insistir en el carácter transformador del oficio de poeta, de considerarlo un proceso continuo, una «obra en marcha», —denominando, además, «taller» al lugar de producción—, se refleja también en los diferentes títulos del poema: en dos ocurrencias, está formado por un verso o parte de un verso del mismo poema, levemente modificado⁷, mientras que, en el tercer caso, se trata de un sintagma que parafrasea el tema central («y hoy te consume el tedio») y que, a su vez, constituye uno de los versos del poema-índice «Sinopsis helicoidal».

Los textos de José Agustín Goytisolo que pertenecen a esta época reflejan la problemática relación del individuo en la metrópoli, temática común a la *generación del 50*, que debatía los problemas de la separación entre lo privado y lo público, entre lo individual y lo colectivo⁸. Goytisolo participó intensamente en esta polémica y se interesaba especialmente por los conceptos del *Movimiento Moderno*, surgido a finales de los años veinte con Le Corbusier, Sigfried Giedion y otros⁹. De hecho,

- 5 «Piazza Sant'Alessandro», perteneciente a *Algo sucede* (1968), parece ser uno de los primeros poemas de Goytisolo que actualizan, ya en los años sesenta, el tema urbano: en él se perfila el mismo ambiente lluvioso y triste que en «Como una lluvia antigua», con las configuraciones paralelas de la charla en el bar y de la ciudad como actor personificado. Este texto, redactado en forma epistolar, se reinserta más tarde en *Taller de arquitectura* y puede considerarse punto de partida de «Como una lluvia antigua», con la diferencia de que en el primero, todo el escenario es percibido a través de un yo poético explícito, mientras que en el segundo, el yo desaparece del plano de la expresión.
- 6 Aunque se trate, en su mayoría, de recopilaciones de textos ya publicados en otro lugar: «De los cuarenta y cinco textos que incluye *Taller de arquitectura*, sólo ocho son inéditos, lo que implica un 21% del total. *Taller de arquitectura* es, en consecuencia, un libro de recopilación de materiales anteriores a los que añade una pequeña aportación inédita» (Carme Riera en la introducción a José Agustín Goytisolo, *Poesía*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 71).
- 7 «Como una lluvia antigua» (v. 3), en *Poesía* (1999); «El testigo implacable» (v. 15), en *Bajo tolerancia* (1973) y *A veces gran amor* (1981).
- 8 El *Tratado de urbanismo* de Angel González (1967) es un ejemplo de ello. Véase el artículo de P. Ruiz Pérez sobre este autor en *Ínsula*, 523-524 (1990-1991).
- 9 El libro de Sigfried Giedion, *Befreites Wohnen*, Zürich und Leipzig, Orell Füssli, 1929, ilustra perfectamente los conceptos del *Movimiento Moderno*.

nuestro autor colaboró de 1964 hasta 1976 en el Taller de Arquitectura de Ricardo Bofill¹⁰, cuyo equipo, fiel a la visión de los *Modernos*, pretendía crear edificios a medida humana, que se ajustasen a las necesidades del individuo y a la realidad urbana. Esta colaboración influyó considerablemente en la labor poética de Goytisolo, pues, de los apuntes de su diario de trabajo surge una serie de poemas llamados "Fragmentos de un diario de trabajo", que formarán una parte del libro *Bajo tolerancia* y se insertarán, más tarde, en *Taller de arquitectura*¹¹.

Hay que mencionar que la temática de la metrópoli aparece en la literatura española con un retraso considerable, respecto a otros países europeos, a partir quizás de los poemas neoyorquinos de Lorca¹². Son sobre todo los poetas catalanes quienes redescubren el tema urbanístico en la literatura de Baudelaire y de Eliot, a su vez influido por aquél. El poema de Goytisolo se inspira en *Fleurs du Mal* y en los *Poemas en prosa*, donde Baudelaire desarrolla el tema del individuo moderno desintegrado y de la melancolía —el *spleen*— que lo acompaña. El espacio urbano, la lluvia como figura del aburrimiento y de la indiferencia, la humedad y la podredumbre como símbolos de la decadencia, además de la peculiar organización de los espacios interior y exterior, son elementos que ponen en relación el poema de Goytisolo con los "Spleen" baudelairianos¹³.

La relación del individuo con el espacio urbano y la arquitectura puede considerarse el tema clave de la producción poética de José Agustín Goytisolo durante los años setenta¹⁴. Goytisolo equipara la

10 Dice J. A. Goytisolo, en el prólogo a la reedición de *Taller de arquitectura*: "[...] yo trabajé con ilusión al lado de arquitectos, urbanistas y sociólogos formando un equipo interdisciplinario. Yo intervenía en la creación de las primeras imágenes, es decir, en los anteproyectos de barrios, monumentos y ciudades. Me interesaba este trabajo porque casaba bien con mi natural tendencia a imaginar espacios ambiguos y cambiantes o calles-laberinto." (Barcelona, Lumen, 1995, p. 11).

11 Véase Jordi Virallonga, *José Agustín Goytisolo. Vida y obra*, Madrid, Ediciones Librerías/Prodhufl, 1992, capítulo IV: "Poética, arquitectura y urbanismo" (pp. 299-326).

12 Véase Pere Pena, "La poesía en la metrópoli (A propósito de José Agustín Goytisolo y otros poetas del 50)", *Revista de Occidente*, 165 (1995), febrero, pp. 131-145.

13 *Les Fleurs du Mal*, poemas LXXV-LXXVIII. Es sobre todo el último de los cuatro poemas ("Quand le ciel bas et lourd...") el que le sirve como punto de partida a Goytisolo para su poema, que presenta una estructura y una disposición figurativa muy parecida a la de Baudelaire.

14 Conciérne, en primer lugar, a los poemarios *Bajo tolerancia* (1973) y *Taller de arquitectura* (1977).

labor del poeta y la del arquitecto: al igual que éstos, que edifican con un material *impuro* como lo es el hormigón, el poeta construye, a partir de los medios *corrompidos* que le ofrece el lenguaje, su *discurso*, un poema-edificio. La arquitectura le sirve como metáfora de la creación poética y obedece a la voluntad de humanizar y estetizar tanto el espacio urbano como la literatura. Aunque en nuestro texto se acumulan, en el nivel del enunciado, las figuras de la destrucción y descomposición, el poema mismo se construye, en el nivel de la enunciación, justamente a partir de estos elementos negativos y precarios.

Si centramos nuestra atención en la disposición espacial del texto y en la métrica, constatamos, en primer lugar, que el poema se compone de cuatro estrofas de entre 5 y 8 versos; las dos primeras cuentan con un número par de versos (8 y 6), las dos últimas, con un número impar (5 y 7). Las cuatro estrofas están separadas por un blanco tipográfico, y cada una forma una frase gramatical correcta, con la excepción de la tercera, que no tiene verbo principal, dado que se trata de una exclamación. No hay más signo de puntuación que el punto final de cada estrofa. El poema no presenta ni rima ni regularidad métrica estricta, si bien la mayoría de sus versos poseen metros tradicionales: 9 endecasílabos, 4 heptasílabos y 9 alejandrinos, con cesura después de la séptima sílaba (salvo en un caso). Sólo cuatro versos presentan diferente medida: el 13 y el 15 en la segunda estrofa (con 9 y 15 sílabas respectivamente) y el 16 y el 18 en la tercera estrofa (con 12 y 8 sílabas). La alternancia entre los diferentes tipos de verso no está regida por regularidad alguna:

primera estrofa:	11-14-7-11-11-11-11-14;
segunda estrofa:	14-11-7-11-9-15;
tercera estrofa:	14-12-14-8-14;
cuarta estrofa:	14-7-11-14-7-14-11.

En cuanto a la sintaxis, resulta interesante detenerse en la construcción paralela de las estrofas y en la orientación sintagmática y paradigmática de las diferentes partes del poema. Se observa, por ejemplo, una alternancia entre aquellas caracterizadas por el empleo de encabalgamientos —que confieren al verso un carácter narrativo, fluido y cercano al habla oral— y aquellas en las que se sobreponen sintagmas

equivalentes en un orden paradigmático, es decir, donde los elementos se agrupan uno bajo el otro: éste es el caso de los versos paralelos de una *enumeración* compleja, es decir, a varios términos.

Los encabalgamientos se encuentran sobre todo en los primeros versos de las estrofas uno y dos, mientras que las enumeraciones se ubican en la segunda parte de estas estrofas. El paralelismo entre la primera y la segunda estrofa queda patente en las enumeraciones que, además, presentan una estructura similar, ya que los versos van encabezados por un verbo conjugado en tercera persona del singular:

primera estrofa: resbala por los muros
forma charcos groseros en las calles
penetra en las iglesias y en los cines

segunda estrofa: se apodera de gestos y palabras
se cuelga de los trajes
preside los encuentros de familia
viaja en los sucios autobuses

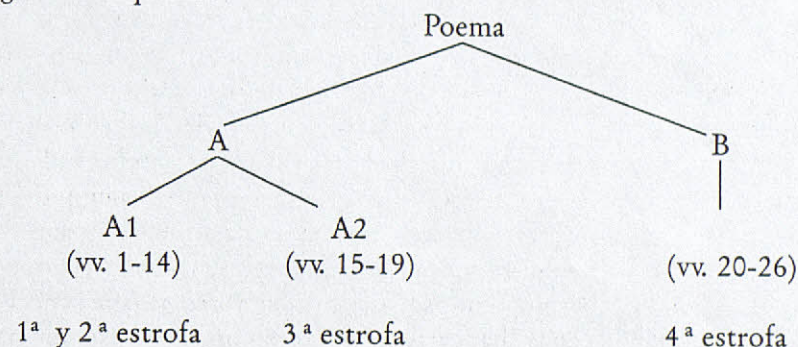
En cambio, la tercera enumeración es de bien diversa índole:

tercera estrofa: ni la música ambigua de las salas de fiesta
ni el clamor en el estadio
ni el tintineo y charla de las mesas de bar.

Aquí nos encontramos con tres sintagmas negativos, que cumplen la función de sujeto dentro de una frase subordinada ("aburrimiento que no ocultan"), puestos en una disposición hiperbática, ya que su orden *natural* sería: 'la música [...], el clamor [...], el tintineo [...] no ocultan el aburrimiento'. Formalmente, su paralelismo se muestra en el orden similar de los primeros elementos de cada sintagma, que es el que sigue: negación "ni" + artículo determinativo + sustantivo + especificación o ampliación.

En la última y cuarta estrofa, no hallamos enumeración alguna; se caracteriza más bien por su orientación sintagmática y la presencia de varios encabalgamientos. Se aparta, pues, de la estructura que ofrecen las tres precedentes y, por tanto, la consideramos un segmento textual de relativa autonomía —una *unidad discursiva*—, equivalente a las estrofas 1 a 3, y que llamaremos segmento B. El segmento A (estrofas 1 a 3) se subdivide, a su vez, según el tipo de enumeración que ofrece,

en dos *unidades discursivas* equivalentes: en un segmento A1 (enumeración con verbo conjugado; estrofas 1 y 2) y un segmento A2 (enumeración con negación; estrofa 3). La estructura textual jerárquica, que ya se da a conocer por estos rasgos formales, se puede ilustrar con el siguiente esquema:



Si partimos de la hipótesis de que el texto está construido como una totalidad coherente que refleja de alguna manera la transformación de un *sujeto* entre el inicio y el final del poema, parece lógico pensar en que esta transformación debería manifestarse también a nivel léxico o figurativo. Estos efectos de *cierre* se observan en la repetición e inversión de algunos elementos textuales.

Así, por ejemplo, encontramos la misma isotopía acuática al principio de la primera estrofa y al final de la última, lexicalizada en "lluvia" (vv. 3 y 25), sin que aparezca en otros lugares del poema¹⁵.

La transformación, en cambio, se percibe en una figura etimológica de los versos primero y último: el vocablo "bancarrota" —palabra final del poema— hace eco a "corrompiéndose", gerundio que finaliza el primer verso del poema. Ambas palabras derivan del verbo /romper/ y tienen un doble significado, concreto y figurativo (en este caso de orden moral). /Corromperse/ significa alterarse, descomponerse, "cambiar" —según María Moliner— la naturaleza de una cosa volviéndola mala", en particular pudrirse o impurificarse. En sentido figurativo, /co-

15 Aunque también se repite el tema del *spleen*, con "melancolía" (v. 2) y "hastío" (v. 20), no se trata, en este caso, de un efecto de *cierre*, puesto que esta configuración atraviesa todo el texto y aparece también en las estrofas dos y tres, con el "fastidio" (v. 9) y el "aburrimiento" (v. 16), garantizando así la continuidad temática.

romper/ es sinónimo de "pervertir" o de "quebrantar la moral". Es un verbo de aspecto terminativo (lo que se descompone está en proceso de desaparición), pero que, al estar en gerundio, posee un matiz durativo. La "bancarota", en cambio, constituye el resultado de este lento proceso de descomposición, y es sinónimo de "desastre" (palabra que, además, aparece en el verso 9); remite a cierto tipo de valores que serán, en su primera acepción, los valores económicos (el banco negocia con dinero, y quiebra por no poder pagar las deudas contraídas), pero también, en su segunda acepción, a los valores del poder político establecido, ya que viene a significar el fracaso de un sistema o de una doctrina. El poema de Goytisolo no se refiere a una institución determinada; el fracaso más bien parece extenderse a todo el sistema de valores que constituye el mundo. Tenemos, pues, la acción durativa actualizada en el "corrompiéndose" del primer verso *versus* la acción realizada y concluida en la "bancarota" del verso final. Nótese, además, que la palabra "bancarota" es vocablo poco poético y que su función es también la de romper (¿o corromper?) el lenguaje poético convencional, práctica consciente en los poetas de la *segunda generación de la postguerra*.

Otro cambio significativo que puede observarse al comparar la primera y la última estrofa, se da en el nivel actorial: los únicos actores de todo el poema, ambos colectivos, son "los muertos" de la primera estrofa y los "niños" de la última. En las otras estrofas, se alude a los actores, implícitos, con la mención de algunos rasgos humanos ("gestos y palabras", v. 10), de su contexto social (la "familia", v. 12) o de la resonancia de un público en el estadio (el "clamor", v. 18). Los muertos son actores que pertenecen al pasado, mientras que los niños tienen el futuro por delante: la orientación en el eje temporal se ha invertido, pues, con respecto al *incipit*. Además, se supone que los muertos están enterrados (la lluvia los empapa), es decir en una posición horizontal y en una esfera más baja que la de los niños, que está situada en lo alto de una casa (en las "buhardillas", v. 23). Los niños se oponen también a los muertos por su actividad y su dinamismo —aunque aparentemente destructivo—, que contrasta con el estado inmóvil y estático de aquéllos.

También hay que señalar que la "piel" del último verso reintroduce la noción de límite entre exterior e interior; mientras que, en la primera

estrofa, esta frontera, donde la lluvia "penetra" y "se filtra" en los interiores, queda borrada. Basten, pues, estos elementos para demostrar la relación pertinente entre comienzo y final del poema:

<i>incipit:</i>		<i>cierre:</i>
lluvia	—	lluvia
corrompiéndose	→	bancarota
los muertos	→	algunos niños
penetra, se filtra	→	la piel

El espacio y sus figuras se construyen, en la primera estrofa, en una *comparación* compleja y extensa, que engloba los espacios interiores y exteriores, superiores e inferiores, terrestres y celestes, públicos y privados. En contra de lo que podría esperarse, el texto no empieza con el "tedio" (v. 6), *primer término* de la comparación, sino con el *segundo término* que, a su vez, se desdobra en una figura acuática *virtual* (la nube, v. 1) y una figura acuática *actualizada* (la lluvia, v. 3). Además, se especifican estas dos imágenes con las que se compara el "tedio": la nube es turbia y se corrompe "en lentas gotas de barro o de melancolía"; la lluvia es "antigua" y "empapa hasta los muertos más mezquinos", con lo cual remite a la dimensión temporal del pasado y, como figura de la verticalidad, enlaza los espacios celeste y terrestre.

El verbo es el *tertium comparationis* de "tedio" —*primer término* de la comparación y, al mismo tiempo, sujeto gramatical de la estrofa entera— y de las imágenes del *segundo término*. Tratándose de una comparación extensa, este *tertium* se ramifica en los cuatro verbos /resbalar/, /formar charcos/, /penetrar/ y /filtrarse/ (vv. 5 a 8), y forma una serie de sintagmas paralelos, una *enumeración* de los diferentes modos de acción del sujeto "tedio". Lo curioso y paradójico de esta comparación compleja es quizás el hecho de poner en relación dos imágenes lógicamente incompatibles, pues corresponden a los estados *virtual* y *actualizado* del mismo elemento: el agua.

<i>primer término:</i>	"el tedio" (v. 6)	
<i>segundo término:</i>	"una nube turbia" (v. 1)	— estado <i>virtual</i>
	"una lluvia antigua" (v. 3)	— estado <i>actualizado</i>
<i>tertium comparationis:</i>	"resbala — forma charcos — penetra — se filtra"	

En la primera estrofa (A1a) se establece la oposición entre un espacio celeste, exterior, cósmico y un espacio terrestre, urbano, humano, en el

que el primero penetra. El elemento mediador es el "tedio", simbolizado en la figura de la lluvia. ¿Cómo se construye, pues, el espacio urbano?

Lo que destaca, en primer lugar, es la ausencia del individuo en la descripción del escenario de la gran ciudad, evocado por varias figuras arquitectónicas. Este espacio urbano está formado, de un lado, por elementos fijos y estáticos (calles, casas, muros) y, de otro, por edificios que representan instituciones sociales (iglesia, cines). Engloba sucesivamente espacios colectivos exteriores (las calles), interiores públicos (la iglesia, el cine) e interiores privados (las casas). Estos espacios son invadidos, desde la esfera celeste, por la nube-lluvia que simboliza el tedio. Lo exterior se filtra en los interiores, lo líquido se adhiere a lo sólido y lo convierte en límite semi-permeable, hasta disolver las fronteras entre lo exterior y lo interior.

Sin embargo, las esferas evocadas y los espacios arquitectónicos no sólo cumplen una función referencial, sino que remiten, además, a la dimensión del *creer*: es significativo que el cielo, figura tradicional de los valores supremos y de la pureza, sea en este texto fuente de desgracia y de impureza que se vierte sobre los humanos (según ponen de manifiesto la corrupción y la lluvia de barro), y que no aparezca una instancia que garantice los valores. Esta pérdida de la fe se lexicalizará al final de la segunda estrofa, donde se habla de la "ciudad desconfiada". Del mismo modo se descalifica a la iglesia, figura que tradicionalmente representa el creer institucionalizado y que, en el poema, se ubica en el mismo verso que el cine (v. 7), espacio de la ilusión por definición: la yuxtaposición les atribuye un valor comparable. El cine, cuya función es la de producir ilusiones, proponer valores ideales, proyectar mundos e historias ajenos, a veces, a la realidad, forma parte de la industria de la diversión y del consumo de masas. El efecto de ironía atañe a la institución religiosa: si en un tiempo remoto la iglesia era garante de los valores supremos y acogía a la comunidad entera, ahora se ve rebajada a las dimensiones de un edificio profano; la ilusión y la fe son una misma cosa o, si se quiere, la fe no es más que una ilusión.

En la segunda estrofa (A1b) hacen su aparición las figuras humanas o los elementos que remiten a su presencia: los gestos, al igual que los trajes, presuponen un cuerpo; las palabras, un lenguaje y una competencia comunicativa; la familia, un contexto social, y los autobuses

desplazan a la gente de un lugar de encuentro a otro. Todas estas figuras llevan implícito un movimiento o un cambio: los gestos y las palabras son un acto efímero, los trajes se cambian cada día, los autobuses circulan por la ciudad y las reuniones de familia se celebran con cierta regularidad. Estos elementos forman parte tanto de la comunicación social (encuentros, autobús) como de la expresión personal (palabras, gestos, trajes). Paralelo a lo que ocurre en la primera estrofa, este espacio urbano es invadido por un actor cósmico, de carácter aéreo. Pero si antes eran las "gotas de barro" (mezcla de agua y tierra) las que se apoderaban de los individuos, ahora lo es la "humedad" (mezcla de agua y aire). La ciudad, dotada de rasgos humanos ("tristísima", "desconfiada"; v. 14), aparece como figura alegórica que reúne en sí a la totalidad de sus habitantes. A su vez, el "aire de fastidio" (v. 9) engloba a la ciudad entera. El último verso de la estrofa dos ("y envuelve la tristísima ciudad desconfiada") resume todo el espacio urbano y la disforia, puesto que el espacio mismo, personificado en la ciudad, es triste y desconfiado. La emoción individual y la urbe se confunden, al igual que la lluvia y los espacios arquitectónicos, la humedad y los seres humanos.

Nos parece importante subrayar que el individuo, en esta estrofa dos, aparece sólo como fragmento ("gestos", "palabras", "trajes", etc.) y en un momento fugitivo, lo que significa una reducción de la figura humana: la temática del individuo enajenado, desintegrado es aquí patente. La invasión por "un aire de fastidio y de humedad" (v. 9) es de carácter polémico y atañe a todas las esferas de la vida cotidiana; no hay libertad individual, ni en el uso de la lengua, ni en la comunicación más íntima con la familia, ni en la manera de comportarse, de vestirse, de moverse en público. Esta pérdida de libertad de expresión equivale a una censura totalitaria. Sin embargo, aquí el culpable es un fenómeno cósmico, y por consiguiente, incapaz de asumir responsabilidades.

La tercera estrofa (A2) comienza con la exclamación "Ah testigo implacable...", y marca con ello el cambio al discurso directo. Éste remite a la voz del yo poético y a la expresión de un estado pasional (en las primeras dos estrofas —A1— sólo hay descripción y narración). La valoración se hace a partir de una nueva instancia subjetiva e individual, a cargo de quien dice "Ah" y que, a su vez, es testigo de lo que está pasando. En el segmento A2, se combinan las dimensiones de las

estrofas una y dos, reuniendo actores y espacios, mediante el elemento auditivo. El sujeto, que sigue siendo el "tedio" —aquí aparece como "aburrimiento"—, se vuelve "testigo implacable" (v. 15) del entramado entre individuo y espacio, además de combinar las dimensiones espacial y temporal en el término complejo de "horas vacías" (v. 15). En el aburrimiento, dado que todo se sitúa en el mismo nivel, no existe una diferencia entre un *antes* y un *después*. Se describen lugares llenos de gente, como la sala de fiesta, el estadio de fútbol y el bar, destinados a la diversión pública. Los sonidos, que no pueden atribuirse a una persona determinada, ni tienen función comunicativa verdadera, convierten a los individuos en un actor colectivo. La voz, la música, los rumores y clamores son simplemente la expresión con la que se intenta cubrir el vacío. Este elemento auditivo, que predomina en el segmento A2, se opone al elemento táctil del segmento A1 (empapar, resbalar, penetrar, envolver). En A2, la invasión o el apoderamiento aparecen como plenamente realizados: el actor colectivo es el espacio, y el espacio es la masa de gente que lo habita. La falsedad de la euforia en los ambientes aparentemente *festivos* o *alegres* de esta tercera estrofa (A2) es descubierta y denunciada por el *yo* poético extradiegetico (el que dice "Ah!") y se opone a la disforia —sincera— de las estrofas una y dos (A1). Al igual que se interpreta la aparente *plenitud*, reflejada en los lugares llenos de gente, como *vacío*, como ausencia de sentido.

En todo el segmento A (estrofas 1 a 3) las figuras, los espacios y los tipos de temporalidad, se valorizan de forma negativa; sustantivos como "melancolía", "tedio", "desastre", "fastidio", "aburrimiento" denotan un estado pasional de indiferencia o de disforia, que se atribuye a todas las dimensiones: al espacio, a los actores y al tiempo. Las figuras que implican una mezcla como, por ejemplo, las "gotas de barro" o la "humedad", o que no son unívocas, como la "música ambigua", aportan también un valor negativo, al igual que las voces "corromper" y "mezquino"; lejos de querer ofrecernos una imagen decorativa o sentimental de la ciudad, los calificativos "grosero" y "sucio", contribuyen a subrayar un ambiente de disforia y de repugnancia hacia el escenario que se nos presenta en forma de poema.

En la última y cuarta estrofa, que forma el segmento B, se concentran todos los elementos anteriores, organizados en función de una nueva

relación entre *sujeto* y *objeto*¹⁶, entre individuo y espacio, entre individuo y tiempo. Por primera vez aparece un actor explícito, vivo e íntegro (aunque colectivo), los *niños*, al que se le atribuye un espacio propio, interior, separado claramente del espacio exterior. Las "buhardillas de sueño" abriga, dentro de la realidad objetiva del "afuera" (v. 24), una realidad subjetiva. El *sueño* es capaz de reunir espacio y tiempo en la imaginación, y por tanto, la esfera por excelencia de la poesía. El límite es, en este segmento B, central; tanto en su dimensión temporal como espacial, puesto que el momento se sitúa "en medio de una edad" y el lugar "por buhardillas de sueño", es decir, en lo más recóndito de la casa, en el lugar más interior, más olvidado y menos empleado. En la parte A, en cambio, las figuras —arquitectónicas, humanas, auditivas— constituían ellas mismas la frontera que la lluvia o la indiferencia traspasaban. Los niños remiten tradicionalmente a la figura del poeta, por su inocencia (no son corruptos), su acceso espontáneo a las cosas de su entorno, su pasión natural y porque juegan en vez de *hacer algo útil*.

Después del *sueño* y de los *niños*, el *juego* es el tercer elemento que apunta a la creación poética, dado que ésta no tiene una finalidad mercantil o utilitaria, ni tampoco polémica, sino, cuando más, estética. Jugar es "moverse o hacer cosas con la única finalidad de divertirse", según María Moliner. Se juega para pasar el tiempo, o, como se suele decir, para matar el tiempo. El juego no se impone, se ofrece, invita a participar. Si transferimos la figura del juego a un nivel metapoético, podemos decir que también el poeta juega; con el lenguaje, con el tesoro que encuentra en su "buhardilla", espacio que debe interpretarse —ateniéndonos a la metáfora tradicional de la casa como cuerpo humano— como lugar del pensamiento. El juego es a la vez libertad, placer y afirmación de ciertas reglas. La abolición del tiempo en el sueño y en el juego es positiva, es señal de plenitud, mientras que las "horas vacías" de la tercera estrofa estaban generadas por el "aburrimiento" y representan un estado de carencia.

Se trata, en el paso del segmento A al segmento B, de una inversión con respecto a las modalidades del sujeto-actante: en A, el *sujeto* carece

16 *Sujeto* y *objeto* se entienden aquí como funciones actanciales dentro del modelo actancial elaborado por A. J. Greimas.

del poder de inscribirse en un tiempo, mientras que en B, se le confieren las modalidades del *querer* (las ganas de divertirse), del *saber* (jugar) y del *poder* (de crearse una realidad distinta). Pero la transformación del sujeto no se limita a la adquisición de ciertas competencias modales, se opera también en la dimensión de las pasiones. Si en todas las estrofas del poema reaparecen diferentes modificaciones del *spleen*, que designan un estado de vaguedad y de indiferencia, en la cuarta estrofa hacen su aparición dos pasiones fuertes: la esperanza, contenida en el sustantivo "espera", y la "rabia oculta". Designan, en el contexto del verso 27, pasiones virtuales y antagónicas: eufórica la primera, disfórica la segunda. La preservación de la esperanza en el interior del individuo (aunque vaya acompañada por la rabia), representa, en este poema, un valor positivo.

Puede sorprender el hecho de que los niños jueguen "a destruirse" y se podría reprochar a mi lectura *positiva* de la última estrofa que hasta ahora no haya tomado en consideración esta particularidad. Quizás se podría interpretar la escena de la buhardilla como imagen, algo cínica, de una realidad literaria, en la que los poetas-niños, aislados del mundo, se esconderían en su realidad subjetiva y se contentarían con hacer juegos de palabras, pero no creo que ésta sea la lectura apropiada. Al contrario, el hecho de *jugar a algo* debe leerse como acto simbólico, en el sentido de *hacer como si*, o como transposición del *hacer* de un nivel real a un nivel imaginario, el del lenguaje: visto así, el *jugar a destruirse* llega a cumplir la función de transformar la (cruel) realidad exterior en una realidad interior y simbólica, a la vez subjetiva y objetiva. Este proceso de incorporación y de transformación de la realidad exterior a la dimensión del lenguaje —que se refleja también en la construcción de los espacios y sus figuras dentro del poema—, es idéntico al proceso de la creación poética. En este sentido, el inicio del poema, que propone —mediante la figura retórica de la *comparación*— una realidad hipotética ("*Como una nube turbia*"; "*como una lluvia antigua*"¹⁷) puede leerse como invitación a entrar en esta realidad *otra*, en el juego poético.

Rita Catrina Imboden
Universität Zürich

¹⁷ El subrayado es mío.

Carlos Barral

Contra el alma o enemigos del alba

Quién sabe por qué la aurora legañosa,
por qué el alba de espina amarillenta,
más que la estancia del día y que las lajas
resbaladizas de la noche, injuria.

5 Por qué escupe su luz inoportuna
sobre el instante débil, sobre el miedo
repentino a vivir, a ser el mismo
prisionero perpetuo de costumbres.

10 Poco importa nacer tambaleante
a sus grises anillos desde un turbio
rincón de la apestosa noche pública
o en la espiral del sueño o con las manos
firmes en las barandas del viaje

15 cuando crece su cuero venenoso,
opaco como uvas, y se ocultan
los cariñosos miembros de la noche
y en el cielo se ahuyentan como nubes
en la punta del viento los proyectos.

20 En descampado, a veces, tropezamos
con su vítrea frontera, por ejemplo
en el borde sumiso de las aguas,
y entramos en el verde biliar de la burbuja
hinchida de presagios envolventes.

25 Está al cruzar un pájaro, no canta
la marea en las piedras, pero casi,
y casi ruge la gangosa arena.
Y el livor miserable de las cosas
es casi de colores que no tienen,
y este peso del cuerpo
30 como la muerte casi, o sólo apenas
quebranto de los huesos y del rijo.