

Shippley, George. 1974. «Non erat hic locus: The Disconcerted reader in Melibea's Garden». *Romance Philology*. 27, pp. 286-303.

Seidenspinner-Núñez, Dayle. 1999. "Conversion and Subversion: Converso Texts in Fifteenth-Century Spain." En: Meyerson, Mark D. & English, E. D (eds.). *Christians, Muslims, and Jews in Medieval and Early Modern Spain*. Indiana: University of Notre Dame Press, pp. 241-261.

Weiner, J. 1969. "Adam and Eve Imagery in *La Celestina*." *Papers on Language and Literature*. 5, pp. 389-396.

DE LA DECONSTRUCCIÓN DEL MODELO HISTÓRICO A LA FUNDACIÓN DE LA SUBJETIVIDAD EN LA EXPERIENCIA LITERARIA: UNA LECTURA DE LA VARA MÁGICA DE IDA GRAMCKO

Kira Elena Morales Zamora*
Universidad Simón Bolívar

Recibido: 25/03/2009 Aceptado: 30/04/2009

Resumen: En este trabajo se propone una lectura del poemario *La vara mágica* de Ida Gramcko a partir de las nociones de *documento* de Michel Foucault y de *modelo* de Beda Allemann. En este sentido, se trata de demostrar cómo la voz poética puede enunciarse para deconstruir la Historia con mayúscula, representada en este caso por los cuentos infantiles de Pierre Perrault y los hermanos Grimm; y de qué manera cada poema parece funcionar como una experiencia esencial gracias a la tensión con el plano de la realidad: los cuentos infantiles.

Palabras claves: poesía, deconstrucción, historia, experiencia verbal.

* Magister en Filología Hispánica, profesora de tiempo integral en la Universidad Simón Bolívar (Caracas, Venezuela). Áreas de docencia e investigación: redacción y lenguaje, poesía venezolana. Contacto: kiralenamoraless@hotmail.com.

FROM THE DECONSTRUCTION OF THE HISTORICAL
MODEL TO THE FOUNDATION OF SUBJECTIVITY
IN THE LITERARY EXPERIENCE: A READING
OF *LA VARA MÁGICA* BY IDA GRAMCKO

Abstract: This paper proposes a reading of the poetry collection *La vara mágica* of Ida Gramcko from the notions of document of Michel Foucault and Beda Allemann's *model*. In this sense, we try to demonstrate how the poetic voice can be enunciated to deconstruct the History, with capital letter, represented here by the nursery tales of Pierre Perrault and the Grimm brothers, and how each poem seems to function as an essential experience thanks to tension with the plane of reality: children's stories.

Key words: poetry, deconstruction, History, verbal experience.

DE LA DECONSTRUCCIÓN DEL MODELO HISTÓRICO
A LA FONDATION DE LA SUBJECTIVITE DANS
L'EXPERIENCE LITTERAIRE: UNE LECTURE
DE *LA VARA MAGICA* DE IDA GRAMCKO

Résumé: Dans ce travail nous proposons une lecture du recueil de poèmes *La vara mágica* de Ida Gramcko à partir des notions de *document* de Michel Foucault et de *modèle* de Beda Allemann. Dans ce sens, nous essayons de démontrer de quelle manière la voix poétique peut être énoncée dans le but de déconstruire l'Histoire avec un grand h, représentée dans ce cas précis par les contes pour enfants de Pierre Perrault et des frères Grimm; et de quelle manière chaque poème semble fonctionner comme une expérience essentielle grâce à la tension avec le schéma de la réalité: les contes pour enfants.

Mots-clés: poésie, déconstruction, histoire, expérience verbale.

1. Introducción

A propósito de los cuentos infantiles, en especial los recopilados por los hermanos Grimm, podría decirse que funcionaron en su momento como relatos que servían para articular identidades colectivas a partir del folklore alemán. Asimismo, es posible considerar que estas historias trascendieron su propósito inicial: lo nacional, para constituir un documento que respaldara los cimientos de una cultura en general: la de occidente. En este sentido, partimos del hecho de que este tipo de narraciones pueden concebirse como una propuesta que intentó eliminar toda diferencia o asi-

metría para "educar" o reconstruir un pasado que hiciera afines a quienes compartían o querían compartir dicha cultura. En consecuencia los cuentos de hadas, debido a que construyen una identidad compartida, podrían considerarse, desde la noción de documento foucaultiana, como Historia.

La obra poética de la poeta, ensayista y dramaturga venezolana Ida Gramcko (1924-1994) se caracterizó desde sus inicios por "devolver a la expresión poética su limpieza metafórica, apoyada en la fuerza y la claridad de un verso rítmicamente modulado, (...) no exento de hondura conceptual" (Medina, 1991: 228). En este sentido, *La Vara Mágica*, poemario publicado en 1948, podría leerse como un diálogo entre la Historia y la historia individual, entre lo externo y la voz poética; de esta forma, se estaría construyendo un espacio donde lo interpretativo y lo reflexivo logran conjugarse para erigir la experiencia como protagonista. De esta forma, la voz poética cuestionará la hegemonía de lo establecido y, desde su deconstrucción, buscará constituirse como subjetividad.

La dedicatoria: "A los hermanos Grimm y a Charles Perrault" introduce un diálogo entre una escritura reflexiva y la Historia con mayúsculas. Una Historia que, como ya anunciaba Foucault en *La arqueología del saber*, se ha problematizado a partir de la revisión del *documento*, en cuanto que la existencia de esta disciplina había estado supeditada desde sus inicios a la interrogación de éstos, en busca, no sólo de lo que decían, sino de la comprobación de si lo dicho era verdad:

"cada una de estas preguntas [a propósito de si decían la verdad o no, si la decían bien o no] y toda esta gran actitud crítica apuntaban a un mismo fin: reconstruir —y a veces a medias palabras— el pasado del que emanan y que ahora ha quedado desvanecido muy detrás de ellos; el documento seguía tratándose como el lenguaje de una voz reducida ahora al silencio: su frágil rastro, pero afortunadamente descifrabable" (Foucault, 1972:9).

Una historia, entonces, enraizada y, por supuesto, colectiva, que para erigirse necesita homogeneizar a los individuos; recoger la convención de las buenas y las malas acciones; el deber ser y las consecuencias de ir en contra de dicha convención; la referencia unívoca y "confiable" donde debe reconocerse el sujeto, delimitándose o, muchas veces, negándose como individualidad. Una historia que muy bien recogieron en sus documentos Perrault y los hermanos Grimm para fundar una conciencia nacional, una identidad de lo que "somos" y no de lo que se "es" y que, por ello, debe encausar el flujo natural de la memoria, ya que éste tiende a transformarse y adaptarse a las necesidades de cada momento y, por lo tanto, la noción de identidad

Con excepción del primer poema: "Génesis", y de los dos últimos: "El cuervo", dedicado a Edgar Allan Poe y "La isla misteriosa" a Julio Verne, todos los poemas de este libro copian los títulos de los cuentos recopilados por estos por Perrault y los hermanos Grimm.

colectiva se desarticula. Es decir, ya no se exige ser idéntico, pues la mismidad se cuestiona dentro de este discurso. Frente a esta Historia, entonces, la voz poética de *La Vara Mágica* pareciera enunciarse para deconstruirla. No sólo hace del *documento* un *monumento* del que se pretende su descripción, sino que desde la inserción de lo discontinuo, desdibuja la *historia global*, para abrir paso a un discurso que construye un sujeto, mientras revela cómo es su proceso de creación. A partir de Deleuze y Guattari, podemos apuntar que esta obra pone de manifiesto que: "El principio de las estructuras múltiples por sí solo impide la introducción del enemigo, el significante, y las tentativas de interpretar una obra que de hecho no se ofrece sino a la experimentación" (Deleuze y Guattari, 1978: 11). En este sentido, *La Vara Mágica* desarticula la posibilidad de quedar atrapados en el calco y nos obliga a reconstruir y a enfrentarnos con una *experiencia esencial*.

Todo esto fuera así si esto no fuera/Una dulce mentira de mi sueño/Que me hace florecer sin primavera es la introducción al poemario de Gramcko. Un epígrafe que surge de la misma voz poética y que desde ese primer momento cuestiona la "seguridad" de lo que puede aportarnos la Historia. El primer verso revela que lo que se va a leer pudiera ser, pero no es. Inserta la duda, en cuanto la vacilación constante de la voz poética y posibilidad de autorreflexión, que será pivote de la escritura de esta obra. Así, estos tres versos son una advertencia de que nos movemos en la constante interpelación del significante, "de lo establecido", en un intento por reconstruir un sujeto que se instituye desde la multiplicación de las significaciones y que, por lo mismo, será siempre inconcluso. Además, estos versos nos señalan la posibilidad —contra histórica, si se quiere— de un discurso que elabora un sujeto, ya no en los parámetros de la seguridad de una identidad universal o colectiva, sino inscrito en la "mentira" de su sueño.

2. Los modelos y la deconstrucción de la historia

Sostiene Beda Allemann que por mucho tiempo se mantuvo la errónea concepción, heredada de Zolá, de que la forma como los escritores experimentaban y exponían el mundo se derivaba del experimento científico. Así, el experimento desde esta perspectiva, igual que el término vanguardia, debían verse con recelo, ya que: "en todos los casos existe la sospecha de que los experimentos (...) son tanto más "experimentales" mientras más se la alejan de la experiencia. Con ello se habría abierto un abismo entre experimento y experiencia en la literatura del presente" (Allemann, 1975:31). De este modo, la asociación entre experimento y experiencia vista desde el pensamiento científico no daba cabida a la concepción de una producción literaria que tuviese su propia manera de experiencia; y no es sino hasta entrado el siglo XX que se logra esa forma de experiencia, entendiendo que:

La experiencia en sentido ingenuo se ha hecho imposible, los ojos y los oídos del hombre ya no bastan para percibir lo que acontece. La percepción propiamente tal de lo pasado, la experiencia de su realidad se han desplazado enteramente al ensayo de su configuración artística. (Allemann, 1975: 39).

Entonces, siguiendo a Allemann, dicha experiencia dejaría de ser algo que se hace en un primer momento para luego delimitarla literariamente, para ser lo que él denomina "la experiencia esencial" que sólo puede desarrollarse en el suceder de la escritura. Desde esta perspectiva, la obra de Gramcko estaría construyendo esta experiencia esencial en tanto aquello que se articula dentro del texto literario y no a partir de la copia de lo experimentado. Desde el título: *La Vara Mágica*, se evidencia cómo a partir de la cita se interroga la convención. Cita en cuanto es una alusión obvia a uno de los objetos más recurrentes en los cuentos de hadas: objeto que posee el hada madrina y que es capaz de transformar lo más insignificante en algo extraordinario —además, su carácter productivo es similar al del lenguaje por lo que es capaz de revelar su capacidad generadora de sentidos—; e interroga, cuando, en su relectura, no intenta refugiarse en la seguridad del texto fundacional, sino permitirse fundar en y por la escritura dos espacios: uno de autorreflexión donde se instaura una nueva historia con minúscula y, otro, de autocomprensión de la voz poética en busca de su legitimación como sujeto.

En este sentido, es interesante recordar nuevamente a Foucault cuando comenta a propósito de la desaparición de la Historia que lo que llora Occidente no es que la historia hay desaparecido sino la seguridad que ésta debía brindar. "Lo que se llora es ese uso ideológico del historiador el cual se trata de restituir al hombre todo cuanto, desde hace más de un siglo, no ha cesado de escaparle" (Foucault, 1972:24).

Al citar los *documentos* recopilados por Perrault y los hermanos Grimm, la voz poética en los texto de Gramcko no llora, ni intenta rescatarlos, sino que en su deconstrucción, celebra la posibilidad de un sujeto fragmentado y una conciencia expuesta a lo inconcluso, ya que esto es lo que va permitir la experiencia esencial.

Por otro lado, siguiendo a Allemann, no debemos olvidar que estamos inevitablemente inmersos en modelos, los cuales no deben entenderse como la reproducción de una realidad sino, siempre, como modelo de la estructura que es lo único supeditado a la comprensión. Lo que sucede, entonces, es que: "al modelo sigue la realidad, o dicho más cuidadosamente, lo que para nosotros es concebible como realidad. En el campo de tensión entre la realidad en sentido de primer plano y los modelos, se desenvuelven las experiencias esenciales" (Allemann, 1975: 46). Dichas experiencias esenciales son, en *La Vara Mágica*, cada uno de los poemas que entran en tensión con el primer plano de la realidad: los cuentos infantiles. No en vano no sólo son citados desde sus títulos, sino que son releídos de tal manera que nos vemos obligados a reconstruir un nuevo modelo.

El primer poema de este poemario no alude a los cuentos de los hermanos Grimm o Perrault; sin embargo, parece revelador el hecho de que haya sido titulado "Génesis". Cita que concuerda tanto con la noción de origen o principio histórico y su lugar en el poemario, como con el Primer libro del Antiguo Testamento o *Libro de los comienzos*. Este poema es el génesis de los poemas que vendrán a continuación y así como José, en el Génesis bíblico, anuncia el advenimiento del Mesías; el hablante lírico anuncia la llegada de los siguientes poemas: — *¿Quieres abrir la página / primera de mi libro? — / Y mientras una lágrima / daba a sus ojos el fulgor extinto, / resplandeció la pátina / polvorienta de un siglo. — Había una vez un rey, un duende, un hada, / una sirena un silfo...* Así, se desmitifica el Génesis en un juego de hacer coincidir en un espacio otro, no convencional — porque el libro de estos versos no es ni el libro del génesis ni el de los cuentos infantiles, sino un libro capaz de contenerlos a ambos — lo que convencionalmente no se aceptaría en un mismo lugar — lo sagrado y lo mundano; lo bíblico y lo fabulado. Y, de esta forma, el poema evidencia cómo, a partir de la relectura de un modelo, puede erigirse uno nuevo.

Así, "un modelo no sería un modelo si no poseyera su manera del todo determinada de relación con la realidad" (Allemann, 1975: 39). De esta forma, los modelos deben entenderse como "modelos de estructura" ya que permiten referir "literalmente" a una realidad que se ha dado previamente. Para Allemann, todos pensamos y juzgamos a partir de estos modelos, y además, "el escritor actualiza a su manera los modelos en cuanto tales, inventa a veces nuevos o modifica los viejos de una manera originaria, de modo que los reconocemos de nuevo en su carácter fundamental de modelos" (Allemann, 1975: 39). Justamente, el modelo de Gramcko es pensado de manera consciente; se arma sobre la base de uno específico: los cuentos infantiles, el Génesis u otros textos literarios, para modificarlos de manera originaria. Así, aunque el poema está inserto en la estructura de la épica clásica, rompe con la convención de este tipo de escritura. Lo que debería ser la evocación de las musas bajando del Olimpo para inspirar al poeta, se transforma: *Bajó tu niño de su luz de infancia / y cruzó, silencioso, mi camino*. Además, las deidades encargadas de iluminar al poeta mediante su canto, se convierten en una voz individual y silente. La característica narrativa de la épica se modifica en cuanto polifonía de una voz interior que se encuentra dialogando consigo misma: — *Voy en busca del agua; / tengo sed de cariño. — / y su voz era ánfora / tendida al manantial amigo. / Yo, sin ti, le escuchaba, / y al pronunciar tu nombre fue el prodigio: descendió del ayer la voz de su alma / como una sombra desde un óleo antiguo / y derramó, sutil, su forma vaga / en torno a mí, como un incienso vivo*. Esta voz que dialoga con otras voces que, a su vez, parecieran ser un fluir de una conciencia que se interroga, responde, acota y narra en un ensayo por construir la identidad de un sujeto individual, se contrapone a los patrones de épica y cuento y se establece como el eje desde el que se desestructuran los *documentos*, los viejos *modelos*.

Este monólogo autorreflexivo que sostiene la voz poética en un intento por establecer la subjetividad del yo a partir de la deconstrucción del modelo-cuento infantil, se puede apreciar en todos los poemas². En este sentido, uno de los más evidentes es "La bella durmiente del bosque". Desde los primeros versos, la voz poética se interroga a sí misma sobre lo que ignora: *¿DESCONOCES / el milagro de la Bella Durmiente?*, y la respuesta se halla precisamente en el interior de la misma voz: *Mira tu corazón, íntimo bosque / donde ella está dormida*. El conocimiento, entonces, no viene de afuera, sino que el hablante lírico lo obtiene desde la misma subjetividad del yo al apropiarse de lo externo, en este caso específico, el bosque, que aquí aparece como su corazón. Así, estamos frente a un proceso de autocomprensión. De la misma forma, el modelo-cuento infantil ha sido deconstruido y es dentro del discurso lírico un milagro que se sucederá cuando, lo externo, ahora interiorizado, actúe: — *¿Para siempre? — / Hasta que una manzana, un beso, un hombre / la despierten*.

En los cuentos de Perrault y los hermanos Grimm, coinciden ciertas convenciones de forma y fondo que el hablante lírico de los poemas de Gramcko también va a reelaborar para reconocer su individualidad. Primeramente, los cuentos infantiles son historias cerradas que se estructuran en torno a una intención clara, por lo general moralizante. La voz poética invierte este orden utilizando la polifonía del monólogo interior. La interrogante y la respuesta se vuelven un espiral de reflexión inagotable y por lo tanto hay una historia que se reinventa constantemente, una historia no concluida. En "La Bella durmiente del bosque" leemos: *La corola visual da, por sí misma, / pistilo recto y luminoso brote, / y sólo será flor cuando el enigma / o la verdad agobien. / Sólo despertará con la caricia / de la duda, el tormento, los reproches*. Los elementos externos que se habían interiorizado en los versos anteriores son sustituidos aquí por aficciones que generan reflexión y, por lo tanto, queda la historia abierta. No despertará la bella cuando llegue el beso predicho, sino se sucederá el milagro cuando se detone la autorreflexión. Por ello, los versos finales no son conclusivos: *Nunca / se apagará su luz en mi horizonte. / Riego el rosal de sangre que perfuma / mi soledad y aguardo que retorne*. En este sentido, el final abierto se advierte en lo que generan las palabras: *Nunca y aguardo*. Así, siempre habrá luz y por lo tanto el hablante lírico se encontrará esperando.

En "Caperucita Roja" volvemos a encontrarnos con el recurso de la pregunta que desarticula la cita del modelo-cuento para enunciar la autorreflexión: *CORAZÓN, / caperuca encendida, / te pregunta mi voz, / te pregunto yo misma / y junto a mí, en la noche sin amor, / te pregunta también la voz querida*. Y, como en "La bella

2. No nos detendremos en cada uno de los poemas por el simple hecho de que sería en extremo extenso y consideramos que lo que se plantea puede entenderse desde la ejemplificación de alguno de ellos. La selección, como toda selección, no deja, por supuesto, de ser arbitraria.

durmiente del bosque” la historia, en contraposición a la Historia que necesita la seguridad del cierre, el hablante lírico evidencia la estructura abierta: *—Corazón, caperuzita / secreta y encendida, / ¿dejas la historia trunca? — Que lo demás lo cuente la ventisca / cuando su mano húmeda / te recuerde la mía / al caer en la tuya.*

Por otro lado, un agente fundamental en estas estructuras cerradas, que son los cuentos, es la aparición de un sujeto que se individualiza frente al resto de los personajes, a saber: el leñador, el príncipe, el lobo, la madrastra, entre otros; y que encarnan una identidad, si se quiere arquetípica, fácilmente reconocible: el bien o el mal. Triunfa el bien y el malo adquiere un castigo. Una vez más, un modelo preestablecido que en la relectura del hablante lírico se desarticula. De esta forma, las identidades que se crean a partir del discurso de la voz poética son diferentes a las convencionales. Es más, pueden fundirse, diluirse en enumeraciones o invertir las jerarquías, contraponiéndose, por lo tanto a la estructura cerrada y, una vez más, dejar surgir un territorio donde puede desplegarse la autorreflexividad del yo. Asimismo, leemos en “Blanca nieves”: *— ¡Vuelve ayer! ¡Retorna! — / claman los hombres, enanos, que me invitan (...)* En cuanto a la fundición de modelos, la madrastra es la voz poética que a su vez se afirma como la virginal princesa: *La cínica madrastra del ensueño / que despierta en la virgen.* Otro ejemplo lo encontramos en “La cenicienta”: *¿No es el hada madrina? / El lagarto y el sapo bajo su ósculo / son lacayo y carroza dinamita.* De esta forma, no hay una equivalencia automática entre uno y otro modelo, pero ambos se necesitan como soporte para construirse.

3. La experiencia verbal en *La Vara Mágica*

Hasta ahora hemos visto cómo en *La Vara Mágica* se recrea la tensión entre la realidad en un primer plano y los modelos; y de qué forma, esta tensión se estructura en torno a un discurso autorreflexivo y autocompresivo que evidencia la experiencia esencial desde la institución de una subjetividad fragmentada y deconstructiva. Al mismo tiempo, no podemos ignorar otro aspecto fundamental tratado por Allemann a propósito de la experiencia: el concepto de modelo toma otro sentido en un texto lírico. Así, en este tipo de escritura lo que realmente pesa no es el modelo basado en el contenido de la realidad experimentada ingenuamente, sino que se crean otros tipos de modelos que podríamos considerar, desde nuestra perspectiva, más sofisticados, en tanto son modelos exclusivos del lenguaje. Por ello, no podemos pensar en descifrar lo que dice un poema sino que —como ya lo hemos venido haciendo— al leerlo, debemos entender cómo funcionan las tensiones dentro de dicho modelo. En otras palabras, las tensiones que se suceden dentro de un modelo de lenguaje como el poema están estrechamente vinculadas con la “originariedad”.

El autor también explica que toda palabra es siempre, aunque sea potencialmente, usada. Es más, que su función como palabra reposa precisamente es esta característica y en el desgaste. Sin embargo, en el poema esto se suspende. El desgaste se suspende debido a que en este tipo de escritura se le devuelve a la palabra su “fuerza nominativa” luego de que se ha roto con el “encostramiento semántico”. De esta forma, Allemann llama la atención al hecho de que los grandes poemas no poseen palabras ni contenidos extraordinarios y que si las palabras de dichos poemas se presentan como insólitas se debe al hecho de que no se dejan esquematizar. “Como modelos, ellas son más bien irreductibles. Ya no pueden ser aclaradas en sentido riguroso sino, en el mejor de los casos, descritas en las condiciones de su posibilidad” (Allemann, 1975: 39).

De todo esto se desprende que el poema no puede traducirse como quien descifra una adivinanza. Sólo pueden explicarse sus tensiones y cómo a partir de ellas el lenguaje genera la experiencia esencial, que en este caso es exclusivamente verbal. En este sentido, es importante hacer hincapié en el hecho de que lo que sucede en el poema es que las tensiones entre el lenguaje y el modelo de lenguaje son siempre una problematización de éste.

Ahora bien, el poema debe verse desde su funcionamiento, ya que las funciones del decir más comunes, la comunicación y la información, no juegan aquí un papel relevante; por el contrario, éstos enunciados generalmente se retiran dejando como protagonista la reflexión, la producción de significaciones:

El abandono no es una cancelación: naturalmente que las palabras tienen también en el poema su “significación”, que ellas designan algo: pero la constitución del lenguaje, a la que han ido a dar por el uso poético del lenguaje, no se puede justamente describir suficientemente desde las significaciones convencionales (Allemann, 1975: 39).

En el poema se recrea, entonces, una experiencia verbal. En él, la experiencia se sucede mientras lo leemos y participamos de esas tensiones semánticas y sintácticas que lo conforman. De este modo, la *experiencia ingenua* se ve sustituida por esta nueva experiencia en los poemas de *La Vara Mágica*. Si bien, cada uno recrea un universo particular de significación, en su conjunto, hay significaciones que se erigen desde su complejidad de poemario, y se imponen sobre las convenciones que, como hemos visto, le han servido de modelo. De esta forma, por ejemplo, muerte y memoria se hallan también como experiencia verbales.

En el poema “Caperucita roja” leemos la siguiente estrofa: *—Las puertas del ayer están abiertas / como las páginas de un libro. / Láminas y leyendas / emergen del olvido. —* e inmediatamente vemos a la significación que se hace otra en contraste con los significados convencionales. Aristóteles señala que: “la sensación se refiere al presente, la esperanza al porvenir y la memoria al pasado” (Aristóteles, 1993: 67).

Sin embargo, la ambigüedad entre lo que estamos acostumbrados a asociar como estructuras lógicas y sus significados, aquí se desintegra. El pasado no está referido por la memoria sino por el olvido. Y desde el olvido se encarna la posibilidad de recuerdo que surge como discurso autorreflexivo: *¿No recuerdas la lluvia / el bosque en flor, la viña? Y como consecuencia de la sustitución de la memoria por el olvido, el pasado funciona como una fuerza que construye el espacio de la experiencia: ¿Dónde quedó mi cesto, la azucena, / la amapola, el jacinto?*

Otra significación similar la encontramos en "Blanca-nieve": *Ya no soy de este mundo, y sin embargo / me persigue su sombra fugitiva. Atónito, el fantasma del pasado / quiere llamarme con su mano antigua. / Me sigue paso a paso / con la esperanza de volverme un día / — ¿Oyes su voz? — La escucho y la amo tanto / que temo retornar hacia la vida.* La voz poética se enuncia desde otro espacio que no es el de la vida y, sin embargo, el pasado es el fantasma, no ella. Se produce una inversión del sentido convencional en cuanto el pasado pareciera sustentarse en el espacio de la muerte y, simultáneamente, como es común en el hablante lírico de estos poemas, viene del interior de la voz. Es autorreflexión, autoconocimiento del yo de la voz poética.

Por otro lado, esta particular tensión entre muerte y memoria se halla como eje estructurante de la significación de este poema. Los primeros versos así ya lo anuncian: *Se mira en el espejo de la muerte / lívido el rostro en el espejo lívido;* y en esta repetición del adjetivo: *lívido*, el rostro y el espejo, el sujeto y el objeto, comienzan a funcionar en el mismo nivel de discurso y ya no sabemos si el espejo es el sujeto y el rostro que se observa el objeto, o viceversa. El significado platónico de pensar la muerte como opuesta de la vida, se desdibuja. La muerte ya no es un opuesto.

De la misma forma, vemos la tensión muerte-memoria funcionando, desde los primeros versos, en el poema "Cenicienta": *HABLA la muerte en derredor; escucho / su voz en la agonía / de nuestros pechos juntos / de nuestras manos fuertemente unidas / en nudo / cuya cinta / dilata un solo rumbo / para cruzar la vía / indecisa del mundo, / para marcarnos una huella viva.* La muerte es sujeto y a la vez espacio en el que la voz poética se construye. Es parte de esa polifonía reflexiva que caracteriza los poemas de este libro, es voz. Además, el olvido se enuncia desde esta muerte que es parte de la experiencia verbal de la voz poética: *Habla la muerte en derredor, la escucho, / la escuchas de rodillas: / — Descendiendo, en espiral, del viejo folio, / del olvidado, añejo pergamino, / en la estela de polvo / y el rastro de humo antiguo.* Una vez más, estamos frente a la subversión del sentido al que estamos acostumbrados. La muerte se hace discurso subjetivante que surge del olvido. Es, a la vez, espacio y voz interna que funciona para activar la reflexión del hablante lírico, que en su proceso de individuación es siempre fragmentado: *Sintiendo su*

aletear, sobre mis hombros / crece un ala de sangre sin mancha. / — Yo soy el gesto del adiós y del soplo / del corazón sin compañía— Oyéndola. Mi rostro / se enciende como lámpara votiva.

En ese paralelismo entre el espacio de la muerte en el poema y el significado convencional de vida, el lugar del olvido y de la muerte se erigen como la posibilidad de emitir discurso y, por tanto, de que el yo sea: *No. También mi verdad bajará al fondo / de tu sótano, muerte, de tus minas. Rescatará el diamante en negro foso / y ha de elevarlo al cielo, estrella tibia, / señal para que dé a su nombre propio / y a su fecha mortal, la despedida, / y renazca todo / eterno, sin aurora y mediodía.* Y la verdad ya no es la seguridad de los significantes sino precisamente la muerte como afirmación y discurso del yo poético donde no se conciben los opuestos: *Por eso te contiene en pena y gozo / mi cuerpo, leve cántaro de arcilla; por eso eres estatua de mi asombro / y no de mi pavor, ¡ah, muerte viva! / que no estás fuera sino aquí, en el hondo / ser de los hombres donde la mentira, / el desprecio y el odio / te cubren, te amortajan, te vigilan, / como si fueses a morir de pronto, / muerte, porque te olvidan! Igual que si olvidase yo mi torso / y mi cuello y mi espina (...)*

Además, en la deconstrucción del modelo-cuento, la muerte es aquí la misma Cenicienta. Como en "La bella durmiente", se enuncia dentro de la estructuración de la subjetividad del yo y no como un ente externo: *¿Cómo, cómo te nombro? / — Cenicienta, / ceniza, / tu propia carne, tu futura ausencia, / ¡tú misma! — / ¡Pero yo soy hoguera, / llama, pira!* La muerte es, en este poema, posibilidad de ser de la voz poética.

Entonces, la muerte, el olvido y la fragmentariedad son significaciones que se despliegan en la experiencia verbal que es *La Vara Mágica*. Dichas significaciones o producciones de sentido surgen a partir de una deconstrucción de lo que siguiendo a Foucault, hemos denominado *documentos*; los cuales, en su mayoría, se hallan caracterizados dentro del poemario por la cita de los cuentos infantiles recopilados por Charles Perrault y los hermanos Grimm. Desde el desmontaje de estos modelos-cuento encontramos un compendio de poemas que se erigen desde la polifonía discursiva de una voz poética que se construye en la fragmentación y la desmitificación de lo establecido, lo que permite la enunciación de una subjetividad propia sustentada en lo verbal.

Bibliografía

- Allemann, Beda, 1975, "Experimento y experiencia en la literatura actual", en: *Literatura y reflexión. Tomo II*, Buenos Aires: Alfa, pp.27-90
Aristóteles, 1993, *Prava naturalia*, Madrid: Alianza.

Deleuze, Gilles *et ál.*, 1978, *Kafka por una literatura menor*, México: Era.
_____, 1988, *Mil mesetas*, Valencia: Pre-textos.
Foucault, Michel, 1972, *La arqueología del saber*, México D.F.: Siglo Veintiuno.
Gramcko, Ida, 1948, *La Vara Mágica*, México D.F.: Editorial Orbe.
Medina, José Ramón, 1991, *Noventa años de la literatura venezolana*, Caracas: Monte Ávila Editores.

PERÍFRASIS VERBALES DE INFINITIVO Y GERUNDIO Y LAS MODALIDADES NARRATIVAS EN *PEDRO PÁRAMO* Y *1767**

Adriana Ávila Figueroa**

Universidad Nacional Autónoma de México

Recibido: 12/04/2008 Aceptado: 06/02/2009

Resumen: Este estudio presenta un análisis comparativo entre dos novelas mexicanas: *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y *1767. Una novela sobre el destierro de los jesuitas mexicanos* de Pablo Soler Frost, basado en el uso y frecuencia de las perífrasis de infinitivo y gerundio. La estructura narrativa en la cual se desarrollan las perífrasis verbales corresponde a la narración y el diálogo. En este contexto de estudio, es posible ver que la frecuencia de estas perífrasis está en relación con la clase de estructura narrativa.

Palabras clave: Perífrasis verbal, infinitivo, gerundio, narración, diálogo.

* Este artículo se deriva de la investigación que pudo ser realizada gracias a una beca de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la Diversidad Nacional Autónoma de México, en el proyecto (PROFIP).
** Doctorado en Letras, profesora de Asignatura en la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM. Materias: Español 3 y 4; Español 5 (Gramática del texto); Seminario de Lingüística. Contacto: adrianaavilafigueroa@yahoo.com.mx.