

Reconocimiento - No Comercial - Compartir Igual - Sin restricciones adicionales

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/

Usted puede distribuir, remezclar, retocar, y crear a partir del documento original de modo no comercial, siempre y cuando se dé crédito al autor del documento y se licencien las nuevas creaciones bajo las mismas condiciones. No se permite aplicar términos legales o medidas tecnológicas que restrinjan legalmente a otros a hacer cualquier cosa que permita esta licencia.

Referencia bibliográfica

Gálvez Zuloeta, G. (2002). Elogio de los navegantes: *la visión del infierno en la poesía de Juan Ojeda* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

REPOSITORIO DIGITAL DE TESIS
DE LA BIBLIOTECA DE LETRAS
DE LA UNMSM

Título:	Elogio de los navegantes: la visión del infierno en la poesía de Juan Ojeda
Autor:	Gilberto Gálvez Zuloeta
Año:	2002
Lugar de publicación:	Lima, Perú
Tipo de tesis:	Licenciatura
Palabras claves:	Juan Ojeda, Roland Barthes, navegación, y del descenso a los infiernos
Referencia en APA 7ma. ed.	Gálvez Zuloeta, G. (2002). *Elogio de los navegantes: la visión del infierno en la poesía de Juan Ojeda* [Tesis para optar el Grado Académico de Licenciado en Literatura]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas. Unidad de Pregrado.

Resumen

La tesis aborda como objeto de estudio el poema *"Elogio de los navegantes"* de Juan Ojeda. Para el tesista, el poema de Ojeda recupera los tópicos clásicos de la navegación y del descenso a los infiernos para, desde la tradición, cuestionar la modernidad y exponer una visión desahuciada de la existencia humana. El trabajo se divide en dos capítulos. En el primero se procede con el análisis textual del poema. El proceso de análisis se sustenta en los fundamentos teóricos de Roland Barthes, asi como de la semiótica de Greimas. En el segundo capítulo se indaga acerca de los orígenes del tópico de la navegación hacia la muerte. La tesis concluye con las debidas conclusiones y el citado de la bibliografía correspondiente.

Palabras Clave: Juan Ojeda, Roland Barthes, Julius Greimas, navegación y del descenso a los infiernos.


S.M
ACADEMIA S. MARCI VRBIS REGVM IN PERV.
VLT
PLVS
RA

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA ACADÉMICO PROFESIONAL DE LITERATURA

ELOGIO DE LOS NAVEGANTES

LA VISION DEL INFIERNO EN LA POESÍA DE JUAN OJEDA

TESIS

PARA OBTENER EL TITULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN LITERATURA

PRESENTADA POR EL BACHILLER

GILBERTO GÁLVEZ ZULOETA

LIMA, OCTUBRE DE 2002



A MARÍA ELENA ZULOETA RIVADENEIRA

DOS VECES MUJER.

INTRODUCCIÓN

I

El poema **Elogio de los navegantes**, objeto de la presente investigación, forma parte de un universo poético concebido por Juan Ojeda bajo el título de **Arte de navegar**. La muerte prematura del poeta (noviembre de 1974), y la publicación póstuma de su **Arte de navegar** (1986) son dos actos propicios para evocar un párrafo de Roland Barthes que a la letra dice: "Muy otra es la importancia de la muerte: irrealiza la firma del autor y hace de la obra un mito (...) Borrando la firma del autor, la muerte funda la verdad de la obra, que es enigma" (1).

Apoyados en esta breve sentencia de Barthes podemos desplegar entonces un lazo analógico capaz de revelar los contenidos latentes del poema **Elogio de los navegantes**. En la mitología funeraria de Malekula, según relata Mircea Eliade, existe una presencia femenina conocida por el nombre de Temes o Lev-hevhev, cuya misión secular es esperar el advenimiento del alma del difunto a la entrada de una caverna. Trazado en la arena reposa un dibujo laberíntico; al aproximarse el alma del muerto a la caverna, la Mujer borra la mitad del dibujo. Entonces sucede que surgen dos posibles verosímiles: "Si el muerto conoce ya el dibujo laberíntico -si ha sido iniciado- encontrará fácilmente el camino; si no, la Mujer lo devorará"(2) .

Nuestra sensibilidad nos induce a imaginar el poema **Elogio de los navegantes**, como el fatigado trazo de un dibujo laberíntico en el universo poético peruano de la segunda mitad del siglo XX. Para una aprehensión justa de esta insinuación analógica es menester incorporarnos en una secuencia reflexiva que la conduzca, la prestigie y

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
BIBLIOTECA
002108

convalide. Desde el punto de vista de la fábula, el poema simula ser la crónica de una travesía hacia el infierno entendido en su versión moderna. En tal sentido el poema desea ligarse desde sí a una mitología iniciática testificada ya en los documentos literarios legados por el Oriente antiguo y el mundo mediterráneo. Toda iniciación implica una suma de ritos y enseñanzas orales que tienen por finalidad la transformación radical de la condición religiosa y social del sujeto iniciado. En las sociedades tradicionales, los descensos o travesías hacia el mundo inferior aparecen incorporados en el orden de las pruebas iniciáticas que todo neófito debe arrostrar para despojarse de su condición profana y poder ser así admitido en el orden sagrado del mundo, pues el mundo es en sí una obra divina, una creación de los dioses.

Se dice que los misterios de Eleusis, celebrados anualmente en la Grecia arcaica durante la estación otoñal del arado y la siembra del trigo, "incluían un viaje simbólico a través del mundo de ultratumba, cuyos terrores se escenificaban en una tiniebla ligeramente iluminada por las antorchas en el primer piso de las columnas del llamado Pórtico de la iniciación" (3).Los cultos eleusinos expresaban una doble reminiscencia: primero, actualizaban el mito del peregrinaje y duelo de la diosa Deméter acontecido después del rapto de su hija Perséfone, perpetrado por Hades, el dios de los infiernos. Raptada Perséfone, la diosa se vio de súbito sumida en una desolación sin límite posible, que se hizo extensiva a toda forma de vegetación que la propia diosa propiciaba; de modo tal que los mismos campos cultivados detuvieron sus procesos de esplendor germinativo. Con la liberación de Perséfone se cumple la segunda reminiscencia del culto eleusino, lo cual implicaba a su vez el retorno de la potencia germinativa en el mundo natural. Sin embargo, la diosa liberada al haber trasgredido la ley nocturna que prohíbe consumir fruto alguno del mundo inferior, quedó fatalmente expuesta a no desalojar definitivamente el recinto de los muertos, sometida a un ciclo alternante de ascensos que la reúnen con su madre y descensos que la conducen sin remedio a los ámbitos oscuros.

Una vez cumplida la expedición simbólica hacia el mundo de los muertos realizada en el primer piso del Pórtico de la iniciación, el iniciado en Eleusis era conducido a

la planta superior que representaba la morada de los bienaventurados, y finalmente accedía al interior de un santuario para la contemplación de loa objetos sagrados. Se afirma que el misterio mayor revelado en esta segunda instancia del rito consistía en la visión de un tallo de trigo segado (4) .

La sensibilidad que unifica los ritos de Eleusis es una sensibilidad palingenésica: el rito reposa en la certeza de un renacimiento más allá de la muerte. Y no podía ser de otra manera. Pues siendo un culto esencialmente agrícola en honor de las diosas de la tierra, Deméter y Perséfone, actualizaba simbólicamente el ciclo fasto de toda vegetación. Entre el descenso cultual a los infiernos y la visión de la espiga de trigo segada, se forma la línea curva del dibujo místico eleusino. Una línea que se cierra justamente con un gesto de identificación iniciática: a semejanza del grano de trigo que cae a la tierra y muere para volver a brotar, el iniciado en Eleusis, a través de una representación mimética, interiorizaba la certeza de una renovación de su vida después de la muerte.

Remontando los ámbitos míticos de la Grecia arcaica, surge ante nosotros el relato sumerio de Ishtar, la Gran Madre, diosa de la tierra, del amor, la fecundidad y la vida. El mito sumerio dispone de un núcleo análogo al relato de las diosas de Eleusis, tanto al incorporar un descenso al mundo inferior cuanto al concebir la pasión de la pérdida de un ser amado como la causa de un envilecimiento del poder genésico del mundo natural.

Enamorada de un mortal, del pastor Tammûz, la diosa debe enfrentar el súbito acoso de la fatalidad: Tammûz pierde la vida al ser atacado por un jabalí mientras cuidaba sus rebaños. Isthar desconsolada decide ir a los infiernos en busca de su amado. Mas esta empresa temeraria le cuesta su propia libertad: su hermana, Erishkighal, soberana entre los muertos y celosa de su belleza, astutamente la admite en su reino para luego encarcelarla e impedirle el viaje de ascenso hacia la luz. Cuenta el mito que "cuando Ishtar hubo descendido al abismo de donde nadie regresa, el toro no

volvió a acercarse a la vaca... y ya ningún hombre alzaba la vista hacia la joven que pasaba por la calle. El hombre dormía en su habitación y la mujer dormía sola" (5).

Compadecidos y temerosos ante semejante desolación, las diosas ordenan la libertad de Ishtar. La diosa demanda, no obstante, ser acompañada en su ascenso por Tammûz. Con el retorno de la pareja al mundo de los vivos, hombres, animales y plantas restablecen sus vínculos de amor y de generación.

¿A dónde nos conducen estas reminiscencias ancestrales de descensos hacia el mundo inferior? Tanto el mito griego como el sumerio son susceptibles de ser resumidos en una sola fórmula verbal: las expediciones divinas hacia el mundo oscuro simbolizan la fe deseable de un renacimiento más allá de la muerte. Las diosas descienden en busca del ser amado. El amor y el dolor que las impulsan son sin duda dos potencias genésicas transitivas: La restauración mítica de Perséfone y Tammûz supone a su vez la restauración de la vida en el mundo superior, en los dominios de lo humano, lo vegetal y lo animal. Pues la armonía del mundo natural, la posibilidad misma de su permanencia germinativa, son subsidiarias de las vicisitudes existenciales de las diosas. Alzadas hacia la luz por la fuerza del mito, en compañía de sus seres amados, las diosas propician con su gesto el restablecimiento del orden natural.

Aunque restringidas a un ámbito individual y ya desligadas del culto, las travesías heroicas hacia el mundo inferior reveladas en la literatura de occidente, están presididas por una dialéctica que las postula como proyecciones temáticas de un esquema iniciático.

En la línea catalítica de gestación y sucesión literaria de *descensus ad inferos*, aquella línea que partiendo de la **Odisea**, atraviesa la **Eneida**, para consumarse en la **Comedia**, contemplamos la dispensa de un doble beneficio, simultáneo o insular: la conquista de la inmortalidad y/o la adquisición de un conocimiento secreto. Tal dispensa se impone como un signo de clausura náutica, como la réplica a una travesía

toda ella saturada de "pruebas" o peligros. Revestido así de un talante iniciático el héroe es habilitado para acceder a un modo distinto de existencia. Pues en esa "muerte instantánea", en esa especie de concupiscencia tanática que supone toda estancia en el infierno, el héroe deduce la superación de una existencia precaria desasida e incompleta.

La tópica del héroe que desciende al infierno comienza a configurarse narrativamente al interior de la antigua épica griega, con las peripecias de Odiseo en su tentativa por retornar a su patria, a la isla de Itaca. La navegación de Odiseo hacia el mundo de los muertos es una navegación que se despliega en busca de un conocimiento hermético. Odiseo aspira conocer. La verdad que pretende sólo puede ser alcanzada a través de un diálogo con los muertos. Las almas de los muertos en posesión del pasado y del futuro trasladan dócilmente hacia el héroe la vocación irreversible por el descenso. Así, el héroe teje la historia desde la muerte y preservado por la profecía se desplaza.

El hombre que lee en el libro de las profecías abierto en el mundo inferior está iluminado para la acción. Pues el destino en la Grecia de Homero es *lo ya leído* y aceptado y que, sin embargo, necesita *volver a pronunciarse*. Más allá de ser la encarnación de la fuerza y la elocuencia, más allá de ser la expresión de las aspiraciones de una colectividad; el talante heroico se nos ofrece siempre como un momento de tensión, como una pulsión infinita desde la cual se prepara el acontecimiento que *ya sucedió*.

En la profecía el acontecimiento es una realidad sonora; en cierto modo es un *mythos* postulado como una latencia; una palabra que rotura la textura hermética de la muerte. El héroe oye esa palabra. Sin posibilidad ya de modificar su pasado, mucho menos su futuro, la audición de la palabra alzada entre los muertos introduce en el héroe la necesidad de volver a pronunciarla. Es la historia de esta pronunciación la que nosotros designamos con el nombre de **Odisea.**

La travesía de Odiseo hacia la muerte inicia una secuencia dialógica destinada a ser repetida, dilatada y refutada en la literatura de occidente. Odiseo traza esa fácil metáfora del comienzo perpetuo que configura la esencia misma del *epos* heroico. En la audición del vaticinio se prepara ya la vida fatigada del personaje homérico, pues la diacronía heroica es un trazo que el dios imprime previamente en el héroe para realizarlo como tal.

Tanto el impulso heroico como la adquisición del vaticinio, presuponen una transición secuencial. Esta transición es la navegación hacia el infierno narrada en el libro undécimo del poema homérico. La austeridad topográfica del mundo inferior homérico quizá esté vinculada al propio propósito del navegante de Itaca: Odiseo realiza en estricto una *necromancia*, una invocación a los muertos. Su disposición es más la del reposo convergente que la del desplazamiento físico que apertura y ordena un campo visual transitable.

La declaración homérica del infierno propicia y prepara el despliegue náutico del héroe virgiliano. A semejanza de Odiseo, Eneas es persuadido a realizar la tenebrosa travesía. Empero, el héroe troyano no pretende aprehender una verdad que le permita ordenar una náutica desquiciada, tal el caso del retorno a los límites de Itaca. El beneficio iniciático asimilado por Eneas presupone también la audición de una profecía. Esta profecía es estructural: la palabra de Anquises, padre de Eneas, organiza y justifica la sucesión de adversidades padecidas por el héroe. La anticipación visual, entre los muertos, de la futura hegemonía política de Roma es el espejo moral en el cual Eneas se contempla, se estimula y se trasciende.

Si desglosamos el Libro sexto de la **Eneida**, contemplaremos la primera expansión territorial del mundo inferior. La intrusión de Eneas entre los muertos es la breve crónica de un tránsito físico a través de recintos sucesivos; es un peregrinaje que, en cierto modo, concluye en una epifanía.

Dante restaura el sendero transitado por Eneas, con lo cual dispone una segunda expansión predicativa, ahora sustentada en la escolástica, la mitología clásica y la política del siglo XIII. La restauración dantiana imprime a su vez una primera ley de equivalencia: la voz narrativa aduce ser una mirada que gesta e ilumina una escena. Ello explica, en cierta medida, que las disposiciones de círculos concéntricos puedan también ser entendidas como sucesivas incisiones dramáticas organizadas tácticamente para dilatar y sustentar el argumento cristiano de la necesidad de una salvación personal. Movimiento de orden cognoscitivo, *continuum* dialógico; el peregrinaje de Dante expone una demanda de naturaleza intransitiva: el poema es el manuscrito medieval de una redención personal. Sobre el catastro infernal flota y permanece audible una preceptiva cristiana.

II

Las intrusiones temporales en la gregariedad infernal están dominadas por un ritmo analéptico. Sean divinas o heroicas, todas ellas representan una rehabilitación de alcance individual o colectivo. En las analepsis signadas por un hacer divino -sea el caso de Ishtar y Deméter-, la rehabilitación es de algún modo cosmogónica: el orden natural restaura su cíclica permanencia. En tanto que en las analepsis presididas por un hacer heroico - sea el caso de Odiseo, Eneas y Dante -, es el orden cultural el que surge lustral y dominante: disolución de la anarquía de Itaca, visión de la futura hegemonía de la Roma de los Césares y expulsión del pecado en la visión divina.

Dice Friedrich Schlegel que "Homero no se eleva nunca al concepto o al sentimiento de lo infinito (...) El cantor homérico no está poseído por las pasiones ni por el dios, como hubiera sucedido en épocas posteriores. Su carácter es quieta reflexión, no sagrada ebriedad" (6). Pues bien, esta misma atingencia termina siendo resarcida, en cierto grado, por el talante de los infiernos modernos. Pues si algo caracteriza abisalmente a la mentalidad poética moderna es su representación del infierno como una entidad que, lejos de consumarse o clausurarse textualmente, se postula como un

despliegue existencial tan lesivo como insoluble. En suma, los modernos dicen: el infierno es el hombre. El hombre como esencia y residencia infernal: he aquí la heráldica de los avernos literarios concebidos a partir del siglo XIX en Occidente.

La refutación del infierno clásico, en tanto despliegue iniciático, realizado durante la modernidad, precipita una secuencia de proposiciones poéticas insólitas: otorgándole al signo cuerpo un sentido positivo, William Blake declara: "el infierno es el encierro en la prisión de los deseos no saciados". Rimbaud dice: "el infierno es la esclavitud bajo el catecismo"; proposición que traslada a su vez una censura tácita de la propedéutica cristiana. Del mismo modo Baudelaire situándose en el reverso de las imágenes cristianas difunde su noción de condena personal y voluntaria, la cual surge del todo hostil frente al avance y hegemonía de la noción de progreso, esencia y blasón de la edad moderna.

Juan Ojeda participa de una recepción semejante del arquetipo infierno. Su resolución textual plasmada en **Elogio de los navegantes**, nos ofrece no obstante una doble singularidad; que es en sí misma una doble apropiación: primero, el poeta restituye el tópico de la navegación como un *médium* para acceder a los ámbitos infernales. Segundo, dota al infierno de un cierto asentamiento físico; Ojeda dice y connota: la ciudad es el infierno. La mímesis de Ojeda es una mímesis logística: si interioriza dos elementos presentes en el texto clásico del infierno es sólo en la medida que le prestan un basamento ficcional para exponer una visión desahuciada de la existencia humana. Al partir con la tradición, la ligadura intertextual que lo sostiene le permite avanzar hacia el extremo insólito de su travesía: la ciudad moderna.

Todo esto nos conduce a verificar en Ojeda un sensible *plus* ideológico: Ojeda asume el sustrato iniciático del viaje hacia el infierno presente en el texto clásico, más su asunción intertextual está destinada a mostrar su radical imposible: el proceso iniciático durante la modernidad se torna, sino ilegible, por lo menos anquilosado. Ojeda ensaya y sueña una iniciación. Más la historia súbitamente lo despierta de tal

sueño. La historia filtra sin ambages el sueño lustral del poeta. Tal filtración es el poema **Elogio de los navegantes**.

Dos preguntas presiden nuestra investigación: ¿Qué dialéctica orienta la navegación de Ojeda; cuál es la pauta poética e ideológica que la organiza y ensalza? Y ¿Cuáles son los factores que propician y precipitan la nueva recepción del arquetipo infierno durante la modernidad?

Es del todo evidente que la articulación de nuestras respuestas determinará el diseño mismo de nuestra pesquisa especulativa. Así, nuestro trabajo se divide en dos grandes capítulos. El primero titulado "El texto como despliegue náutico", está dedicado por completo al análisis textual del poema; para lo cual nos hemos apoyado en cierta línea reflexiva expuesta por Roland Barthes en su libro **S/Z**. Filiación que nos ha permitido *incorporarnos* en la propia navegación, testificando críticamente su singladura invisible, sus escalas insinuadas y su resolución paradojal. Complementariamente hemos acudido a los aportes de la semiótica greimasiana para develar la dinámica de los códigos dialogantes sobre los cuales reposa la singular navegación ojediana.

El segundo capítulo intitulado "El texto como pliegue interpretativo", expone una dilatada indagación acerca de los orígenes del tópico de la navegación hacia la muerte. Así, reconociendo una matriz fundacional, un antecedente cultural, en el texto religioso del antiguo Egipto designado como el **Libro de los muertos**, nos disponemos a describir las diversa fases de una traslación secular visible en el texto clásico de Occidente (en **Odisea**, **Eneida** y **Comedi**a). Posteriormente, ilustrando las razones por las cuales el arquetipo infierno sufre un trastorno funcional y una distinta inteligibilidad en los tiempos modernos; procedemos a realizar una especie de casuística poética, considerando aisladamente cuatro aprehensiones del arquetipo: **Matrimonio del Cielo y del Infierno** (Blake); **Las flores de mal** (Baudelaire); **Una temporada en el infierno** (Rimbaud) y **Elogio de los navegantes** (Ojeda).

En tanto relato de una náutica hacia el infierno, el poema clausura su movimiento narrativo asumiendo fantasmalmente la forma de un dibujo laberíntico, la representación verbal de un extravío existencial. Tal clausura nos permite retomar la insinuación analógica declarada en los momentos iniciales del presente prefacio. Así, si ampliamos nuestra escala visual y contemplamos desde el umbral **Arte de navegar**, podemos muy bien convalidar el virtual afloramiento de una voluntad iniciática, una voluntad que desea y aspira un segundo nacimiento; una regeneración simbólica tan personal como colectiva. El sentimiento de la lírica como *ejercicio lustral*, como ritual excluyente, le permite a Juan Ojeda disponer sus poemas, a partir de sus propias membresías, como las pautas poéticas y filosóficas que lo han de revestir culturalmente para un segundo momento de su propia lustración. Entendamos entonces la onomástica impresa por Ojeda como las estancias de un Saber gradualmente asimilado: Boecio, Swedenborg, Paracelso, Eleusis, Hermes Trismegisto, Dióscuros, etc. Nombres que son fases, fases que son poemas; todos ellos ordenados para hacer posible quizás la segunda instancia de la lustración ojediana. Esta segunda instancia es la escritura de una travesía hacia el infierno, es el poema **Elogio de los navegantes**.(7)

En el relato de Malekula, comentado por Eliade, una figura mítica femenina borra una parte del dibujo trazado en la arena. Nuestro dibujo, el poema escrito por Juan Ojeda entre 1963 y 1965, también se ve expuesto y sujeto a una omisión, tan severa como inicua. Mas por el contrario, esta omisión es del todo simultánea al propio avance del poema, a su propia escritura. Y la entidad que la perpetra y disuelve impunemente es la Historia. El dibujo mítico es la clave del camino hacia la muerte. En Malekula solamente los iniciados pueden completar el dibujo mutilado, leer el camino. En Ojeda el dibujo que borra la Historia se resiste a ser completado. El poema se hace y deshace sin pausa alguna porque el instante de su escritura, sustentada en el mito, es también el instante de su omisión, sustentada en la historia. Porque siendo sucesión lineal, temporalidad, su avance y plasmación no son sino una lucha desesperada contra la disipación que la misma Historia fomenta y sobrepuja. De ahí que el poema se muestre y construya a partir de entidades disgregadas, de

fragmentos lesivos, de ruinas procedentes de una colisión cultural anexa a un envilecimiento del mundo sensible. Apoyado en el fragmento, apoyado en la disipación, el poeta pugna por sostenerse en el Mito; y, sin embargo, su pugna se revela estéril, su logística vacila. La iniciación de Ojeda termina siendo así, sino ilusoria, cuando menos insuficiente; si bien le permite partir hacia el infierno, nada preserva luego su difícil travesía, nada sino el lenguaje. Por tanto, el camino es ilegible, la navegación es falaz. Y, sin embargo, el poeta se da licencia para concebir y plasmar una falacia náutica a la manera de un *camuflage* retórico destinado a una conclusión paradojal. La absorción de la secuencia mítica de raigambre iniciática termina siendo burlada y neutralizada por la secuencia histórica que al oponérsele descubre el sentido soterrado del poema, su singladura desahuciada. Ya nada nos conduce hacia el infierno, porque durante la modernidad el camino que nos conduce al infierno es la propia Historia, pero sucede que esa misma Historia es *ya* el infierno. Pues en tanto condena y suplicio sin final, el infierno *somos* nosotros mismos, desplegados, enamorados de nuestro propio devenir, y sin embargo consumidos en la cáustica deriva temporal, sumidos en la extensión de una fábula creada quizás para una renovación existencial, y cuya catástasis, cuyo extremo culminante, es no obstante el fracaso de una frase diferida, el responso de una singladura inconclusa, los versículos de una lustración insuficiente (8).

III

La muerte prematura de Juan Ojeda, a la edad de treinta años, clausura un ciclo de escritura insular en la poesía peruana de la segunda mitad del siglo XX. La insularidad de Ojeda, en tanto proyecto iniciático, en tanto secuencia gradual de poemas destinada a una virtual lustración individual y colectiva, es una divisa versal que no tiene antecedentes en la tradición lírica peruana. Acaso sea la adopción del verso narrativo -al interior de la Generación poética del 60, en la cual se le suele incluir a nuestro poeta-, el rasgo estilístico que lo aproxime a poéticas como las de Antonio Cisneros o Rodolfo Hinostroza. Un verso narrativo concebido y expuesto

como una síntesis superior: "Lo que la poesía del 60 deja en herencia, y sigue dejando hasta estos días, es un estilo que será convertido en una retórica eficaz para la solución de la anterior dicotomía "poesía pura / poesía social" (9).

Mas la narratividad de Ojeda, desgarrada y enamorada del mito clásico, se mantiene equidistante tanto de la dominante tónica como de la dominante de sentido difundidas en su época. Por ello su verso ansía y alcanza una cadencia ciertamente oracular, aun en los instantes de mayor coloquialidad o énfasis descriptivo. Ojeda jamás olvida que el poema no es exclusivamente una masa de sentidos fiduciaria, destinada a un lector posible, camuflada las más de las veces bajo un decir irónico, cuando no desacralizante. El verso de Ojeda se impone como una resistencia oracular frente a un mundo que no cesa de desvanecerse. No es sólo el registro desolado de un desahucio orgánico. Es el verso dilatado que divisa las ruinas para transformarlas. No para verificar en ellas el signo melancólico de la fugacidad de los actos humanos (10), no para ensayar una nueva digresión acerca del insidioso transcurrir del tiempo; sino para sobrepasarlas y transfigurarlas en una demanda existencial que nos dice y anuncia que es preciso iniciar un camino de lustración textual, un proceso de *abluciones* verbales que nos conduzca más allá del fragmento, más allá de la descomposición: que convierta en canto la escisión del individuo moderno, para que así la conciencia desgajada, reconociéndose finita, se incorpore, se trascienda. Como todo poema, el de Ojeda es también un advenimiento, el despliegue de un ritmo pendular. Mas el suyo, si bien seducido y revestido por el Mito es, no obstante, un advenimiento movilizado y traicionado por la Historia.

Algunas semanas después de su muerte, acaecida en la madrugada del 11 de noviembre de 1974; aparecen las primeras aproximaciones críticas en torno a la vida y obra del poeta. Todas ellas, de alguna manera, constituyen una especie de albacea colectiva: son los movimientos de apertura de un legado literario atraído y traspasado simultáneamente por los prestigios de Mito y por los fantasmas de la Historia. Sinteticemos, entonces, el sentido de estos iniciales movimientos valorativos convocados por la escritura de Ojeda.

Sobre la visión desahuciada de la existencia humana vigente en la poesía de Ojeda, Edmundo Bendezú destaca la presencia del poema "Elogio de la infancia", como el poema de la esperanza: "Sin embargo, Juan Ojeda, en su breve vida de treinta años, escribió el poema de la esperanza en Elogio de infancia. En el nos habla de un mundo renacido (...). El poeta sueña construir ese mundo con los niños de hoy, y lo vislumbra en las imágenes luminosas de la "nave fuerte", "las ramas plateadas sobre la fuente", "la escarcha brillante en cada hoja violeta, el polen rosado"; todas símbolos triunfales de la vida que siempre renace" (11).

Nilo Espinoza traza una breve crónica biográfica desde la cual se alza una imagen marginal adosada al curso vital del poeta: "Se llamaba Juan Ojeda. Se codeaba con la gente más rota, con los que viven al margen de la ley (...). Se llevaba muy bien con los ladrones, con los borrachos, los poetas y los vagos" (12).

Eduardo Urdanivia considera que "Juan Ojeda fue siempre un marginal dentro de la poesía peruana (...) Ocurre que nadie ha escrito como Juan Ojeda en el Perú, ni con su lenguaje crítico ni con su vehemencia y es que no menos cifrada e intensa es la realidad acerca de la cual nos habla ... (13).

Ricardo Gonzáles Vigil, en su sucinta reseña de presentación a los poemas antologados de Ojeda, señala que nuestro poeta "encarna una marginalidad radical (en su caso declaradamente autodestructiva e iconoclasta) y la búsqueda auténtica de un camino creador desinteresado del gusto y los recursos expresivos dominantes" (14).

Sin duda, parece gozar de consenso la atribución de marginalidad respecto a la circunstancia vital y creativa del poeta. No obstante, nos parece que el vocablo "marginalidad" merece una digresión a la sazón. Su definición lexicográfica alude a todo aquello referente al margen. Y margen, a su vez, refiere tanto la extremidad de una cosa como el espacio en blanco existente a los cuatro lados de un escrito. La marginalidad de Ojeda es tanto más admisible si la asumimos como la comisura

verbal de estos dos sentidos. Esto es, si la leemos del todo como una severa atracción por el extremo de nuestra existencia: la muerte. Y si al mismo tiempo entendemos la muerte como una zona *en blanco*, toda llena de inminencia. Pues, si imaginamos nuestra vida como el hacerse y deshacerse de una escritura, podemos muy bien evocar el hacer poético de Ojeda como la soberanía de una glosa dilatada impresa en los extremos de esa escritura principal que llamamos vida. Acaso, la recuperación anacrónica y traslaticia de ese hábito tan propio de los jurisconsultos durante la Edad Media. Porque, desde siempre, la muerte no es sino ese espacio en blanco que rodea nuestros actos, la convergencia suma de silencio, ausencia y fugacidad. Así entendida, la reputada marginalidad de Ojeda se nos revelaría entonces no como exclusión, sino como incorporación reflexiva, como un complemento autosuficiente que esclarece y acompasa el ritmo desahuciado de nuestra existencia. Desde esta perspectiva, aquella aparece como un atributo retórico que el poema actualiza y vindica; y no tan sólo como el estigma funesto de una vocación restringida y solitaria (15).

El poema **Elogio de los navegantes** reposa en toda su extensión sobre el símbolo de la navegación. Símbolo maleable y sistémico, toda vez que otorga al poema la base retórica para su extenuante enunciación. Ya Enrique Verástegui había observado que en la escritura de Ojeda "la navegación es un símbolo del constante fluir humano a través de la historia vista como un 'desquiciamiento de la identidad' " (16).

En la misma perspectiva simbólica, Jesús Cabel destaca que Juan Ojeda "es consciente del caos que vive la humanidad, y lejos de adoptar por la evasión, reconoce su limitación y termina sumergiéndose en el naufragio de su escritura" (17).

Dos lecturas pueden derivarse de la conclusión de Cabel: la primera, evidente, entiende el proceso escritural del poeta como un naufragio: un proceso destinado a negarse a sí mismo como representación. La segunda, incide sobre la realidad representada. Si la escritura fracasa (naufraga), ello se debe a que la realidad que el poeta desea aprehender es ya de por sí el espacio de un naufragio secular y sin remedio: vestigios flotantes de un desplazamiento azaroso a través del tiempo;

hombres y cosas; pensamientos y actos, atravesados por la luz erosiva de la temporalidad. Todo naufraga porque en todo lo viviente reside ya el germen de su propia destrucción; la potencialidad de un naufragio singular, intransferible y sin reverso. La experiencia poética de Ojeda es la experiencia de una escritura que reconoce en sí su propia caducidad y, no obstante ello, convierte esta misma caducidad en el emblema de una poética agobiada por su voluntad de redención.

La aventura náutica de Ojeda sustentada en la caducidad, será entonces una náutica apoyada y desplegada hacia la muerte. Entendiéndolo así, como un viaje mortuorio, Edgar O'Hara agrega: "El clasicismo de Ojeda es la quilla de un barco (se sabe) invisible o más bien camuflado por las palabras. Por cierto que la enredadera verbal pertenece a los fondos; a ras del agua vemos la conciencia que se está despojando de todo. Para subsistir". (18).

Carlos López Degregori asume igualmente el poema **Elogio de los navegantes** como un "periplo existencial y colectivo que aspira a confundirse con la Historia. En él reconoce la nostalgia de una edad dorada, el infierno íntimo y social que ahora habitamos, y los presagios de un nuevo orden pleno y libre"(19). López Degregori percibe asimismo cierto revestimiento iniciático: "Afincada en la descomposición, el dolor y la muerte, para Ojeda la poesía es tarea purgativa que nos cura y endurece. Su percepción de la escritura, en consecuencia, antes que estética, es moral ..."(20).

La lógica de estas dos visiones precedentes justiprecia, en verdad, los sentidos dominantes en el poema **Elogio de los navegantes**, a saber: a) la naturaleza fúnebre de la navegación; b) la relevancia de la imagen de una nave invisible, velada por la trama verbal; c) el ejercicio de un desasimiento existencial que opera el hablante poético; y d) la puesta en escena de un cierto atributo iniciático que satura tácticamente el poema.

El aporte crítico de López Degregori y Edgar O'Hara, es del todo estimable pues esclarece las líneas directrices que orientan la evolución del poema. Pero sólo es eso:

el esclarecimiento de una apoyatura semántica. Nosotros, reconociendo la vigencia de tal soporte significativo, queremos postular la existencia del poema **Elogio de los navegantes**, como la realización fáctica de una navegación hacia el infierno, que presupone a su vez la plasmación de una conciencia iniciática y la imposibilidad de alcanzar una deseada regeneración existencial.

La nave de Ojeda zarpa con el Mito, atraviesa fantasmalmente la Historia, inventa su propia escala exegética, simula plasmar su conclusión náutica entrando en las ciudades -nueva encarnación del infierno-, pero vuelve sobre sí misma, mórbida y temporal, pues su singladura invisible no es sino un perpetuo comienzo, un hacerse y deshacerse simultáneo, mítico y secuencial.

S.M
ACADEMIA S. MARCI VRBIS REGVM IN PERV.
VLT
PLVS
RA

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Facultad de Letras y Ciencias Humanas
BIBLIOTECA
002108

NOTAS

1. Roland Barthes. *Crítica y verdad*, p. 62.
2. Mircea Eliade. *Iniciaciones místicas*, vid. Cap. IV. *Iniciaciones individuales y Sociedades secretas*, pp. 104-105.
3. F.M.Cornford. *Antes y después de Sócrates*, vid. Cap. V. *Las religiones mistéricas y la filosofía presocrática*, pp. 97-104.
   Ibídem.
4. Sobre el mito de Deméter, vid. Carlos García Gual. *Introd. a la mitología griega*, pp. 152 ss.
5. León Thoorens. *De Sumer a la Grecia clásica*, p. 62.
6. Friedrich Schlegel. *Poesía y filosofía*, vid. Prólogo de Diego Sánchez Meca, nota 36, p. 23.
7. En la edición publicada y anotada por Jesús Cabel, *Arte de navegar* (1986) presenta la siguiente organización: Una parte primera compuesta por los siguientes poemas: Crónica de Boecio / Swedenborg / Soliloquio / Paracelso / La Noche / Kerygma / Caput Mortuum / Eleusis / Van Gogh en Arles / Mutanabbi / Confesión de Mencio / Historia Rústica / Cántico para Leopardi / Hermes Trismegisto / Hommage a Stephane Mallarmé / Dióscuros. Y una parte segunda integrada por los poemas siguientes: Elogio de los navegantes / Elogio de la destrucción / Elogio de la infancia. La edición de Cabel presenta la desventaja de ser incompleta. Aun así, y dado que no existe una edición íntegra de la obra poética de Juan Ojeda, nos permite visualizar la puesta en escena de un esquema iniciático de tradición literaria cuya instancia superior representada por **Elogio de los navegantes**, nos narra una travesía hacia el infierno, experiencia decisiva en el curso de las iniciaciones tradicionales. La posesión de una cierta conciencia iniciática la registra el propio Juan Ojeda en una visible declaración de principios. Esto es, en su propia poética titulada 'En el Nacimiento de la Realidad': " Ahora sé que siempre me he propuesto la poesía, más bien atento a evitar todo contacto con un humanismo ocioso, como indagación raigal sobre el origen de la realidad, es decir acceder al interior mismo de la descomposición del hombre: hurgar su misterio". (Citado en el testimonio de Jesús Cabel; vid. *El Signo y las Palabras* - homenaje a Juan Ojeda-, p. 56) La pregunta por el origen, ahora encarnada en la poesía, es la premisa áspera de toda senda iniciática. En un contexto religioso el tiempo del origen es percibido como un tiempo fuerte, lleno de prestigio, en el cual los dioses desplegaron por vez

primera sus energías creadora, es el tiempo en el cual las cosas se manifestaron con toda la suma de sus virtualidades intactas. La recuperación del tiempo primordial acontece mediante la reactualización cultual del comienzo absoluto. Este comienzo es la creación del mundo. La renovación de la vida exige así un retorno simbólico a las fuentes. Pero supone asimismo una vuelta provisional al "caos",la abolición de un modo de ser específico. La muerte iniciática es una instancia germinativa: a través de ella se prepara el nacimiento de un hombre nuevo, integrado a. la comunidad y a una historia sagrada. En términos seculares, la "indagación raigal sobre el origen de la realidad",el acceso al "interior mismo de la descomposición del hombre", incita a Juan Ojeda a diseñar un viaje hacia el mundo de los muertos. Su travesía es la apasionada denotación de una desintegración cósmica y cultural. La muerte ojediana es el anverso de un deseo limitado de renovación vital. Esa limitación se llama Historia, temporalidad.

8. Fijemos ahora el sentido de esas dos grandes nociones (Mito/ Historia) cuya dialéctica permanente dinamiza al poema **Elogio de los navegantes**. Dice Erich Khaler: "La historia es acontecer, un tipo particular de acontecer, y el torbellino que genera. Donde no hay acontecer no hay historia. La pura eternidad -si es que por ventura puede imaginarse-, la permanencia por siempre estable desprovista de todo cambio, y esto quiere decir el vacío como tal, el absoluto nirvana, no tiene historia. Y lo opuesto, es decir el puro acontecer, una mezcolanza completamente casual, caleidoscópica de acontecimientos -por lo demás inimaginable también, pues todo suceso tiene algún vínculo con otros-,tampoco constituye historia. Para volverse historia los acontecimientos deben ante todo estar relacionados entre sí, formar una cadena, un continuo flujo. La continuidad, la coherencia es el requisito previo elemental de la historia (...) Khaler agrega : "Como una coherencia significativa requiere una mente consciente que la conciba, la historia sólo puede producirse y desenvolverse en conexión con la consciencia ... Véase *¿Qué es la historia?*, pp.15-21. En lo referente a la noción de Mito expongamos la definición elaborada por Northrop Frye: "[Los mitos] expresan hasta que punto les desconcierta a los hombres ignorar porque estamos aquí y hacia donde vamos, e incluyen los mitos de creación, de caída, de éxodo, migración, de destrucción de la raza humana en el pasado (mitos de diluvio) o en el futuro (mitos apocalípticos), de redención en alguna fase de la vida, ya sea en su transcurso o después (...)". A decir de Frye, los mitos presentan dos contextos: "Por su estructura se asemejan a otros tipos de relato, y en ese sentido son potencialmente literarios. Pero en las primeras sociedades tradicionales tienen una función social que hemos dado en llamar ideológica. Desempeñan un papel determinante a la hora de definir una sociedad, al darle una posesión compartida de conocimientos. Más que proclamar 'esto es cierto', afirman 'esto es lo que tienes que saber'(...) Al desaparecer su función ideológica y quedarse sólo con su estructura literaria, los mitos se convierten en literatura pura, como sucedió con la mitología clásica después del surgimiento del cristianismo". Véase *Poderosas Palabras*, pp.56-64.

9. Mirko Lauer. "Hacia la Generación poética del Ochenta". En: *Hueso Húmero*. Lima, 1979, p. 71.

10. La tesitura de Ojeda no es una prolongación del tema de las ruinas visible en las poéticas románticas. Su trabajo de simbolización es parte de un programa activo de reintegración existencial. De ahí que toda resonancia melancólica quede suprimida en su discurso; silenciada ante el paso grave de la lustración textual. Si la ruina romántica opera "como metonimia del hombre frente a la naturaleza eterna"; la ruina registrada por Ojeda se revela masivamente como síndrome y sinopsis de una orfandad tan global como insoluble. Sobre el tópico romántico de las ruinas, *vid.* Javier del Prado. "La aurora romántica". En: *Historia universal de la Literatura*, vol. III, fascículo 90, p. 162; H.G.Schenk. *El espíritu de los románticos europeos*, pp. 75-76.
11. Edmundo Bendezú. "El poema de la esperanza". En: *Ultima Hora*, Lima, 30-XI-1974, p. 23.
12. Nilo Espinoza Haro. "Un poeta". En: *La Prensa*, Lima, 16-XI-1974, p.11.
13. Eduardo Urdanivia. "Angelus Novus". Sobre la poesía de Juan Ojeda. En: *La caza del unicornio. Ensayos de crítica literaria*, pp. 125-128.
14. Ricardo Gonzáles Vigil. *Poesía Peruana, Siglo XX. De los años 60 a nuestros días*. Tomo II, pp. 196-205. Gonzáles Vigil antologa cuatro poemas de Ojeda: Crónica de Boecio / Eleusis / Soliloquio / / Epístola dialéctica. No es la primera antología que recoge los trabajos del poeta. Ya Alberto Escobar en su *Antología de la Poesía Peruana*, 1973, t. II, pp. 107-109, incorpora dos poemas: Caput Mortuum / Soliloquio. José Beltrán Peña, incluye el poema Hermes Trismegisto, en: *Poesía concreta del Perú. Vanguardia plena*, p. 269.
15. Casi por inercia, la lectura de nuestros poetas está signada, a menudo, por la redundancia valorativa. La designada "marginalidad" no es una elección, una posición sujeta al arbitrio del poeta, sino una dimensión inherente al ejercicio mismo de la poesía. La segregación social del poeta moderno es algo así como un signo natal impreso en la superficie de su vida. Reseñarla es elaborar, por cierto, una hipérbole supina, rezagada intelectualmente: no elegimos ser marginales; lo somos por una especie de fatalidad histórica, pues " (...) el ejercicio de la poesía puede ser una distracción o una enfermedad, nunca una profesión: el poeta no trabaja ni produce. Por eso los poemas no valen nada: no son productos susceptibles de intercambio mercantil. El esfuerzo que se gasta en su creación no puede reducirse al valor trabajo. La circulación comercial es la forma más activa y total de intercambio que conoce nuestra sociedad y la única que produce valor. Como la poesía no es algo que pueda ingresar en el intercambio de bienes mercantiles, no es realmente un valor. Y si no es un valor, no tiene existencia real dentro de nuestro mundo". Vid. Octavio Paz. *El arco y la lira*, p. 243. Por tanto, la situación de destierro espiritual del poeta moderno se impone, desde ya, como un Saber previo que el propio interioriza y a partir del cual se lanza en busca del sentido. Una búsqueda donde deber y deseo han de absorberse mutuamente para incitar la gestación de la Obra que reconcilia, unifica y regenera.
16. Enrique Verástegui. "Memoria de Ojeda". En: *Correo*. Lima, 16-XI-l974, p. 10.
17. Jesús Cabel. *La fiesta prohibida. Apuntes para una interpretación de la nueva poesía peruana 60/80*, pp. 51-55.

18. Carlos López Degregori (y) Edgard O'Hara. *Generación poética peruana del 60. Estudio y muestra*, p. 199.

19 *Ibídem*

20 *Ibidem* p. 200



PARTE PRIMERA

EL TEXTO COMO DESPLIEGUE NÁUTICO

I. ELOGIO DE LOS NAVEGANTES: UMBRAL Y AFLORAMIENTO ARQUETÍPICO

Elogio de los navegantes pertenece a esa casta de poemas cuya desmesura verbal sitúa al infinito lector ante una especie de *mathesis* proliferante, ante esa cualidad que hace de la lectura de un poema -y gracias a la suma de sus voces desplegándose- la actualización de un Saber, tan múltiple como fantasmal (1). La desmesura impresa en el poema expresa una cierta concupiscencia temática y simbólica resultante de la combinación de códigos diverso; mas antes de situar y describir la dinámica de los códigos instalados en toda la extensión del poema es necesario deslindar cierta propiedad o estatuto que una primera lectura define relevante: EN manifiesta visiblemente una cualidad narrativa; ¿cuáles son los signos de su narratividad, cuáles sus límites?

En un primer movimiento reflexivo detectamos en el poema una marcada porosidad abierta a la descripción y transformación de sus enunciados. Es de dominio histórico que la lírica designe y nombre pulsional o serenamente, tal o cual estado, desde el amor hasta la muerte. Lo que resulta distintivo en ella es esa vocación para borrar por un instante los límites que la separan de lo propiamente narrativo y exponernos en la extensión de un enunciado, sostenido por un hacer esencialmente metafórico, una breve historia o relato que nos permite asistir a la percepción de tránsitos, cambios o diferencias de estados. Ahora bien, ¿qué nos relata el poema **Elogio de los navegantes**?

La fábula del poema nos describe un tránsito, una navegación hacia el infierno leído en su versión moderna. Reduciendo el poema a esta proposición inicial nos vemos de

súbito sitiados por una interrogante: ¿posee el signo infierno una legibilidad paramétrica? (2). Todo nos conduce a declarar que la legibilidad del signo infierno es una legibilidad subsidiaria, disminuida; su faceta significante es, en todo caso, una virtualidad flotante y velada solo aprehensible en una dimensión referencial. Así, siendo el signo infierno una permanente insinuación lexical cuya oclusión expresa una arbitrariedad del narrador o sujeto de enunciación, sólo accedemos a la fábula del poema porque el narrador ha diseminado en el enunciado poético ciertos rasgos o marcas textuales que nos permiten trazar las coordenadas de una lectura y escritura sustentadas e impulsadas por la vigencia de un arquetipo: el arquetipo infierno

(Digamos que el poema se introduce y expande en el universo del lector como una *anamorfosis*; es decir, como un dibujo textual que ofrece según el punto de observación una forma regular o deforme. Trazando una visual semiótica contemplaremos una sistematicidad aprehensible por el lector infinito, una regularidad sustentada en la cohabitación de cuatro grandes códigos).

Para una definición de la noción de arquetipo apoyémonos en Northrop Frye:

> Quiero decir con arquetipo un símbolo que conecta un poema con otro y de este modo contribuye a unificar e integrar nuestra experiencia literaria. Y dado que el arquetipo es el símbolo comunicable, la crítica arquetípica trata fundamentalmente de la literatura como un hecho social y como modo de comunicación (3).

Frye precisa y expande su noción de arquetipo:

> Los arquetipos son conjuntos asociativos y se diferencian de los signos en ser variables complejas. Dentro del complejo se da a menudo gran cantidad de asociaciones cultas específicas que son comunicables por el hecho de que gran cantidad de personas dentro de una determinada cultura, están familiarizadas con ellas (4).

Percibiendo la cualidad paramétrica retraída a nivel discursivo, nos inclinamos a declarar la existencia de un lexema invisible en la economía del poema, comprendiendo que su virtual visibilidad es activada por la proliferación de semas

nucleares diversos sembrados en distintos niveles de la historia o relato (5). Ilustremos nuestro postulado con el esquema siguiente:

LEXEMA / infierno / **SEMAS NUCLEARES** / muerte / / sufrimiento / / destrucción / **CLASEMA** / religión / **SEMEMA** / castigo /

¿Cuáles son esas marcas textuales que hacen legible la manifestación virtual del arquetipo infierno? El poema presenta cuatro impresiones acústicas a través de las cuales aflora el lexema infierno como virtualidad. Este afloramiento es de naturaleza intertextual. La intertextualidad nos remite a "un proceso de absorción y transformación más o menos radical de múltiples textos que se proyectan (continuados o rechazados) en la superficie de un texto literario particular" (6). ¿Cuáles son los textos que el poema EN, en un movimiento de ósmosis traduce y actualiza? Existe un texto medieval que intermitentemente aflora en el poema suscitando una línea exegética elemental: la **Comedia** de Dante Alighieri. Su afloramiento es, sin embargo, sumamente parcial pues está del todo limitado a su primera instancia, a su canto inicial.: el Infierno.

Recordemos que la **Comedia** reposa en una composición tripartita (Infierno-Purgatorio-Paraíso), en la cual cada dominio representa, sucesivamente, tanto una condición humana determinada como un espacio físico que Dante-personaje recorre bajo la guía intelectual del poeta mantuano Virgilio-personaje (7). El tránsito del poeta florentino dibuja para el lector una gradual ascensión de orden físico-espiritual, una especie de anábasis radical. Tal ascensión es entendida como un camino de purificación cuyo destino irresistible es la contemplación de Dios, la conciliación de "lo uno y lo plural, la substancia y el accidente" (8).

El fragmento de la **Comedia** que fluye hacia la superficie del texto ojediano se reparte o divide en cuatro segmentos narrativos que, sucesivamente, suscitan una presión semántica del lexema infierno, invisible pero actante. Aislemos tales segmentos para la inteligencia de nuestro postulado:

Conformando el umbral del poema percibimos un conjunto de citas culturales, las cuales, al estar enlazadas por una cierta solidaridad connotativa, configuran un primer segmento que transcribimos a continuación:

A.1. *At vos incertam, mortales, funeris horam/ Quaeritis, et qua sit Mors aditura via.* (¡Mortales, y preguntáis vosotros la incierta hora/ postrera, y por qué camino se acercará la muerte!)

Propercio (**Elegiae**,Lib.II,27)

A.2. *Bist du nur ein trüber Gast/ auf der dunklen Erde.* (tú eres sólo un triste huésped/ en esta tierra oscura)

Goethe (**SeligeSehnsucht**,19)

A.3. *E tu che se costi, anima viva, / Partiti da cotesti che son Morti.*
(Y tú, alma viva, que te presentas así, / apártate de entre ésas que están muertas)

Dante (**Infierno, III**, 88)

B) Desglosamos seis segmentos narrativos asumiéndolos como un bloque referencial de base, ya que establecen un diálogo breve con el texto dantiano leído en su primera instancia.

B.1. "La apariencia, la apariencia prefigura el castigo" - Eso pude decir mientras llenaban las naves- Prosigamos la lenta ascensión donde culmina el esfuerzo del hombre / sus hojas de tabaco maloliente en las horas de trabajo. Allí nos detuvimos / A mirar al viejo blanco con antiguo pelo -

B.2. Las naves / Advienen con horrendas mercancías (Oh anciano de precario pelo: / Aparta a los incautos que merodean en el puente)

B.3. Bonanza e historia: / La lucidez que no atestigua la sonrisa del barquero ...

B.4. (¡Oh! Ese anciano de lanoso rostro conduce vehemente/ Tanta acritud, que la otra riba configura falaz toda esperanza)

B.5. Intemporal en senectud /Abrigo un desmonte como Códice, estampida de esta constancia / Para aumento de tu muerte y mi término, la cabellera / Del viejo en ti, acredita porque hacia horrendos mares / Navegan los esquifes.

B.6. Estos son los meses razonables, / El fecundo elemento que la extraña sapiencia no logrará / arrebatarnos. / Aquí están los armarios, el escaparate cariado y los oscuros / aposentos; / Más allá, sobre las piedras pardas, el río con sus dedos terrosos./ Sin embargo, no hay agua, sólo ese anciano longevo...

Si somos sostenidos por la premisa referencial del poema, aquella que lo impulsa narrativamente, es plausible entonces designar un afloramiento alusivo de la imagen tradicional del barquero infernal -imagen inherente de todo descenso o navegación hacia el infierno- en el presente conjunto de segmentos desglosados. Ciertamente, la cita textual, ubicada en el umbral del poema, no es en modo alguno una cita inocente; es primordialmente, y ante todo, la promesa de un desarrollo diegético.

El aflujo de la imagen del barquero infernal es verificable a través de dos tipos de figuras discursivas: a) Una figura nuclear, cosmológica, que concentra rasgos de la naturaleza física o mundo exterior, la cual está actualizada por las frases siguientes: "viejo blanco con antiguo pelo"; "anciano de precario pelo"; "la sonrisa del barquero"; "anciano de lanoso rostro"; "la cabellera del viejo en ti"; "anciano longevo". Y b) Una figura clasemática, noológica, referida a cierto comportamiento humano: "acritud". Ambas figuras están a su vez sostenidas por un sema nuclear: /vejez/; con lo cual cerramos provisionalmente la investidura semántica del barquero.

¿Cuál es en sí el rol temático del barquero del infierno, operante en los relatos mitológicos? Destaquemos, en principio, la noción de rol temático:

> En el plano discursivo, el rol temático se manifiesta como una calificación (el bueno/ el malo; el rico/ el pobre); o como un atributo del actor (huérfana/ princesa; burgués/ proletario); o como una denominación que subsume un campo de funciones o de comportamientos (9).

El barquero infernal es el sujeto cuyo oficio y misión, al interior del relato mitológico, es transportar las almas de los muertos hacia el mundo inferior. Para ello dispone de una barca con la cual atraviesa habitualmente la corriente de un río, tránsito fluvial ineludible para acceder a la otra orilla y penetrar en los dominios infernales. En la **Comedia**, Dante-personaje juntamente con su Guía atraviesan el Aqueronte o río del dolor. En un primer momento el barquero Caronte se resiste verbalmente a trasladarlos, pues, a decir verdad, la justicia poética determina que solamente las almas de los muertos tienen la potestad de realizar la travesía:

> En aquel momento vimos a un anciano cubierto de canas, que se dirigía hacia nosotros en una barquichuela, gritando: "¡Ay de vosotras, almas perversas! No esperéis ver nunca el Cielo. Vengo para conduciros a la otra orilla, donde reinan eternas tinieblas, en medio del calor y del frío. Y tú, alma viva, que te presentas así, aléjate de entre ésas que están muertas" (10).

Mas a semejanza de Odiseo y de Eneas, Dante-personaje recibe la dispensa de la Tradición; el Mito se fisura a sí mismo para hacer posible una narratividad, un texto, un poema:

> Y mi guía le dijo: -Carón, no te irrites. Así se ha dispuesto allí donde se puede todo lo que se quiere; y no preguntes más-(11).Y mi guía le dijo: -Carón, no te irrites. Así se ha dispuesto allí donde se puede todo lo que se quiere; y no preguntes más- (11).

C) Y después de un paseo fortuito, después del esfuerzo y el premio:/¿Podrías contener el mundo en tu propia contingencia?/ Negras aguas del Orco, navegamos con economía y resignación...

D) Y tú, que remueves el polvo/ Buscando la llave: apártate, de estos que son muertos.

Este segmento final emerge como un reflejo parafrástico de la cita textual de la **Comedia**, anotada y glosada en el primer apartado. Lo que ha de deslindarse posteriormente será la naturaleza tanto del sujeto como del destinatario de tal enunciación. Anticipemos que la interpelación del narrador situada en el párrafo terminal del poema, tiene como sustento verbal una evidente paráfrasis de las palabras proferidas por el barquero Carón ante la presencia y pretensiones náuticas de Dante y de Virgilio, personajes cardinales del poema medieval.

La determinación de los segmentos narrativos en los cuales se verifica la insinuación semántica del lexema infierno, al permitirnos esbozar un primer postulado acerca de la fábula poema, nos faculta para acceder a una gramática básica del enunciado ojediano.

II. LA TRENZA DEL COMIENZO

2. 1. Comienzo autoral

¿Cuándo comienza verdaderamente el poema **Elogio de los navegantes**? Digamos que existen dos comienzos: un comienzo autoral y un comienzo narrativo. El comienzo autoral presenta un soporte que se presume biográfico y citacional. Este soporte es el autor, pero un autor en cierto modo liberado, así sea por un instante -el instante de la duración enunciativa del poema-, de su anclaje cronológico, documen-tal. Es el autor entendido, por Susana Reisz, como aquel sujeto que, en tanto

> ser real, construye unas figuras humanas y unas trayectorias vitales que sólo existen dentro del universo de su obra.... El autor imagina y registra por escrito el discurso del narrador en un momento, un lugar y una coyuntura vital reales (12).

El comienzo autoral tiene dos estancias significantes: el título del poema o texto tutor y el conjunto de citas instaladas a manera de proemio o introducción. El poema comienza en sí mismo con la escritura de su título, que subsume y concentra la suma de sentidos que han de desplegarse en el espacio textual. Siendo ya el título la expresión de un primer sentido, ¿qué detectamos en él? La primera afluencia semántica del título nos remite al uso de una metafórica histórica. E.R.Curtius en su libro **Literatura Europea y Edad Media Latina**, destaca que el uso de metáforas náuticas fue un recurso retórico muy difundido en las poéticas clásicas y medievales; la tendencia dominante era comparar la composición de la obra con la realización de un viaje marítimo:

> Hacer poesía es "desplegar las velas" (uela dare: Virgilio, Geórgicas, II,41), y al final de la obra se recogen las velas (uela trahere: Virgilio ibid, IV,117)... En poemas que se componen de varios libros suele ocurrir que al comienzo de cada uno de ellos se "icen" las velas, para "arriarlas" cuando termina. Al final de todo el poema, el autor entra en el puerto; unas veces

> echa el ancla, otras no (Estacio, Siluae,IV,89; Tebaida,XII,809; Ilias latina,1063). El poeta se convierte en navegante y su espíritu o su obra en un bajel (13).

E. R. Curtius acota que las metáforas náuticas pertenecen primordialmente al ámbito de la poesía. Y, sin embargo, ya "Cicerón había aprovechado esos modos de hablar en la prosa: se pregunta en algún lugar si utilizará los "remos de la dialéctica" o si desplegará de una vez "las velas del discurso" (Tusculanas, IV,9) ... San Jerónimo tiende las velas de la interpretación (PL,XXV, col.903); el Espíritu Santo es el viento (ibid.,col.369) (14).

Para clausurar esta breve reminiscencia metafórica citemos a Dante, quien al comienzo del Paraíso escribe:

> ¡Oh vosotros, que deseosos de escucharme habéis seguido en una pequeña barca tras de mi batel que navega cantando, virad para ver de nuevo vuestras playas! No os internéis en el piélago, porque quizá, perdiéndome yo, quedaríais perdidos. El agua por donde sigo no fue jamás recorrida; Minerva sopla en mi vela, Apolo me conduce y las nueve Musas me enseñan las Osas (15).

El significante **Elogio de los navegantes** reposa sobre este sucinto catálogo metafórico del arte de la navegación. Su reposo, no obstante, se retrae a una primera elucidación semántica, pues no apreciamos de modo inmediato el sentido de los términos involucrados en la metáfora. Diríase que estamos frente a un enunciado que no va más allá de su elemental denotación, que se consume en sí mismo, sin trasladarnos a parte alguna. Pero ya sujetos al devenir del poema, sujetos a su deriva enunciativa, comprobamos que tal significante, astutamente planteado de forma hermética, no sólo revela su vínculo retórico con cierta tradición latina-medieval, sino que también se enlaza con cierta simbólica clásica, y es allí entonces que aprehendemos su densidad significativa más allá de su virtual opacidad.

La segunda estancia significante del comienzo autoral nos proporciona una primera vía de acceso para leer y traducir el símbolo. Estamos situados frente a tres referencias: la referencia latina, a través de Propercio; la referencia medieval, proporcionada por Dante; y la referencia moderna, suministrada por Goethe. ¿Cuál es la voluntad que ampara tales referencias? Percibimos un sema solidario que la une y las coloca en perspectiva: el sema /muerte/. Si la primera cita es una interrogación, una indagación acerca de las formas en que la muerte realiza su advenimiento: la tercera cita es una de las tantas voces insertas en la **Comedia** que pronuncia, desde la muerte, una demanda imperativa: es la voz del barquero infernal Caronte, resistiéndose a los impulsos náuticos de los personajes nucleares del poema medieval. Por su parte, los versos breves de Goethe actúan como una bisagra cultural, destinada a revelar una suerte de predestinación nefasta del sujeto interpelado, que, a su vez, prefigura su depresión constitutiva: ya desde siempre el individuo es postulado como un ser-para-la-muerte.

La suma citacional descubre así su propósito: es la instalación del sema /muerte/ como cobertura referencial-inicial que preside el poema y busca su lector. Y es, a la vez, el movimiento sinuoso y virtualmente secreto del símbolo, gracias a la incorporación del sema /muerte/ en un gran cuadro de diégesis simple y praxis radical (16). La cita de la **Comedia** representa un anuncio diegético porque, a diferencia de aquellas que la preceden, sustrae de la **Comedia** la figura y la voz de un personaje -el barquero Caronte- que ha de desplazarse luego y tejerse en el movimiento narrativo del poema; desplazamiento que al insertarse en el poema ojediano prescindirá del nombre propio y no propondrá la imagen de un barquero anónimo, fantasmal. En rigor se trata de la apropiación del autor que deviene luego en apropiación narrativa, pues este mismo autor al apropiarse de la figura de Caronte se apropia al mismo tiempo de una escena del poema dantiano y, más exactamente, de una instancia literal, sistémica: el Infierno. Esta segunda apropiación completa el dibujo del símbolo, completa su insinuación lexical.

(La cita dantiana puede muy bien afiliarse a un código temporal, ya que ejecuta, en cierto modo, una prolepsis funcional, es decir constituye una maniobra del discurso poético cuya misión es anticipar el desarrollo de un acontecimiento posterior. La cualidad y carácter del acontecimiento relatado en el poema será una de las elucidaciones que hemos de despejar más allá del enunciado) (17).

Premunidos ya de este saber citacional, una vez conscientes de la breve naturaleza de las apropiaciones, no es posible, como lectores, atravesar ese puente intertextual -definido por la infinitud de sus reanudaciones- para situarnos en el segundo comienzo del poema: el comienzo narrativo.

2.2. Comienzo narrativo

Sobre el retraimiento de la imagen del autor se erige y difunde el comienzo narrativo del poema. Es un comienzo que dispone también de dos significantes: el narrador, cuya imagen ofrece máscaras diversas, y el conjunto de códigos activados en la extensión del enunciado poético. El narrador, en relación a las figuras humanas construidas por el autor, es el sujeto de la enunciación que "conoce esas figuras, está enterado de lo que les ocurre, sabe con frecuencia lo que piensan y lo que sienten" (18).

El comienzo diegético libera dos preguntas iniciales vinculadas al comienzo autoral, cuya doble respuesta ha de orientar al enunciado poético y a nuestro propio discurso analítico: ¿quiénes son los navegantes?; ¿cuál es el destino de la navegación? Resolver tales interrogantes-encontrar sus predicados- equivale a plantear dos hipótesis centrales que el desarrollo de nuestra investigación buscará legitimar y/o consolidar.

III. LOS VEROSÍMILES NÁUTICOS

3.1. Navegación denotativa

Estimulada por el sistema de la lengua, es la elaboración y desplazamiento del enunciado poético que, conforme avanza, dispone los significantes y traza un sentido que se presume unívoco, literal. Es la navegación *inocente* que funda lo legible; dispone de una prosodia, un diccionario, una sintaxis. La legibilidad denotativa postula la existencia de un hablante lírico que despliega una *cinosura* o mirada centrípeta (19); a partir de la cual construye y emite un discurso sinóptico, una reflexión escatológica acerca del devenir humano.

3. 2. Navegación connotativa

Estimulada por la polisemia inherente a todo texto clásico, a todo texto legible -aquel texto que puede ser leído pero no escrito, según el diccionario de Roland Barthes (20)-, es la licencia silenciosa para la proliferación de los sentidos secundarios o simultáneos. La ilustración de esta segunda instancia exige previamente la ilustración del concepto de connotación. Barthes en su libro S/Z (21) precisa que una connotación

> Definicionalmente, es una determinación, una relación, una Anáfora, un rasgo que tiene el poder de referirse a menciones anteriores, ulteriores o exteriores, a otros lugares del texto (o de otro texto).... Analíticamente, la connotación se determina a través de dos espacios: un espacio secuencial, sucesión de orden, espacio sometido a la sucesividad de las frases a lo largo de las cuales el sentido prolifera por acodadura, y un espacio aglomerativo, en el que ciertos lugares del texto se correlacionan con otros sentidos exteriores al texto material y forman con ellos una especie de nebulosas de significados (22).

La legibilidad connotativa resuelta en ejercicio náutico, construye una frase superior a manera de astrolabio que se dice a sí misma: "navegamos hacia el

infierno". La pronunciación de esta frase-astrolabio activa la noción paragramática del discurso literario,

> Según la cual la producción del texto remonta a otros textos. Concepción ésta que pasa por una sugestiva aproximación al concepto de palimpsesto, o sea, de la posibilidad de descubrir, bajo el texto presente, inscripciones anteriores, ya desvanecidas, pero todavía escrutables (23).

Históricamente la navegación hacia el infierno pertenece a los dominios de una tópica poética propia de la literatura de Occidente. El tópico, sostenido en sus orígenes por un pensamiento religioso (confróntese el universo religioso del antiguo Egipto), se plasma y preserva en diversos significantes o variantes que, no obstante, proyectan un núcleo común, una función cardinal dominante: En el descenso del héroe clásico y medieval (piénsese en Odiseo, Eneas y Dante), percibimos tres coordenadas diegéticas: primero, la precedencia de un actante, divino o humano, que impulsa oracularmente al héroe a realizar el descenso, la navegación hacia el mundo inferior. Segundo, la ejecutoria de una misión, de un hacer transformacional de naturaleza político y/o espiritual. Y tercero, la prosapia de un actante que asume el rol temático de Guía, el cual no sólo conoce el camino que conduce al infierno sino que, además de dominar sus ámbitos, se convierte sobre todo en el destinador de un conocimiento, de un Saber secuencial; con lo cual cualifica positivamente el descenso la navegación: según el acto, según la empiria, es una *Iniciación*; según el sujeto, una *Autopsia* ("ver con los propios ojos").

La figurativización del topónimo "infierno" padece diacrónicamente de expansiones y supresiones sintagmáticas: así, el infierno diseñado por Virgilio en el Libro sexto de la **Eneida**, es una expansión predicativa del diseñado por Homero en la **Odisea**, y al cual accede el errante y astuto Odiseo en busca del adivino-sacerdote Tiresias (24). Y Dante, por su parte, apoyado en cierta teoría geocéntrica del universo -sistematizada por el astrónomo egipcio Claudio Tolomeo-, a la par que subsume y transforma instancias y personajes propios de

la escritura canónica, somete esta misma escritura a una suprema expansión topográfica e ideológica que deviene en un diseño tripartito: Infierno-Purgatorio-Paraíso. En esencia, Dante ejecuta una especie de anabolismo verbal: convierte la sustancia primordial greco-latina en una sustancia más grávida y abisal, sostenida fielmente por la teología cristiana, desde la apertura mundana del poema hasta su consumación o clausura mística (25).

Seamos pues sensibles a un residuo verbal que nuestro discurso descubre: la plasmación de una gran frase semiótica y mítica: el infierno es arquetipo. Y la navegación connotativa que legitima su afluencia y la dispone en el torrente del discurso, merece ser nombrada otra vez. Es la navegación *ablativa,* la actualización discursiva de un Viaticum.

3. 3. Navegación simbólica

Una voz nos dice y se dice a sí misma: "Navegamos hacia el infierno". Es una voz sinuosa, más bien sesgada, que circunda al enunciado como un halo de sentido transparente y dispone en el orden de la historia una prolepsis enunciativa. El poema acoge todo un sistema de referencias textuales que demuestran su pertinencia predicativa al enlazarse a un núcleo nominal y flotante, de raigambre mítica: el infierno. Tal acoplamiento es el que hace posible la gestación y complicidad de los diversos textos ordenados en un eje diacrónico e involucrados fantasmalmente en el caudal retórico del poema.

La complicidad textual es una ligadura secreta operante sobre el código y el mensaje narrativo. Enfatizemos que el diálogo referencial ejercido en el seno del poema ojediano es un tejido de fragmentos desglosables y desglosados por una voluntad intertextual históricamente visible: Libro XI (**Odisea**); Libro VI (**Eneida**); Canto I (**Comedia**) (26).

La navegación connotativa al impulsar y extender la frase "navegamos hacia el infierno", a la vez que moviliza la noción paragramática del texto literario, iluminando la presencia de un símbolo trascendente, activa al mismo tiempo una segunda simbólica, o mejor, descubre un deslizamiento metafórico al interior del poema que se resuelve en una extrema identidad: el infierno es la ciudad (moderna). La voluntad intertextual opera así un salto cualitativo segregando la equivalencia clásica del arquetipo infierno. Su equivalencia, es decir las diversas figuras y atributos diacrónicamente elaborados, no su principio, no su verosímil; y propone a su vez una insólita figura al declarar una identidad radical: la ciudad (moderna) es el infierno.

Si el infierno es entendido como una escritura fija, aparentemente inmune a las contaminaciones de la Historia, podemos situar entonces una pregunta desde la nueva Retórica postulada por el grupo Mi: ¿cuál es su grado cero? (27). Hemos de distinguir, en primer lugar, un grado cero absoluto, constituido por los semas esenciales, no suprimibles, que concurren a dotar de una investidura semántica al arquetipo: "el infierno es un lugar de sufrimiento para los réprobos". Sobre este drapeado definicional intentemos ahora una relectura de la escritura clásica. Así, las escrituras de Homero, Virgilio y Dante, deben pasar a ser leídas como un grado cero práctico discursivo, toda vez que contienen los semas esenciales más un número o agregado de semas laterales; son escrituras que aparecen por completo premunidas de una información suplementaria.

Los semas laterales son actualizados por las diversas formas de "decir" el infierno, de predicarlo; son esas unidades mínimas que trasladan al discurso un suplemento morfológico e ideológico que les da ese espesor, esa gravidez connotativa que lo hace no sólo legible sino también autónomo en el espacio de una tradición literaria. Fijemos esos semas laterales -los cuales, en cierto modo, ya han sido anunciados en el dominio de la navegación connotativa-; cifrémoslos ahora de manera axiomática:

a) El infierno es una realidad trascendente, accesible sólo después de la muerte.
b) Una voluntad divina o profana determina la competencia del héroe para acceder a los ámbitos infernales.
c) La perfomance heroica se apoya en la autoridad discursiva de un actante: un Guía.
d) Si el infierno es un ámbito de castigo y sufrimiento, para merecerlo es preciso ser culpables.(La noción de culpa impregna diversamente los enunciados poéticos citados, variable según el código ideológico activado históricamente).
e) Todo viaje hacia el infierno tiene como corolario la instauración de una Autopsia : límite y excipiente de la navegación.

Una vez trazado este primer cuadro axiomático de la navegación clásica hacia el infierno, detectamos dos arbitrariedades articuladas por el discurso canónico, en rigor, dos estratagemas que el mismo discurso imprime para preservar su existencia y extensión sintagmática: primero, el héroe accede al infierno antes de la muerte. Segundo, no es precisamente una ley moral quien lo destina al mundo inferior, sino, antes bien, un designio político: la sombra de una *némesis* que impulsa al héroe a internarse temporalmente en el infierno para escuchar las palabras de los muertos -en tanto poseedores de la visión del futuro-, y emerger luego con la certidumbre de un retorno a Itaca (Odiseo), la fundación de una nación (Eneas) y la salvación personal y el conocimiento de Dios (Dante).

Al establecer una nueva identidad metafórica, el poema EN declara su filiación ideológica con un gran fragmento de la poesía moderna (piénsese en Blake, Baudelaire, Rimbaud), cuyas prácticas discursivas son sin duda una crítica obsedida de la tradición órfica presente en la literatura de Occidente. Esta crítica tiene tres vertientes, simultáneas y sin retorno: es una crítica topográfica, moral y retórica (28).

Retomando la perspectiva de la nueva Retórica, es legítimo sostener, entonces, que a partir de fines del siglo XVIII, con el nacimiento de la poesía romántica, comienza a insinuarse en el universo verbal de Occidente un nuevo grado cero frente a la escritura clásica del infierno. Al postularse e imponerse un sentido traslaticio del lexema infierno, se crean las condiciones para el surgimiento de otro grado cero práctico segundo, cuya manifestación, preservando el núcleo nominal del grado cero clásico, altera visiblemente su predicado.

"El infierno es una entidad de sufrimiento...", repiten los poetas modernos. Al preguntárseles ¿para quién?, los poetas de la edad moderna, replegados sobre sí mismos, en un gesto que los desahucia y los condena simultáneamente, completan los puntos suspensivos: "el infierno es una entidad de sufrimiento para la especie humana" (29). Así pues, la entropía impresa en el discurso poético moderno(30), deviene en instalación de un grado cero práctico, cuyos semas laterales también diseñan un cuadro axiomático paralelo -antítesis y reverso del cuadro primero:

a) Por la gracia de un hipérbaton sucesivamente concebido por el pensamiento moderno, el infierno deja de ser una siniestra profundidad para tornarse superficie, promiscuidad. Esta superficie es histórica. Ojeda la reviste de una figura insólita: la ciudad moderna.
b) Se disuelve la precedencia de toda voluntad divina. La competencia (objeto modal) se revela ínsita al sujeto moderno: existir es estar en el infierno.
c) La perfomance del héroe moderno es autárquica. Evacua la figura del Guía, con lo cual inhabilita todo magisterio posterior. Es el principio de la desolación; uno de sus comienzos.
d) La inversión topográfica operada en las poéticas modernas impone un signo dominante en el orden de la moral: expiamos sin ser culpables.
e) La inflexión del arquetipo infierno deprime toda posibilidad de Autopsia. La verdad se fragmenta y el discurso pasa a ser una suma de ruidos diversos. Este ruido que expulsa el flujo semántico no es sino la expresión de la

disonancia moderna existente entre el hombre y su entorno social. Es la resistencia que el mito opone a las contaminaciones de la Historia.

Con la turgencia del símbolo se completa el ciclo de la navegación ojediana. Este ciclo es sincrónico, alterna y permite la coexistencia de tres órdenes náuticos, tres desplazamientos a lo largo de una superficie del todo irisada que cambia al contacto de la letra, los connotadores y el símbolo. La sinuosidad que el discurso poético mantiene connotativamente, al roce del símbolo, se neutraliza y tensa. El desplazamiento simbólico sería entonces ese complejo de "hablas" diversas que el poema arrastra como una memoria farragosa y a través de la cual impone una marca paradigmática. Es la navegación elástica: provee al discurso poético, gracias a un gesto implosivo, de una resistencia a la fuga infinita de los significantes.

Una vez trazados y definidos los itinerarios simultáneos del poema EN, debemos recuperar la segunda interrogante que debió ser suspendida necesariamente para facilitar la exposición precedente: ¿quiénes son los navegantes?

Anticipemos primero un entimema: a) Si según el itinerario, según la carta de navegación poética, se navega hacia el infierno; b) si según el tópico, el infierno es una especie de falansterio trascendente habitado sólo por los muertos; c) entonces, quienes navegan conforman un extenso obituario, una suma anónima y fantasmástica de muertos, más precisamente, una tripulación invisible.

¿Cuál es la fisonomía y cualidad de esta especie de navegantes? Démonos licencia para absolver la interrogante desde una perspectiva bíblica. A decir de Northrop Frye (31), la crítica paulina dispone de dos nociones diferenciales: el *soma psychikon* y el *soma pneumatikon*. La primera designa el cuerpo "natural" o mortal pensado como una dualidad, con el alma "en" el cuerpo. La segunda noción alude y nombra el cuerpo espiritual, el cuerpo que toma Jesús durante la *Parusía* (Resurrección); entendido además como el cuerpo que nos permite y

capacita para entender las Escrituras. Si le seguimos fielmente el rastro a la reescritura del mito operada por Ojeda, lo consecuente es afirmar que las mentadas almas descarnadas se desplazan hacia la orilla legendaria del Aqueronte o río del dolor, donde, previa selección por parte del barquero mítico, ocuparán silenciosamente una barca funesta para ser trasladadas sin remedio hacia las puertas del infierno. Con lo cual el Mito nos descubre tres elementos iterativos: a) almas de los muertos; b) el barquero y su nave; y c) el desplazamiento hacia el infierno.

El poema EN decide participar del juego de la réplica mítica, pero al hacerlo dispone su universo semántico de un modo tal que escribe, no una variación del mito canónico, sino una radical perturbación paradigmática. Somete el relato mítico del viaje hacia el infierno a una re-escritura, a una semiurgia iconoclasta que inhibe al Mito y actualiza y erige a la Historia. ¿Cuáles son los códigos operantes en el discurso poético que hacen posible tal inhibición? ¿Cuáles los códigos que intercambian réplicas al interior de la narratividad legitimando la invasión de la Historia?

Hemos realizado hasta este momento una elucidación de los primeros contenidos e informaciones vigentes en el texto poético . Esta elucidación inicial ha fijado una urdimbre semántica provisional. De lo que se trata ahora es de despejar las tramas diversas que enlazan y cruzan tal urdimbre, consolidándola.

IV. LOS CÓDIGOS REPLICANTES : HACIA LA PLASMACIÓN DE LA SINGLADURA INVISIBLE

Hemos dividido el poema en cuatro grandes *lexias* o unidades de lectura. Los límites de cada lexia aparecen determinados por aquellos momentos del enunciado poético que anuncian e instalan una transformación de estado en el despliegue de la historia relatada. A propósito de la funcionalidad de las lexias, Barthes distingue que:

> El texto en su conjunto, es comparable a un cielo, llano y profundo a la vez, liso sin bordes y sin referencias; como el Augur que recorta en él con la punta de su bastón un rectángulo ficticio para interrogar, de acuerdo con ciertos principios, el vuelo de las aves, el comentarista traza a lo largo del texto zonas de lectura con el fin de observar en ellas la migración de los sentidos, el afloramiento de los códigos, el paso de las citas. La lexia no es más que la envoltura de un volumen semántico, la cresta del texto plural, dispuesto como un banquete de sentidos posibles (aunque regulados, atestiguados por una lectura sistemática) por una lectura sistemática) bajo el flujo del discurso: la lexia y sus unidades formaran de esta manera una especie de cubo multifacético, cubierto con la palabra, el grupo de palabras, la frase o el párrafo (...) (32).

La lectura de EN nos propone y sugiere la existencia de una estructura gnoseológica extensiva a la totalidad de su enunciado, en la cual se plasman y ejercen autoría transformaciones de naturaleza cognitiva. Todorov distingue dos tipos de organización del relato: a) una organización mitológica; cuando en el relato aparecen combinados una lógica de sucesión (descripción)con transformaciones de negación (paso de A a no A), y transformaciones de modo (prohibición; el relato avanza en la medida que impone una obligación negativa. Y b) una organización gnoseológica; en la cual la importancia del acontecimiento relatado cuenta menos que la percepción y el grado de conocimiento que tenemos del mismo (33).

Las transformaciones de conocimiento, en el lenguaje de Todorov, son aquellas mutaciones, cambios o alteraciones que proceden de una reinterpretación de conocimientos ya establecidos y codificados en diversos niveles del discurso. A la

manera de un índice inmerso y sobrepuesto al mismo tiempo al despliegue de las secuencias, las transformaciones de conocimiento someten la historia a una misma presión y fricción reflexiva que le otorga esa lubricidad indispensable para continuar, para enlazar las secuencias y así librarlas de una cierta soledad enunciativa. La lubricidad narrativa se muestra entonces como el ejercicio de una cierta ontología: es una doble y extensa pregunta, tanto por la dinámica de los actantes y actores inclusos en el poema, como por las condiciones propias de la navegación.

La vocación dialéctica del poema, su pregunta iterativa, se ordena y habita en el marco de cuatro grandes lexias que nos predisponen para la ejecución de una extensa pesquisa semiótica. Cada lexia, a la manera de un latente organismo animal, produce diversas secreciones comprometidas en una cierta fisiología del texto. Estas secreciones, tan audibles como fecundas, son los códigos.

Conscientes de los factores que favorecen la constitución de un código, a saber: principio de codificación, caudal de signos específicos y designio esencialmente comunicativo; nos interesa en este instante rescatar y fijar la aprehensión tan sugestiva de código expuesta por Barthes:

> El código es una perspectiva de citas, un espejismo de estructuras; sólo conocemos de él las marchas y los regresos; las unidades que provienen de él (aquellas de las que se hace inventario) son siempre salidas del texto (...), son otros tantos fragmentos de ese algo que siempre ya ha sido leído, visto, hecho, vivido: el código es el surco de ese *ya*. Al remitir a lo que ya ha sido escrito, es decir, al Libro (de la cultura, de la vida, de la vida como cultura), hace del texto el prospecto de ese Libro. O si no, cada código es una de las fuerzas que pueden apoderarse del texto (cuya red es el texto), una de las voces con las que esta tejido el texto (34).

Nuestra empresa de análisis textual tendrá como designio discriminar y detener las sumas voces que simultáneamente habitan el poema ojediano. Pasemos entonces a escuchar solitariamente tales voces, integradas sucesivamente en cuatro lexias dilatadas.

1. Código recesivo (Lexia primera: Ter. 1-38)

Estamos situados frente a un conjunto inmóvil de datos iniciales. Es lo que Roland Barthes denomina un *Cuadro*. ¿Cuáles son los elementos de este cuadro inicial? Distingamos tres significantes:

1.1. Determinación espacial

Con la explícita nominación de un espacio el poema inicia su movimiento significante. Este espacio nominado expone una naturaleza física entendida en su negatividad, contemplada en su reverso; es como el epítome anticipado de una vasta inanición cultural difundible a lo largo de la ruta navegable. La misma adjetivación elegida es una tentativa del poeta por reproducir y hacer visible la inmediata negatividad instalada, constituyéndose a su vez en un primer anuncio retórico discernible.

> Funesto el mar de eternos elementos, morada del linaje humano: / Oscuras cuevas, huesos de marsopa, obstinados helechos crecen / Interminables en las ribas -Allí el paciente cuervo ha tiempo malicia la carroña- Estos son nuestros dominios: los pedruscos / resecos, las raíces podridas y la tierra estéril. (**ter. I-2**)

1.2. Semas dominantes

El discurso poético expulsa dos semas alternos y simultáneos: /esterilidad/ y /muerte/. Dotados de una cualidad paramétrica filtran impunemente la fábula, contribuyendo a la institución de una isotopía semiológica:

> La redundancia de determinados núcleos sémicos al interior del mismo discurso da por resultado una base permanente de referencias, en virtud de las cuales el discurso se hace coherente, o dicho de otro modo, habla de la misma cosa. El asunto o tema de un discurso depende de esta redundancia de semas nucleares (...) La permanencia de dichos núcleos sémicos a lo largo del texto constituye la isotopía semiológica del discurso (35).

Aislemos ahora los tercetos irregulares filtrados por toda la insidia de los semas referidos:

> Que esperamos,/ Si la oscura humildad de la indolencia nos oculta / Nuestros propios dominios? Aquí la tierra es seca. / No hay agua, sino la mano blanca de las piedras / En profusión continua, la mano oscura de las hojas / Cayendo precipitadamente de los árboles invernizos.
> Sin embargo, fuimos en la densa noche acumulando / Unas palabras usadas, el ostensible prestigio de la tribulación / Purificada en el tiempo del cuidado. Aquí la tierra es seca . / Oh aparta de allí la noche: sólo ruinas y osamentas. **(ter. 5-8)**

> Los caminos alzan,/ Brotan de algo destruido - Sea tu tiempo orilla, brazos / Que no permitieron la voz de otras raíces. Y no permites / Porque así amas lo tuyo, creas tu luz: cierras tus ojos,/ Tu cadáver por las calles errando entre cadáveres. **(ter. 17-18)**

1.3. Referente mítico

Es el significante que permite la ligadura de lo legible, incitando al texto a formar parte de una logósfera, es decir, de un contexto de lenguajes en los cuales pervive. Al situarse en una línea visiblemente intertextual, el texto poético participa alevosamente de la recreación de un tópico: el viaje hacia el infierno. El referente mítico se materializa en el enunciado bajo la forma de un apóstrofe:

> Dime: / ¿Andabas en los espacios consumados del puerto, / Llevando y trayendo los horarios, la gente aturdida? **(ter. 2-3)**

¿Qué traduce el apóstrofe? Primero, coloca en escena a un sujeto de enunciación cuya interpelación inicial tiene como destinatario a un personaje definido por su capacidad migratoria y propiedad referencial: un barquero. Precisemos que el apóstrofe inicial opera como una primera marca

hermenéutica en el seno del poema al instalar un enigma provisional, es decir, una verdad inconclusa, insuficiente e incapaz para hacerse nombrar por sí misma; pues en rigor nada sabemos acerca de la identidad actancial y figurativa de sujeto interpelado.

El ejercicio de iluminación de los códigos que estructuran el poema **Elogio de los navegantes**, es asimismo el ejercicio de una pesquisa elemental sincrónica al despliegue discursivo. En tal sentido el poema será contemplado como una gran frase hermenéutica susceptible de ser asediada y reconstruida por todo lector dotado de una cierta sensibilidad semiótica. La asimilación del poema como frase hermenéutica reconoce la presencia de un doble enigma en el nivel de la fábula que nos incita a despejar y nombrar su predicado de verdad. Antes es menester dilucidar, y siguiendo a Barthes, el concepto de código hermenéutico:

> Decidamos llamar código hermenéutico (...) al conjunto de unidades que tienen la función de articular, de diversas maneras, una pregunta, su respuesta y los variados accidentes que pueden preparar la pregunta o retrasar la respuesta, o también formular un enigma y llevar a su desciframiento (...) El inventario del código hermenéutico consistirá en distinguir los diferentes términos (formales), a merced de los cuales se centra, se plantea, se formula, luego se retrasa y finalmente se descifra un enigma (a veces estos términos faltarán, a menudo se repetirán; no aparecerán en un orden constante) (36).

Retomando nuestra perspectiva, decimos entonces que el apóstrofe inicial representa la tematización del enigma primero, su primer hermeneutema; entendiendo por hermeneutema todo término dilatorio que retrasa, suspende u oculta la resolución de un enigma. El primer hermeneutema, tematizando el enigma, forma parte de una cadena sinonímica en expansión, cuyo sentido reverbera sobre la superficie del enunciado deseoso de despojar el despotismo del enigma. Anotemos los dos restantes hermeneutemas de este proceso nominativo -breves en sus marcas textuales más potenciales en su

significación-, que concurren a la formación, en nuestra perspectiva, de un sub-código hermenéutico:

> Prosigamos / La lenta ascensión donde culmina el esfuerzo del hombre, sus hojas / De tabaco maloliente en las horas de trabajo -Allí nos detuvimos / A mirar al viejo blanco con antiguo pelo **(ter. 10-11)**
> Las naves / Advienen con horrendas mercancías (oh anciano de precario pelo : / Aparta a los incautos que merodean en el puente). **(ter. 66-67)**

Gracias a la intencionalidad semántica de este par significante precedente, y por el cual el enigma alcanza su formulación, su segundo hermeneutema, accedemos a la turgencia inmediata de un tercer hermeneutema que diluye la tensión inherente a todo enigma y nos acerca de súbito a la contemplación de un predicado de verdad, a la identidad del sujeto tematizado:

> Bonanza e historia: / La lucidez que no atestigua la sonrisa del barquero... **(ter 86)**

Esta breve proposición, ya inserta en el contexto de la segunda lexia, despeja del todo la soberanía displicente del enigma. Emerge el sujeto interpelado por el narrador a través de una atribución nominal que lo fija sintácticamente. Lo lacónico de la revelación se encuentra en proporción inversa a la locuacidad, a la potencia nominativa-crítica del narrador, que alza su palabra corrosiva a la manera de una elocución monologante. De ahí tal vez proceda esa especie de afasia prolongada del sujeto interpelado, que sólo se torna legible de un modo indirecto a través de la cualificación enunciativa ejercida por el propio narrador.

En verdad somos testigos de la puesta en escena de una *ausencia*. Esta ausencia generada por el discurso, encuentra a nivel de la historia un cobijo actancial que la acoge paradójicamente para hacer posible su propio despliegue. Notaremos según avancemos, según naveguemos, que el discurso

tiende masivamente a "ausentar" a sus personajes, a hacer de ellos simples posiciones sintagmáticas aparentemente inanes, parasitarias e inocentes del proceso narrativo. De ahí que nosotros, lectores-navegantes, debamos ejercer una práctica atributivo-nominal, es decir, debemos salvar la condición virtual de los personajes amenazada sin pausa por una voluntad implacable de ausencia. Debemos dotarlos de un nombre propio para así poder incorporarlos a nuestro propio quehacer analítico; de lo contrario nos veríamos expuestos a un anquilosamiento discursivo sin remedio.

Ubicando al barquero como objeto de interpelación narrativa, hemos de dotarlo de su respectiva investidura mítica, que lo hará plausible de ser entendido y postulado como un referente generado por la fuerza del Mito; con lo cual daremos por fundado el texto paragramático que dibuja el poema. Para investir semánticamente al barquero, hemos de ejecutar dos movimientos visuales. Primero orientaremos nuestra mirada hacia atrás, hacia la tercera cita autoral y luego miraremos hacia delante, hacia el límite terminal del poema, hacia esa masa visual que cuelga del enunciado como un Cuadro final.

La cita autoral es un breve fragmento desglosado del primer canto de la **Comedia** (Infierno); es la advertencia que pronuncia el gondolero Caronte ante la presencia y aspiraciones náuticas de Dante-personaje y de Virgilio-personaje:

> Y tú alma viva, que te presentas así, / Apártate de entre ésas que están muertas.

La imprecación del barquero longevo implica esa elemental requisitoria o licencia para poder navegar hacia el infierno. Ahora bien, si contemplamos el cuadro final del poema:

> (...) y apresúrate que el viento corre hacia el / Mediodía / Ven y caminemos hasta esos promontorios eriazos donde sólo la corneja / Grita asustadiza y con

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
002108

augurios de muerte; alisa / Tus dulces cabellos húmedos de mar, atiza los muslos blancos de la / Mañana / Que se tiende como una virgen terrible. Y tú, que remueves el polvo / Buscando la llave: apártate, de éstos que son muertos. **(ter. 204-206)**

Leeremos una clara paráfrasis de la interpelación inicial, pero ¿pronunciada por quién? Anticipemos que esa frase final del poema, esa frase que corona una extenuación física-espiritual, corresponde a la instancia del narrador. Es el narrador quien, por obra de un movimiento intertextual, pronuncia aquella requisitoria propia de todo barquero infernal. Pero además, el intertexto no sólo le destina una proposición terminal al narrador, también lo hace destinatario de un ámbito físico en el cual tal proposición *debe ser y es* pronunciada.

Es frente a ese ámbito físico que el poema activará una réplica radical que será leída en la modernidad como una ruptura paradigmática, al convertir el espacio físico de las ciudades modernas en el nuevo significante del arquetipo infierno. Así, el narrador será entonces leído como un nuevo Caronte, cuya dicción ya desligada de la potencia del Mito, será extrañamente pronunciada al interior de un tiempo histórico, del todo sucesivo, irreversible y finito. El cuadro inicial nos ha suministrado entonces tres significantes organizativos de la masa narrativa: la descripción de un espacio deleznable, la instalación de un interlocutor "ausentado", y la perfomance del narrador como instancia monologante.

Despejado el cuadro inicial del poema estamos en condiciones de nombrar el código-madre activado en esta primera lexia cuyo poder germinativo dispone en el espacio del texto tres subcódigos solidarios: hermenéutico, actancial y narrativo. El código-madre de esta primera lexia presenta un nombre propio: es el código recesivo. Nosotros realizamos aquí una extensión sustantiva: desde un ámbito de producción económica extendemos el vocablo hacia un

ámbito de producción literaria. Admitida la extensión, con ella se pretende detener esa declarada depresión de la energía creadora planteada obsesivamente por el narrador; una depresión tanto de la energía vital y eterna inherente a la Naturaleza como de la energía cultural inherente a la existencia comunicativa de los hombres.

Técnicamente, la recesión es una fase del ciclo económico expresada por una retracción del movimiento industrial y comercial, es el letargo forzado de la actividad productiva; sin embargo, y en virtud de la extensión metafórica ejercida sobre el vocablo, al interior del texto poético lo recesivo aparece como una inmanencia que envuelve a la totalidad de los entes que constituyen el universo privativo del poema. Ya no fase o estado sucesivo susceptible de ser rebasado y modificado, sino condición, índole, carácter que infesta lo existente y se nos propone como un cuadro de extinción masificada.

> Te sabes profundo, libre en tu soledad que nadie ciñe./ En verdad no haces nada: olvidas este olor de cuerpos cercenados. / No preguntes. Agita tus pasos porque todo / Nacerá inevitablemente del desorden. Entréganos tu voz y su camino / Para alzarnos de estas ruinas que han dejado./ Hay terribles fundamentos hacia cada mano que tú miras, / Hay venir del rostro helado en estricto, en signo de extinción / Mirándote nacer al polvo. conducto de ser / Ajado y siempre tremebundo...(**ter. 19-21**)

Tratados ya los componentes del sub-código hermenéutico durante la reseña del cuadro inicial del poema, daremos cuenta ahora del sub-código narrativo. El cuadro inicial nos obliga a preguntarnos por la condición o estatuto del narrador involucrado en la diégesis o proceso de producción del enunciado. Tal pregunta está destinada a revelarnos la existencia de un narrador *autodiegético*. Toda situación de autodiégesis expresa una relación particular del narrador con la historia enunciada. El narrador aparece como un personaje comprometido con el devenir del relato, como una entidad que a la par de haber "vivido" los acontecimientos los enuncia y los dota de sentido.

> Si fuimos, / Tocamos las piedras metiéndonos, arando / Por todas las materias que fluían, creados entre la elevación / Del aire y sus vertientes, socavados para otra lentitud / Inalterable, al principio común que nos guardaban los silencios;/ Solos, tornados sin fin, tangibles elementos / Que alcanzaron el agua y sus fábulas crecientes / Y estos nos venía, y fuimos por pura descendencia / Del sentido al material, juntando las caídas / Hasta tocar solemnes la altura y el designio: en verdad / Sólo hemos acunado advenimiento - **(ter. 31-35)**

Tres son los signos propios de esta autodiégesis dominantes. Destaquemos, en primer lugar, las alusiones al destinatario del mensaje narrativo; constituidas por aquellas expresiones que patentizan la vigencia de una segunda persona a la cual se dirige la elocución del narrador. Nosotros percibimos dos *narratarios*. Es decir, dos entidades ficticias destinatarias inmediatas del acto de enunciación, entidades receptivas del mensaje narrativo, independientes del lector real (37) : El primer narratario está encarnado en la figura de un barquero que, gracias a una breve estrategia hermenéutica ubicada en los marcos de la primera lexia, es develado gradualmente para pasar a vincularse con la imagen mítica del barquero infernal -configurado ya en la **Eneida** y **Comedia**, tácitas instancias enunciativas tributarias del poema ojediano.

> Dime: / ¿Andabas en los espacios consumados del puerto, / Llevando y trayendo los horarios, la gente aturdida/

El segundo narratario es una segunda personal gramatical inoculada en el discurso poético, cuya visibilidad sólo es aprehendida cada vez que el narrador enuncia un "tú" / "nosotros", general y generalizable, que le permite asentar y prolongar su discurso catalítico. Esta categoría gramatical, este pronombre inoculado en el discurso como un pronombre globalizante, subsume toda esa suma de almas muertas participantes en la acción cardinal del poema: la navegación hacia el infierno.

> Tú preguntas por asir designio atribuido, / Olvidas el origen en claridad venida a los principios / Que han hecho en tiempo a tu reposo. Sólo dices / Que aquí no vamos, que los árboles despiertan / En la soledad más pura, que nos llaman así, / Cubiertos por la noche, porque somos la palabra / Muerta en otros bosques- **(ter. 15-17)**

> Estuvimos preguntando en las noches: alimentad los costos, / Sus vuelos, decíamos: y nosotros nunca, que no fuera el olvido, / Abierto, penetrando a voz y penetrando, como salida llorosa... **(ter. 30)**

Frente a ese conjunto de almas descarnadas, sujetos de navegación, yuxtapuestas o circundantes al narrador, mas siempre privadas de palabra, se despliega un segundo signo autodiegético: el discurso abstracto. Este signo concentra todas aquellas reflexiones generales que enuncian una verdad inserta en un presente verbal, configurantes de una ideología, de una visión particular del mundo. El narrador articula una meditación pronunciada más allá de la muerte, más allá del sentido; es el cauce para el advenimiento de la voz pródiga, aquella voz que le brinda al lector la difícil docilidad de la eufonía, muy por encima de la desolación cultural tan propia del mensaje narrativo:

> Y en verdad nos preguntábamos: / ¿Qué eres entre tantas ruinas, sobre adustos muertos / Que arrastran los días?/ ¿Qué atenta finitud entregan tus raíces? ? Tus aguas dulces y profundas ¿dónde reúnen sus huesos, la hierba exacta que retorna / A los usos de los bosques, a tu piel antigua y terrena? / Somos una edad desposeída, una hondura más de ausencias. / Oh siempre errabundo sueño, tierra asolada / Bajo un párpado insomne: todo es condición hundida / Que entreabre el silencio en la heredad. **(ter. 56-58)**

> (...) vivo arraigado / A un mundo de signos diluidos, entre crudas extensiones,/ Senderos de apagados rostros, amargas espesuras que inician / El criterio. Levanto el brazo, pido claridad, y una estela / De ceniza profunda emerge con su prédica de pálidas sandalias. / No hay otro camino que el desorden, la exacta libertad de juicio / Para alzarnos **(ter. 137-139)**

(Estamos entre muertos, entre entidades ficticias aparentemente desprovistas de toda gramaticalidad, de toda conexión moral o política; mas siendo fieles a cierta justicia poética, convengamos en que los muertos navegantes son esos apoyos sintácticos, cuando no delicuescentes, indispensables para el movimiento apostrófico del poema. La audición de la voz narrativa, voz por lo demás "autoritaria" y sinóptica, extiende un manto sonoro que cubre por completo la diégesis. Diríase que es una voz inductiva que se pronuncia desde la muerte, una muerte activa, transfigurante; análoga quizás a la noción bíblica de muerte; solidaria, por lo mismo, con la noción de muerte trabajada por Novalis (38); una voz, en fin, oracular desde la cual fluye toda esa iniquidad tan propia del código recesivo).

La meditación narrativa ayuda a la generación de un tercer signo autodiegético, constituido por todas aquellas referencias temporales que dan cuenta de las relaciones entre el tiempo de la historia relatada y el tiempo establecido por el discurso. El poema se vincula básicamente con un presente verbal; que al insertarse en un ámbito de elaboración temporal discursiva de carácter durativo, se reviste de una faceta aforística subsidiaria por completo de una cinosura desolada (39):

> Pero yo sigo, con sueño / O muriéndome, buscando las estancias, esperando ríos; y así camino, / Persiguiendo los días, confuso hasta elevarme en mi caída (...) / Pero tú, que sólo vives del silencio: ¿lees estos vaticinios / Engendrados en el tiempo de la hoguera? ¿Qué lenguaje somos? **(ter. 101-102)**

> Navegamos entre libros oscuros, / Saturados de muerte que nos nace en cada cosa que no es nuestra, / En cada orilla que no tiene sentido fuera de este oficio, / Siempre nuestra, / En cada orilla que no tiene sentido fuera de este oficio, / Siempre entendido como andarse conjugando el fundamento / De ser a peso del silencio. **(ter. 179-180)**

Acotemos que el tiempo del discurso reposa sobre el tiempo de la muerte, convertida, a su vez, tanto en premisa diegética como en la marca de una isotopía semiológica que le otorga al poema ese cariz funesto, esa morbidez general que, a medida que avanza, lo hace heredero de ciertas prácticas poéticas propias de la modernidad, donde la conciencia de la muerte prevalece ante un universo dominado por la técnica y la tiranía de la noción de progreso (40).

El código recesivo es un código configurado a la manera de un comentario introductorio, un prefacio en el cual se exponen los primeros elementos diegéticos: alusión al barquero mítico, nominación topográfica elemental, y la presencia, ante todo, de una proposición que designa el inicio de una solitaria secuencia. Tal proposición está precedida por un registro de discurso, el discurso abstracto/valorativo. El narrador declara:

"La apariencia, la apariencia prefigura el castigo".

Y a continuación expone:

Eso pude decir mientras llenaban las naves. (**ter. 10**)

Esta proposición apertura una solitaria secuencia al denotar la primera fase de todo ejercicio náutico: el abordaje. El discurso elide provisionalmente a los agentes de tal abordaje, sólo se permite afirmar la ejecutoria de un acto elemental con una breve proposición. Este acto es, desde siempre, la promesa implícita de una navegación.

(Pero nosotros ya sabemos la naturaleza de tales agentes elididos, pues nosotros ya hemos leído, ya hemos realizado la navegación. Nuestro ejercicio de análisis es sólo el desmontaje de una navegación recordada, que forma un metatexto ahora sí en complicidad con el narrador autodiegético).

Los agentes ausentados son aquellas almas descarnadas, calificadas para realizar un desplazamiento hacia el infierno. Este desplazamiento -saturado de

pausas descriptivas, apóstrofes y reflexiones sucesivas-, está ante todo marcado e impulsado por un hacer cognitivo: la índole narrativo del poema EN, es decir la presencia en su interior de un encadenamiento de transformaciones de conjunción y disyunción ejecutadas entre los sujetos (narrador, almas muertas) y el objeto-valor dominante de la acción principal; sólo es posible gracias a un movimiento de conciencia que va iluminando las diversas escalas donde el discurso se detiene para modalizarse y semantizarse y luego avanzar.

Percibimos tres escalas que se alzan como signos superiores a la frase y preservan su vigencia gracias a un gesto de complicidad causal: escala actancial, temática y figurativa. ¿En qué consiste la hermandad de tales escalas? Todo indica que están enlazadas por el movimiento de conciencia del narrador, semióticamente traducido en transformaciones cognitivas.

En la gramática narrativa del poema percibimos el deslizamiento de tres actores y dos actantes. Mas antes de proseguir, definamos el carácter de estas instancias) Los actantes son unidades semánticas, autónomos, independientes, con capacidad de acción. Seis términos configuran las diferentes y posibles relaciones actanciales, ordenadas en tres ejes: relación sujeto-objeto, determinada por el eje del deseo; relación destinador-destinatario, definida por el eje de la comunicación; y relación oponente-ayudante, postulando un eje de la participación. Los actores(o personajes) son las unidades lexicales destinadas a manifestar a los actantes teniendo en cuenta los diferentes roles actanciales que intervienen en el relato -las diferentes formas de ser sujeto/objeto/destinador/destinatario/ayudante/oponente-; y al mismo tiempo asumen un contenido semántico. Ahora bien, el poema EN nos conduce a la presencia de tres actores definidos: el narrador, el barquero infernal y las almas muertas. Los tres actores aparecen como sujetos instaurados de deseo toda vez que se encuentran vinculados por una solidaridad de orientación, por una misma pulsión libidinal y temática: desplazarse hacia el infierno.

(Existe una evidencia narrativa que exige una breve atingencia: el barquèro se nos muestra como una mediación sintagmática, como un elemento residual del mìto canónico, que contribuye a la verosimilitud del tránsito hacia el mundo inferior. Su figura, proyectando un rol actancial de Ayudante, evidencia entonces una labor pragmática, utilitaria, comprometida en la lubricidad del discurso).

Para una más justa elucidación diremos que los actores aparecen como sujetos instaurados merced a la adquisición de una modalidad virtualizante: el Deber. Este deber es transitivo, expresa la imposición, la obligación de partir hacia el infierno. Ahora bien, ¿quién realiza la modalización; cómo se cumple la traslación de esa gran frase coercitiva? La transición de un sujeto de estado a otro, supone la presencia de otro sujeto capaz de realizar tal transición. Este sujeto recibe el nombre de sujeto operador, cuyo hacer transformacional proyectado recibe el nombre de perfomance (principal o de base). La perfomance de un sujeto operador sólo puede plasmarse siempre y cuando se encuentre dotado de una cierta competencia. Es decir, siempre y cuando dé cuenta de la posesión de un conjunto de objetos llamados modales (el deber, el querer, el saber y el poder hacer)

Sólo existe una instancia aglutinante, ahistórica, inmune al cambio, capaz de trasladar ese objeto modal (el deber) para fijar narrativamente la competencia de los actores . Tal instancia es el Mito; manantial narrativo orientado a proyectar un objeto de deseo por completo diferido que marca indisolublemente las actancias. Acotemos que el barquero, en tanto instancia figurativa, realiza una modalización actualizante: el Poder-Hacer. Dota de competencia tanto al narrador como a la suma de almas muertas para disponerlos a realizar la difícil náutica hacia el infierno.

Ahora describamos la relevancia de una segunda actancia: la de sujeto operador. En la superficie feno-textual, aquel "espacio estructurado de proyección

de sentidos" (42), parecen compartir el rol actancial de sujeto operador, tanto el narrador autodiegético como el barquero infernal. En realidad ambos encarnan semejante actancia en niveles distintos, en secuencias contiguas. El barquero mítico, por definición descubre un oficio elemental: el transporte de las almas muertas; un transporte incurso en la economía propia de la muerte, en la cual los personajes muy bien pueden ser entendidos como los elementos de un contrato mítico escrito para la consumación de una singladura invisible.

(Recordemos que el narrador es también un alma muerta; la única y dominante alma a la cual el discurso le otorga el derecho de pronunciarse desde la muerte, la potestad de ser legible, audible).

Aquella atribución del barquero lo instala inmediatamente como sujeto operador, en la medida que posibilita la transformación del enunciado de estado: si "debemos navegar", es el barquero febril quien nos traslada "ausentándose" tácticamente sobre el fondo acuoso del discurso, es quien nos dota silenciosamente de una competencia básica. Es el que *sabe* el camino, el que conduce la nave. Al destinar un objeto modal (saber y poder) nos convierte en navegantes, nos desliza hacia los dominios nefastos de la muerte, fundando a la vez lo verosímil del relato e impulsando la navegación denotativa/connotativa/simbólica.

El narrador realiza una actancia equivalente modalizando el eje de la comunicación narrativa por medio de un Saber (Saber sobre el Ser; su elocución monologante se postula como el balance de una existencia colectiva desahuciada), el cual se prolonga en la adquisición y exposición de "otros" saberes incorporados en el marco de una competencia cognitiva. Una vez investidos los sujetos de navegación, una vez modalizados por el Deber, el discurso dispone el inicio de la navegación, el desplazamiento virtual hacia el infierno, merced a la emergencia de un sujeto operador encarnado en la figura del narrador quien será el responsable de las transformaciones narrativas, del

pase / paso de las secuencias. Reiteremos que la naturaleza de las transformaciones son de orden cognitivo, son transformaciones de conocimiento superpuestas a una solitaria y cardinal transformación de estado básica: se llega a un nuevo infierno: la ciudad (moderna).

El saber propio del narrador inscribe una doble memoria paradigmática en el relato: primero, repite un argumento mítico (el tránsito hacia el infierno) inmerso en la tradición poética de Occidente; segundo, expone el gran desastre secuencial de la historia del Perú: la conquista española. Es precisamente con la instalación de esta doble memoria en el discurso como logramos intuir y avanzar hacia los dominios de una segunda lexia que devela un segundo código: el código histórico.

2. Código histórico (Lexia segunda: Ter. 39-88)

La tensión cognitiva impresa en el discurso por un hábito reflexivo del narrador, genera una especie de superficie navegable sobre la cual se deslizan los sujetos destinados por la fábula a los dominios del infierno. Es una superficie que de pronto ha perdido aquella neutralidad tan propia de las navegaciones míticas, en las cuales sólo destaca su rol temático de ser un simple medio fluvial o marítimo, adecuado para el transporte de los condenados hacia el infierno. La metamorfosis de tal neutralidad en la escritura de Ojeda no puede ser más violenta: la superficie adquiere repentinamente un poder de semantización tal que somete a los actores del tránsito a una cualificación inaudita, merced a la cual son sometidos a los estragos violentos de una segunda muerte. Esta segunda muerte es histórica, es cultural; sin ella es imposible el acceso al nuevo infierno. Es el asedio de una nueva sintaxis puesta en escena y legitimada por la confrontación de dos culturas; la occidental y la indígena; cuyo desenlace disuelve fatalmente una identidad, un Estado y una lengua.

> La conquista del continente americano por los europeos es sin duda el único ejemplo de una cultura que sumerge totalmente a los pueblos vencidos, hasta la sustitución completa de su pensamiento, de sus creencias, de su alma. La conquista no es sólo la usurpación por un grupo de hombres -extraña mezcla de barbarie y de audacia- de tierras, de reservas alimenticias, de caminos, de organizaciones políticas, de la fuerza de trabajo de los hombres y la reserva genética de las mujeres. Es la ejecución de un proyecto concebido en el origen mismo del renacimiento con el objeto de dominar al mundo. Nada de lo que constituyó el pasado y la gloria de las naciones indígenas deben sobrevivir: la religión, las leyendas, las costumbres, la organización familiar o tribal, las artes, el lenguaje y hasta la historia; todo debe desaparecer para dejar su lugar al molde nuevo impuesto por Europa (43).

Nuestra práctica atributiva nominal tiene un carácter inductivo. Procede de la presencia en el enunciado poético de un lexema potencial, tendiente a neutralizar aquella vocación gaseosa de la navegación. Es el lexema "curaca", visible en el terceto 79: "El curaca vencido sollozaba rígido cerca al timonel". Con la presencia de este lexema, el poema delata su filiación singular. Porque, después de todo, el curaca - vocablo de origen quechua, que designaba a todo cacique o gobernador en el universo andino-, es una instancia social ubicada en el marco histórico de las culturas andinas prehispánicas. Su sola presencia, disminuida y desvalorizada, evoca la nociva superposición política producida por la Conquista española durante el siglo XVI. El curaca, a la manera de una sinécdoque desolada, representa toda esa humillación y silenciamiento secular a la cual se vio expuesta la cultura indígena. Sojuzgados, convertidos en meras mercancías, con sus dioses desterrados, los habitantes del Tahuantin-suyo se transformaron súbitamente en *ausencias*: sin voz, sin alma, sin tierra (44).

La muerte histórica padecida por los actores involucrados en la navegación ojediana, es susceptible también de ser leída como una triple disyunción. El sujeto colonizado concluye disjunto de la tierra con la cual mantiene "una unidad vital de origen y de destino, que se presenta como un movimiento circular y continuo entre la tierra y el indio" (45). Disjunto de los metales preciosos, entendidos en tanto valores de uso, como "objetos de valor

ornamental y ritual pues el indio no los percibe como condiciones de poder" (46). Y disjunto, finalmente, de su libertad personal; puesto que "la pasión de la codicia por metales preciosos que padecen conquistadores y colonizadores españoles implica la desvalorización del indio y de la tierra" (47).

(La Historia se tensa y es maleable; es una extensión laminada que de pronto se licua y se vuelve acuosa: es el agua infestada, fundamento ahora del hacer narrativo, opuesta por completa al agua suprema del Mito, agua pura del origen, que retorna sin cesar sobre sí misma gracias a la simple gárgola del rito, y sobre la cual se navega para ordenar el mundo y ser purificado. La navegación a través de la Historia suprime toda inmunidad; somos entonces objeto de una doble septicemia: la Ideología y la Temporalidad).

La superficie de navegación está lejos de ser una superficie del todo homogénea, toda vez que se halla como dividida transversalmente por la conciencia histórica del narrador. Es la imagen de este corte transversal la substancia de la presente lexia, y es a fin de cuentas la posibilidad de plasmar con pausa su casuística. Démosle, entonces, a esa superficie engendrada por una contingencia histórica una lectura complementaria: la conciencia del narrador autodiegético se activa a la manera de una gran línea generatriz que gira alrededor de un eje sémico postulado como una presencia tácita (invasión española / resistencia indígena), originando así la extensión navegable secretada por el poema.

(En las escrituras míticas, la travesía hacia el infierno, el acto de navegar, acontece al interior de un grave silencio; es una travesía sin lenguaje, invadida sin remedio por una afasia del todo elíptica).

Los navegantes siempre apremiados por el Mito apetecen su apoteosis: alcanzar el final de la ruta, llegar, desembarcar. En grado sumo divergente -y ello por representar una escritura desacralizada, ubicada en el seno de la

modernidad- la escritura de Ojeda satura la travesía con un lenguaje que es a la vez un apólogo y una diatriba: alabanza y defensa de la cultura sojuzgada; escarnio y degradación del sujeto-invasor español.

> Pero la historia que impulsa nuestros mares, / La historia/ Cuya inmanencia purifica las sombras que infestan nuestros ojos: / ¿Puede entregarnos el fuego que signifique los caminos? / Antiguos guerreros/ Esperaban las naves en los puertos, / Reposados en las rocas que en el mar aún recoge / Griterío de gaviotas, vuelo de abejorro en los helechos, / Brazo al velamen en los árboles muertos ...¿Seré los guerreros acaso, / Olvidando mis actos en un tiempo presente,/ Para un tiempo pasado al que la herencia me une? (**Ter. 61-66**)

> Esta es la tierra que trazamos / Para medir el fuego que maduró los alimentos del guerrero;/ Así los ríos donde el bagre se aleja de las hierbas / Pavoroso de una mano que sostiene el cedal, antigua mano / Que venía de altas murallas de adobe o santuarios de piedra. ...También debieron sonar las corazas ceñidas a los cuerpos./ Y el sudor en las mallas de bronce. Otros soldados / Desde naves inmensas auscultaban la gente con sus armas: / El curaca vencido sollozaba rígido cerca al timonel. (**Ter. 76-79**)

(Por lo visto, lo esencial no es llegar, desalojar la nave; lo esencial consiste en retardar, demorar o diferir el destino final de la navegación, pues este destino merece una exégesis, un discernimiento estructural. En cierto modo el narrador libera un gran apóstrofe situado en el centro del poema, y busca la complicidad de un lector que se sume voluntariamente a la navegación, para que sea testigo de la ejecutoria de una *Anamnesis* y pueda así entonces aprehender la razón poética de la travesía, la senda sonora de la iniciación, el origen del castigo).

Mientras continuemos atraídos por esa suerte de oráculo profano enunciado por el narrador para dilatar la travesía, seremos las víctimas propicias de una cierta ilusión diegética, la cual consiste en anticipar y aceptar cierto desenlace: se presume que la navegación concluye una vez que se accede a los dominios del infierno. Pero, ¿qué sabemos de este infierno? Apenas

presumimos conocer una elemental configuración discursiva consolidada por la tradición literaria. Aceptamos esta configuración, esta comunión de figuras nucleares *ya* interiorizadas según nuestras lecturas anteriores, según lo *ya* leído, según la suma de textos que superponemos al asediar alevosamente los contornos de un texto plegado y flotante como **Elogio de los navegantes**; y nos preparamos para contemplar sin más la cremación del discurso.

(También Odiseo se siente atraído por una voz múltiple, por el canto enervante de las Sirenas, mas debe resistir si desea realmente retornar a Itaca. Esta reserva moral, esta equidad narrativa, le permite desplazarse hacia el cierre de su ciclo heroico. Nosotros, en cambio, somos rebasados por la elegía desmesurada del narrador autodiegético, somos compelidos a escucharla, siempre y cuando querramos avanzar).

Pero de pronto el código mítico vacila y nuestra seguridad intertextual se ve afrentada por la presencia de ciertos signos, que flotan y se adhieren sagazmente al enunciado poético para insinuarnos el verdadero destino de los navegantes. Es una insinuación que se presenta a la manera de un segundo enigma provisional, orientado, en el presente caso, hacia un "Hacer", a diferencia del enigma primero que interrogaba sobre el "Ser" del sujeto interpelado por el narrador. ¿Cuáles son estos nuevos hermeneutemas adheridos ya al devenir de la diégesis?

Los hermeneutemas son como el reflejo de un espacio ulterior que se impone como el límite de la navegación; una navegación cuya duración alterna un registro mítico y un registro histórico; lo cíclico y lo finito. Siendo lo que son, son anunciaciones, no obstante, debilitadas, cohibidas por la potencia de una voz narrativa que, al extender un juicio moral sobre un suceso histórico (conquista española), cubre el discurso con un manto de signos que remiten permanentemente a un sema crucial: el sema /muerte/.

El aspecto exterior y las sucesivas apropiaciones del sujeto colonizador son presentados oblicuamente en los inicios de la segunda lexia:

> Venían evidentes con fría coraza y escudos de bronce; / Nos llevaron a las piedras puras del alba que amábamos,/ Y allí nos quitaban, rasgaban la carne del pasto / Y las aldeas, conducían nuestros brazos / Como pájaros quebrados; y temíamos sus armas, / Sus nuevas palabras urdidas desde otros mares. / Y ahora tienen puentes que han hecho como cuevas / Detrás de cada pecho; tienen los minerales, / El trigo, las frutas húmedas / Que hemos sembrado rompiéndonos la piel. / Ahora son de ciudad, después que los primeros se alejaron ... **(Ter. 30-33)**

Hacia el final de la cita se percibe la presencia del lexema "ciudad", como una marca anacrónica en esta fase del enunciado. Así, al situar al sujeto colonizador en un nuevo espacio referencial, el narrador apertura el primer planteamiento del enigma segundo, que consiste, en sí, en la fricción y acoplamiento de dos entidades nominales. Esta fricción y acoplamiento anacrónicos, esta conjunción de lo pasado y lo presente, es también una traslación, una migración arbitraria perpetrada por el narrador. ¿Cómo así un sujeto colonizador, operante en un pasado histórico, aparece prolongando su *ethos* en un presente figurativizado por la ciudad(moderna)?

Nuestra interrogante no es sino la formulación de lo ya implícito en el breve hermeneutema "Ahora son de ciudad"; el cual genera la tematización del enigma, la nominación de su sujeto. El narrador esparce en el discurso significantes que van conformando poco a poco la textura de una frase hermenéutica, todos ellos situados como planteamientos oblícuos, sesgados, de una praxis que vivifica y se perpetúa al interior de un núcleo nefasto: la ciudad (moderna). Citemos, entonces, los nuevos hermeneutemas:

> Los caminos alzan, / Brotan de algo destruido - Sea tu tiempo orilla, brazos / Que no permitieron la voz de otras raíces. Y no permites / Porque así amas lo

> tuyo, creas tu luz: cierras tus ojos, / Tu cadáver por las calles errando entre cadáveres. **(Ter. 16-18)**
>
> Y en verdad nos preguntábamos: ¿Qué eres entre tantas ruinas sobre adustos muertos / Que arrastran los días? ¿Qué atenta finitud entregan /Tus raíces? Tus aguas dulces y profundas ¿Dónde /Reúnen sus huesos, la hierba exacta que retorna /A los usos de los bosques, a tu piel antigua y terrena? **(Ter. 55-57)**
>
> Así, diariamente, busco las estancias, los ríos, y pregunto / Por mis manos, tu cuerpo; pregunto por el sol que desolla: Y siempre / Encuentro huesos, salobre arcilla de sombras y ciudades derruidas. **(Ter. 97)**

La evidencia de un movimiento de lexemas solidarios ("destrucción", "ruinas", "huesos", "cadáveres", etc.), vuelve a recordarnos la cualidad del énfasis narrativo vigente en el discurso. Tal énfasis gira sin pausa en torno al sema /muerte/, elemento corrosivo que actúa como el dispositivo del relato, aquello que lo impulsa y sostiene devastando finalmente su espacio referencial; espacio que muy bien podemos graficarlo con dos clasemas: /naturaleza/ y /cultura/; clasemas altamente erosionados por una voz narrativa, destinados a ser el reflejo de una solitaria meditación histórica que tiende disciplinadamente a "ausentar" los objetos de su especulación.

(**Elogio de los navegantes** parece ser un poema escrito con la secreta finalidad de ocupar el lugar de una ausencia, de varias ausencias. Es más, está contenido en la gran ausencia que nutrimos y que finalmente nos disuelve: la Muerte. Pero el narrador desea alzarse por encima de la apariencia para decirnos que tal ausencia está toda llena de voces, voces que él subsume para describir la naturaleza y destino de una navegación).

La persecución del predicado final que ha de completar la textura de la frase hermenéutica, en la cual el hacer cognitivo del narrador suspende su transitividad, nos conduce a la percepción de una tercera secuencia, en la cual

contemplaremos proyectados los signos de una metástasis cultural, que se muestran como el correlato y producto necesario de los signos inmersos en el código recesivo. En efecto, la apertura del código recesivo dejó en libertad el movimiento pernicioso de dos semas: /esterilidad/ y /muerte/; facilitando así su reproducción en las secuencias sucesivas del discurso, una reproducción que tiene y ha tenido como base el hacer cognitivo del enunciador. La reproducción sémica no es sino la prolongación funesta de una isotopía semiológica, en virtud de la cual el narrador nos propone el relato de una travesía hacia el infierno, tributario del esquema mítico suministrado por las poéticas clásicas. Merced a esta filiación hemos sido, en cierto modo, testigos de la constancia de una misma área de isoglosa, es decir, "un área en la que un fenómeno lingüístico (por lo general de orden fonológico, aunque puede ser también semántico, sintáctico, etc) recibe un tratamiento idéntico" (48): a) hay que navegar hacia el infierno; b) somos trasladados por el Saber / Poder de un barquero; y c) estamos muertos.

(La reproducción sémica es ese instante a partir del cual el autor baja el rostro ante el principio de la agonía discursiva. Como un amanuense errante en el desierto de la Visión, el autor se prepara también para expirar).

3. Código metastático (Lexia tercera: Ter. 89-164)

La polución sémica al extender sus dominios dará lugar al establecimiento de un código metastático, cuyos signos han de producir una triple conmoción diegética: a) perturbación paradigmática, que favorece la turgencia del símbolo (ciudad); b) la marca textual de una línea de isoglosa yuxtapuesta al nacimiento de un nuevo grado cero; y c) clausura de la frase hermenéutica.

Para que pueda ser visible la metástasis, el narrador debe plegar su memoria histórica, lo cual equivale a plegar la Anamnesis hasta el momento pronunciada. La posibilidad de este pliegue en el discurso nos aproxima

ciertamente al final de la travesía, pero en modo alguno representa la oclusión de la voz narrativa. El narrador autodiegético ha de proseguir su perfomance, una perfomance que consiste justamente en mantener vigente la línea elocutïvo-reflexiva del poema, convertida desde siempre en su elemento reactivo, en su dispositivo anabólico.

Plegar la Anamnesis conduce al sujeto operador a reanudar la palabra recesiva, aquella que designa la descomposición de una cultura, de una naturaleza. Luego de esa pausa catalítica constituida por la actualización "fantasmal" del conflicto cultural del universo andino, acaecido durante el siglo XVI -pausa que funda de algún modo al poema, que lo dota de un sustrato exegético que sobrepasa al texto, destinado al lector; y de un sustrato retórico orientado a prolongar la travesía y enlazar las secuencias-; el narrador impone un quehacer anafórico: el texto simula repetirse y, en efecto, se repite, bajo otros significantes vuelve a decir lo mismo: "destrucción", "caos", "ruinas", "muerte"... Pero, a decir verdad, el dispositivo anafórico aquí activado cumple una diversa función: designa la expansión de la tensión erosiva, la distribución y transporte de los semas nucleares perniciosos a lo largo del discurso. Ya el discurso es víctima de una contaminación general; cada significante ya es en sí el reflejo, la huella acústica/gráfica de un extraño desahucio existencial:

> Escucha, escucha el sonido / De tus propias palabras: ¿qué resuena? / Infortunio en tu ropa, / Deterioro en tu alimento y destrucción. **(Ter. 89-90)**

> (Hay un cauce que vierte su idioma / Y desciende a la losa con pieles teñidas de frondas mortuorias / Confusas naves de polvo labradas, llanura anegando de muerte / Sus manos y días. Cauce enhiesto / De horror y de sangre extendida, donde iremos llevando / Las huellas, el acto y la luz que alzó nuestros brazos. / ¿Y así dejaremos la esencia humana, / Nos iremos comiendo los frutos que saben a nada? / Sólo el tiempo conoce la absoluta forma donde todo perece) **(Ter. 93-96)**

La voz narrativa reanuda con premeditación sus palabras-detritus, su diccionario de decadencia vuelve a saturarnos, es verdad, pero su reanudación es ahora el aflujo de un lexema mortal: metástasis. Esta especie de recidiva verbal precipita la ruptura del contrato mítico, el estallido del paradigma. Si la primera secuencia instaura la palabra recesiva para fundar la isotopía semiológica, la presente secuencia sólo la reanuda para anticipar y/o anunciar la clausura de un tempo narrativo que ha simulado conjugar Mito e Historia, una conjugación por lo demás fallida e indecible:

> Y siglos de sangre, siglos de grito y tiempo de sabernos como / Muerte: / Días en semanas, meses de claridad y días de muerte viviéndonos, / De vida recobrada en otro tiempo muerto./ Así acudes por ensamble / A intentar en reinos, desunido de esto, importunado para más / del que acrecienta su lucidez en tu abertura. Invocadas potencias / De eternidad a cuento de minucias, de razones en pie cuando / Los miembros legan esta tierra, el mar insigne entre sus algas / De muerte unida a tu semblanza. **(Ter. 113-116)**

El argumento mítico al ser filtrado a lo largo del relato por la exposición de una contingencia histórica, sufre una eclosión predicativa, es decir, sufre una modificación radical que ha de afectar su predicado final; el predicado que tiende justamente a cerrar la navegación, a clausurarla. Glosemos, entonces, nuestra aserción, volviendo el rostro para columbrar la singladura invisible: la fábula del poema puso en escena la competencia y perfomance de tres actores involucrados en una navegación autodiegética: el narrador; un sujeto colectivo representado por las almas de los muertos; y el barquero infernal, instancia motriz de toda náutica mítica. La perfomance de los navegantes comienza justamente como un acto de filiación arquetípica, como un acatamiento silencioso del patrón mítico. Incluso la duración de la travesía preserva esta filiación, puesto que para acceder al mundo inferior es preciso "estar muertos". La eclosión del paradigma se produce cuando el discurso devela el destino final de la travesía; este destino, asaz insólito y demasiado visible para los nuevos condenados, es la ciudad (moderna).

Así, producto de un desplazamiento metafórico, el infierno abandona sensiblemente su figura canónica, suspende todo suplemento mimético y se reviste de un manto contingente. Cierto, en el centro de esta perturbación, el arquetipo mantiene aún su hipóstasis, aquello que le permite ser leído como la materialización de una cierta condena y expiación (la condena es eterna y no tiene intervalos. Borges dice: "en el infierno no hay sueño") (49). Lo que se modifica, en verdad y bruscamente, es su figura; la forma legitimada por las escrituras clásicas, que fieles al Mito trazaron una topografía situada en una dimensión trascendente, accesible al género humano sólo después de la muerte.

La perturbación paradigmática declara tácitamente su vinculación con una vertiente de la sensibilidad romántica, que apresura una nueva lectura de la imagen del infierno, subsidiaria de la crítica de la noción cristiana del tiempo, iniciada por la filosofía del siglo XVIII. La impugnación del arquetipo temporal cristiano facilitó la emergencia de una nueva sensibilidad, traducida en textos poéticos en los cuales la imagen del infierno se desacraliza desplazándose. En el poema **Elogio de los navegantes** este desplazamiento digamos que es vertical: el infierno como un flujo semántico debilitado asciende hacia una superficie donde se coagula y resemantiza configurando un círculo fatal: el infierno es la ciudad. La ciudad es la Historia. La Historia es la condena.

(Nosotros, los modernos, ya no necesitamos navegar, ya no dependemos del despliegue de una náutica para aproximarnos al mundo inferior. Nosotros "somos los muertos / Y los hijos de los muertos ... ". Herederos de una muerte cultural nos vemos ya inmersos, de facto, en un ámbito de condena: situados en la ciudad moderna, padecemos y expiamos. En lontananza se escuchan las voces de los muertos remotos, en tanto nosotros, tributarios de la escritura de Ojeda, contemplamos recogidos lo legible de una doble muerte padecida: en virtud de la muerte histórica -aquella generada por la conquista española-,

esos muertos remotos realizan una navegación; son trasladados, diríase, por un barquero colectivo -la cultura occidental europea- hacia una nueva construcción, hacia un nuevo infierno: las ciudades modernas. La muerte natural, heurística, configuraría, entonces, un plus o suplemento de muerte que vendría a sumarse o adherirse a la muerte histórica. Es la suma fatal, la condena padecida ahora por nosotros como una herencia cultural, como una *invisibilidad*).

Con la entrada a las ciudades se produce la dilución del enigma segundo:

> (...) porque hacia horrendos mares / Navegan los esquifes./ Nosotros, a fin del argumento entre las ribas, / Confinados a puentes y llanuras, haciéndonos como que entramos: / ¡Oh ciudades! ¡Oh funestos lugares! mi vida representa / Estas hermosas tumbas, los principios atenuados al devenir. **(Ter. 110-111)**

El párrafo precedente le permite a la frase hermenéutica alcanzar su predicado final, por lo cual el enunciado poético, habiendo ya canalizado la perturbación arquetípica, se dispone a movilizar los signos incorporados a un cuarto código. Son los signos extremos del discurso, en la doble acepción del vocablo: tanto por situarse hacia el final de la cadena sintagmática, como por ser el lugar donde la tensión denotativa, la abierta negatividad ejercida por el narrador, toca un límite, se detiene y se condensa. Esta condensación tiene un nombre: es la Visión apocalíptica. Frente a la muerte histórica, frente a la pérdida de una identidad cultural, el narrador autodiegético traza una gran frase apocalíptica, proclama en el centro de la enajenación la necesidad de una reforma radical, la demanda lírica de un orden analéptico.

4. Código Apocalíptico **(Lexia cuarta: Ter. 164-206)**

El código apocalíptico presenta una sola secuencia terminal. Esta secuencia tiene dos momentos. El primero, crea un espacio que llamaremos cataléptico, en el cual el narrador enuncia una especie de rehabilitación individual y

colectiva de orden moral. Es la instauración de una conciencia que, en el centro mismo de la metástasis, más allá de la condena, expone una alabanza del sujeto lírico que momentáneamente neutraliza la disolución denotativa. La potencia de la palabra apocalíptica es una potencia aglutinante, está destinada a reunir, a ordenar, los elementos que han sobrevivido al desgaste del entorno físico natural y a la erosión del propio sujeto de enunciación; desgaste y erosión facilitados por la línea abstracta y valorativa dominante en el enunciado poético:

> Soy voluntad estricta, / Actitud de hacer, mas siempre voluntad entretejida hacia lo eterno./ Nacen mis manos en la extensión que sustentan las montañas, / Sobre la tierra tremante de los bosques y sus cuencas crecidas, / Dentro de cada aire que golpean las tormentas; surjo hasta enterrar/ El aroma de las cosas perdidas, llameando como sol / O luces descubiertas, como tronco encendido; y desde allí mi sangre: / Cavernas y polvo... (Ter. 146-149)

> Nazco y canto la evidencia de una estación imperturbable,/ Porque soy, y amo el espacio que nutren las piedras en los ríos,/ Porque me pertenecen estas manos erguidas en angustias y rocas, / Y estas pupilas que empezaron a latir entre las hojas, que salieron girando y reuniendo todo el amor de las raíces. Broto en cada espacio / Que los árboles alzan en las noches crecidas, me pertenecen / Los aires / Y las voces detrás de los montes, y estas manos dicen de mi fuerza / En los días oscuros. (**Ter. 149-151**)

Sobre el código recesivo, histórico y metastático, el discurso valorativo impuso en todo momento una declarada negatividad. Apenas en el código histórico apreciamos una leve tregua cuando el narrador evoca una suerte de edad de oro perdida, un ámbito libre de la alteridad enajenante (**Ter. 65-71; 81-86**). La palabra cataléptica quiere ser ese intervalo que refute por un instante la negatividad dominante y separe de algún modo la ruina circundante para declarar que la condena debe clausurarse. A su vez, el discurso abstracto, ligado a un presente aforístico, orienta sus significantes hacia la prodigalidad de un futuro en el cual debe disolverse la cadena metastática.

Sin embargo, la palabra dirigida hacia el futuro está como emboscada y saturada aún por la visión de un caos cósmico y cultural. La presencia de tal emboscada en el decir apocalíptico refleja la virtualidad de su segundo momento; un momento que, no obstante, *jamás* ha de cumplirse. Porque, en estricto, toda visión apocalíptica debe transitar por dos fases complementarias: una primera fase en la cual se registra y enuncian los límites existenciales del hombre y su cultura, el grado ulterior de descomposición moral. Es el *Ecce Homo* del discurso. Y una segunda fase que a la vez que declara una voluntad de regeneración, la promesa del nacimiento de una segunda humanidad, nombra y hace inteligibles a los agentes de esa nueva regeneración. De alguna manera funda y legitima la consumación de un pacto mesiánico, activando de consuno la escritura y el descenso de una epifanía. Es el *Index* final de la Visión, la potencia del *Logos* que disuelve la finitud en la trascendencia.

La frase apocalíptica inmersa en la escritura de Ojeda es una frase inconclusa, suspendida; carece de aquel complemento kerygmático que nos "aproxima al interés primario de ¿cómo vivir una vida más plena? " (50); aquello que posibilita la unión con una trascendencia más allá del alegato histórico e individual. El dibujo incompleto del *kerygma* secular expuesto en **Elogio de los navegantes**, inhabilita la facultad del Mito para exorcizar la Historia, para cortar el círculo fatal de la enajenación y alcanzar ese ámbito de *plêuroma* (plenitud) comúnmente enunciado en las escrituras religiosas.

(Tal vez aquí resulte arbitraria la manipulación de una terminología propia de contextos religiosos. Lo cierto es que toda visión apocalíptica reposa sobre un sustrato religioso, aun aquella inclusa en un contexto secular. Lo cual nos recuerda cierta afirmación de Hugo Friedrich, en sus estudios sobre la lírica moderna: "La lírica alcanza así una altura que no había tenido jamás en la literatura posterior a la Antigüedad. Sin embargo, no se ha llegado a una altura feliz, porque le falta la auténtica trascendencia: le faltan dioses " (51).

Friedrich anota un rasgo dominante y extensivo a un gran fragmento de la poesía moderna; aquella que, precisamente por refutar el dogma cristiano, se ve de súbito sitiada por la contingencia, por la fatalidad histórica, sin poder hallar una justa trascendencia: ni islas de los Bienaventurados, ni Campos Elíseos, ni Paraíso. Frente a nosotros, sólo la Historia: las revoluciones sociales, la muerte, el futuro).

De una isotopía disolvente, isotopía de la fragmentación, el discurso se desliza hacia una isotopía integrativa-virtual del sujeto y del universo denotado, generada por una nueva base clasemática, actualizada por los clasemas /alabanza / y /esperanza/. A través del código recesivo, histórico y metastático, el poema hizo visible la presencia de diversas isotopías semánticas tejidas por el narrador autodiegético. Así, el poema nos propuso diversos niveles de lectura: a) un viaje hacia el infierno; b) el inventario lexical de una desintegración cósmica-cultural; c) la vigencia de una conciencia desolada; y d) la ruptura de una identidad colectiva.

La identidad de estos niveles de lectura fue posible gracias a la autoridad consensual del sema /muerte/. Con la germinación de una cuarta secuencia el discurso se precipita hacia la constitución de una palabra cataléptica y apocalíptica que ha de insertar en el relato una nueva isotopía, suspendiendo y refutando la base sémica consensual. El discurso entra así en una fase en la cual desea redimirse, liberarse de todo ese complejo sinonímico que ha venido arrastrando, de toda esa morbidez cultural que lo ha sitiado en el despliegue de cada secuencia. ¿Qué tan efectiva se revela esta tendencia redentora del discurso ojediano?

Presumimos que es una tendencia mediatizada aún por el aflujo de la isotopía semiológica disolvente, por la permanencia de una base referencial según la cual continuamos situados en el infierno(moderno), una vez clausurada ya la navegación.

> Fatigados de cadáveres / Que irrumpen las calles, ansiamos en cada territorio negado, / Con los brazos esperando./ Navegamos entre libros oscuros,/ Saturados de muerte que nos nace en cada cosa que no es nuestra, / En cada orilla que no tiene sentido fuera de este oficio, / Siempre entendido como andarse conjugando el fundamento / De ser a peso del silencio.(**Ter. 178-180**)

> Estos son los meses razonables, / El fecundo elemento que la extraña sapiencia no logrará arrebatarnos./ Aquí están los armarios, el escaparate cariado y los oscuros aposentos; / Más allá, sobre las piedras pardas, el río con sus dedos terrosos. / Sin embargo, no hay agua, sólo ese anciano longevo; las cosechas / Fueron arrasadas por funestos ventarrones. Aquí la tierra es seca. (**Ter. 187-188**)

Los deseos de redención del discurso se muestran limitados porque son enunciados en el contexto de ese nuevo infierno que habitamos. Para salir de este infierno, para promover una evasión estricta, es preciso fundar una nueva isotopía. La palabra apocalíptica no puede fundarla, porque ella es, en sí misma, la expresión del deseo discursivo por redimirse, pero una expresión incompleta, resignada a imponerse a sí misma un silencio retórico; en fin, incapaz de alzar la mano para cerrar el círculo kerygmático, quemar las naves y contemplar la superación diegética del poema.

(Para realmente acceder a una nueva isotopía semiológica es preciso que el lector vuelva el rostro y migre en busca de otro poema: Elogio de la infancia) (52).

La palabra apocalíptica en su despliegue, a la par de operar como una bisagra diegética, que articula dos figuras clasemáticas: /alabanza / y /esperanza/; alcanza su formulación aforística cuando el narrador proclama: "Todo conducirá a la destrucción ..." (Ter. 164). Este presagio anuncia la elaboración de un sumario narrativo, una suerte de epítome de la Visión. Apoyado en una

cadencia anafórica, presidida por un deíctico, el narrador avanza hacia la consolidación de un saber empírico, entendido como el flujo residual de una doble experiencia: la experiencia de la navegación en sí misma (ese ir hacia el infierno); y la experiencia de la estancia en la nueva materialización del infierno: la ciudad (moderna). Acotemos que la constitución del saber empírico nos sugiere la incorporación de un suplemento ético-discursivo en la corriente apocalíptico.

> ¿Qué dicen los aedas en laudables murmurios, / De esta humana materia vinculada a la promiscuidad y el dolo? / Ciudades llenas de comerciantes prósperos he visto, los escaparates / Sutilmente adornados con luminosos estuches que mostraban / Un gusto refinado por las piedras antiguas, doradas sortijas y ojos / Con incrustaciones de platino y rubí. / Para entender sabiduría y doctrina / Para conocer las razones prudentes: / He aquí la tierra estéril: / Para dar sagacidad a los simples, / Y a los jóvenes inteligencia y cordura: / He aquí la tierra estéril. / He aquí los presagios ... **(Ter. 199-204)**

Con el despliegue de la presente secuencia el poema clausura el ciclo de su diégesis, cuyo momento culminante, cuya diferida apoteosis, nos vuelve a situar frente a la figura del barquero mítico, para consolidar quizás la dependencia temática del conjunto narrativo. Así se confirma que la presencia reiterativa y final del barquero infernal, ha operado básicamente como una ligadura de lo legible en la extensión del enunciado. Una ligadura, en rigor, de dos verosímiles: el verosímil clásico y el verosímil moderno. Sólo desde esta perspectiva pueden entenderse y justificarse las inserciones periódicas de la imagen del barquero en la economía del poema, pues se trata, desde siempre, de una imagen estructural, Su funcionalidad no sólo ha consistido en trasladar al poema la autonomía y posibilidades miméticas de un arquetipo, sino, y sobre todo, en convertirse en el dispositivo articulante de una navegación fantasmal dirigida hacia una perturbación paradigmática.

La imagen del barquero con la cual el poema desea clausurarse, favorece la conformación de un cuadro final, acotado por un apóstrofe y un clasema:

> Y tú, que remueves el polvo / Buscando la llave; apártate, de éstos que son muertos. **(Ter.205-206)**

La inflexión apostrófica revela, *in extremis*, la tercera revisión del patrón mítico -recordemos que la primera revisión tuvo por objeto la naturaleza del infierno; la segunda, la naturaleza de la navegación. Se trata, pues, de una inversión sintáctica por la cual el narrador autodiegético realiza la apropiación lingüística de una frase canónicamente pronunciada en contextos clásicos (en **Eneida**, en **Comedia**) (53). Al volver a pronunciarla, el narrador adquiere súbitamente una nueva investidura figurativa, porque, después de todo, esa frase sólo ha sido y puede ser articulada por un personaje cuya misión secular ha consistido en movilizar las almas de los muertos hacia los ámbitos infernales.

En las escrituras clásicas, la prohibición o interdicto inherente a la interpelación del barquero termina siendo refutada por la palabra del héroe (por Eneas, por Virgilio-personaje). Gracias a esta refutación tanto Eneas como Dante-personaje son admitidos para realizar la navegación. En un texto moderno como **Elogio de los navegantes**, no sólo se realiza una inversión sintáctica, una especie de mimetismo poético, sino que acontece también una inversión de orden temporal: la frase convencional, situada como prefacio de la navegación mítica, deviene en signo terminal de la nueva navegación actualizada por el poema. Sin embargo, debemos ir un poco más allá de esta aserción provisional, tanto más cuanto la presencia del clasema /esperanza /, nos faculta para una relectura del Cuadro final.

En efecto, el poema detiene su semiosis consolidando, no obstante, un final abierto, pues no es otra la función del clasema /esperanza/ que el de marcar la

sugestiva posibilidad de una segunda navegación. Solo asumiendo tal posibilidad podemos otorgarle a la frase interpelativa del narrador su verdadera cualidad comunicativa: es menester volver a navegar, escapar del círculo infernal ahora trazado por la ciudad moderna. Aunque el poema convoque una suma de significantes destinados a designar las condiciones nefastas para iniciar una nueva travesía:

> ¡Reino de la maceración y del vestigio! Veo las uñas del día / Podrido, / El viento podrido, la nave podrida ... **(Ter. 206)**

El deseo de evasión, sin duda, termina por imponerse, sin completar del todo la frase apocalìptica. Pues para completarla el poema debería haber enunciado un kerygma secular; al frustrarse esta final enunciación, el poema sólo apela a una breve proposición, tan lacónica como resignada, y a través de la cual quiere concentrar, acaso, toda la potencia transformadora de una extraña pasividad:

> Y tú que remueves el polvo / Buscando la llave: apártate, de éstos que son muertos. / ¡Reino de la maceración y el vestigio! Veo las uñas del día / Podrido, / El viento podrido, la nave podrida / Y nosotros esperando. **(Ter. 205-206)**

(Acude a nosotros una imagen del comienzo autoral, precisamente la cita relativa a la **Comedia**. Esta cita está coronada por una frase solitaria -"LA LLAVE"-cuyo brillo insinuante, en un primer momento, no fue lo suficientemente intenso como para detener nuestra mirada. En verdad, todos estábamos por completo poseídos por la premura de iniciar la navegación; todos: autor, narrador, lector, almas muertas. Y ahora, que ya el velamen de los códigos se ha plegado irremediablemente; ahora que ya la nave funesta reposa luego del dilatado catálogo analítico; quizás ya estemos en condiciones de mirar tal encabezamiento frástico, realizando una especie de epigrafía,

pues el párrafo final de poema activa nuevamente su brillo inicial como una inscripción definitiva. Entonces interpretemos "LA LLAVE" en un doble sentido: es tanto la llave de la diégesis como la llave de la fábula. Es la donación lexical de Juan Ojeda y es, asimismo, la transferencia de un saber previo y sucinto indispensable para preservar la naturaleza misma de la singladura invisible. La cita dantiana es la llave del poema, tanto por aperturarlo como navegación cuanto por fundarlo como proceso iniciático. Y después de todo, si damos un paso atrás para contemplar el reverso de la cita, detectaremos la silenciosa coartada de la operatoria poética: Ojeda nos quiere situar desde el principio en el infierno; sin embargo, el verdadero infierno está más adelante, hay que navegar hacia él, hay que atravesar la Historia, hay que convertirnos en los tripulantes de esa gran *Nebulización* llamada **Elogio de los navegantes**. Juan Ojeda: el Guía, el Navegante, el Ausente).

NOTAS

1. Para facilitar nuestra pesquisa personal hemos fijado dos convenciones. Primero, se ha manipulado y seguido la primera edición del poema: **Elogio de los navegantes** (EN), Trujillo, Cuadernos trimestrales de poesía, 1966. Segundo, considerando que el poema consta de 206 tercetos de medida irregular, se ha procedido a numerarlos correlativamente posibilitando así su mejor visualización. Publicado por vez primera en 1966, el poema EN retornaría incorporado en **Arte de navegar** (1986); publicación póstuma que reúne los poemas escritos por Ojeda durante el periodo 1963-1973. Al interior de *Arte de navegar*, EN impone un equilibrio secuencial que ordena y articula dos espacios sucesivos de enunciación, conformados por 16 y 3 poemas respectivamente. EN se desdobla a sí mismo, tanto por integrar la *compositio* de la Obra, cuanto por facilitar una transición secuencial decisiva en todo proceso iniciático: la navegación hacia el infierno. Digamos que en el conjunto poemático configurado por *Arte de navegar* -entendido, desde ya como un proceso de lustración textual-, el poema EN luce como una *cursiva* despótica, no tanto por su extensión, sino más bien por su capacidad para actualizar y reelaborar un arquetipo (el infierno) presente en los grandes momentos de la tradición poética de Occidente. Seducidos así por su gravedad referencial, catalítica y transicional; nos hemos incorporado en la navegación ojediana con el sólo propósito de reconstruirla; nombrando y develando los códigos que la movilizan, la camuflan e interpretan.
2. "N. Ruwet llama elemento paramétrico a un elemento que se mantenga a la lo largo de la duración de una pieza musical". Vid. Roland Barthes. *Análisis estructural del relato*, p. 21. En lo sucesivo dotaremos al vocablo infierno de una legibilidad múltiple. Esto implicará, según el contexto, asimilarlo como lexema / arquetipo/ signo / símbolo. Con ello daremos testimonio de su pluralidad semántica, al mismo tiempo que sustraeremos su designación de cierto sesgo monocorde.
3. Nortrhop Frye. *Anatomía de la crítica*, p. 135.
4. Según Frye, la crítica arquetípica "estudia los poemas como unidades totales de poesía y los símbolos como unidades de comunicación. Desde este punto de vista, el aspecto narrativo de la literatura es un acto recurrente de comunicación simbólica: en otras palabras, un rito. El crítico arquetípico estudia la narración como rito o imitación de la acción humana considerada como un todo y no simplemente como la *mímesis praxeos* o imitación de una acción". *Ibídem*, p. 142.

5. Se designa como sema a toda unidad mínima de sentido. Un sema nuclear es una unidad mínima de sentido configurada por los "datos que recibimos del mundo a través de la percepción y que se articulan en forma de núcleos al interior de los lexemas". Todo lexema hace posible la manifestación de los semas. Intuitivamente se vinculan los lexemas a las palabras consignadas en los diccionarios. Clasema es "un sema clasificatoria que surge en un contexto determinado y cumple la función de organizar los datos de la experiencia asignándolos a diferentes campos culturales. Finalmente, semema designa "cada una de las acepciones que la palabra (lexema) adquiere en los diversos contextos en los que interviene". Cf. Desiderio Blanco (y) Raúl Bueno. *Metodología el análisis semiótico*, pp. 29-33; p. 58.
6. Carlos Reis. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*, p. 108.
7. La **Comedia** también admite una lectura desde la noción de Libertad: "Ya se ha aludido a que esta libertad (virtud innata en el poema) de la que todo el mundo habla, no es modo alguno un concepto unívoco. En el *Infierno* queda reflejada como la capacidad del hombre para elegir lo malo, para perderse a sí mismo o destruirse en sentido literal (...) Esta libertad para perderse a sí mismo, que podríamos denominar libertad natural, se opone en el *Purgatorio* a la libertad ética para autopurificarse, definible como la capacidad de rechazar o arrepentirse del mal (...) Por otro lado, la libertad suprema del *Paraíso* es simplemente incapacidad para querer el mal
8. Octavio Paz. *Los hijos del limo*, p. 68.
9. Desiderio Blanco (y) Raúl Bueno. *Ob. Cit.*, p. 127.
10. *Dante Alighieri. Comedia, (Infierno,III,27).*
11. *Ibídem.*
12. Susana Reisz. *Teoría literaria. Una propuesta*, p. 200.
13. E.R.Curtius. *Literatura Europea y Edad Media Latina*, p. 189.
14. *Ibídem,* p.190.
15. *Ibídem*, p. 191.
16. "Para Platón, el campo de lo que él llama lexis (o forma de decir, por oposición a logos, que designa lo que se dice) se divide teóricamente en imitación propiamente dicha (mímesis) y simple relato (diégesis). Por simple relato Platón entiende todo lo que el poeta cuenta hablando en su propio nombre, sin tratar de hacernos creer que es otro quien habla ... " Vid. Gérard Genette. "Fronteras del relato", En: *Análisis estructural del relato*, p. 194.
17. Cf. Carlos Reis. *Ob. Cit.*, p. 314.
18. Cf. Susana Reisz. *Ob. Cit.*, p. 200.
19. Nortrhop Frye. *Ob. Cit.*, p. 85.
20. Vid. Roland Barthes. *S/Z*, pp. 1-3.
21. *S/Z* representa la plasmación de "un análisis progresivo aplicado a un texto único (...) trabajar ese texto único (...) es darse el poder (el tiempo, la facilidad) de remontar las venillas del sentido, no dejar ningún lugar del significante sin presentir en él el código o los códigos de que este lugar puede ser punto de partida (o de llegada) (..) es jugar sistemáticamente con la digresión (forma

mal integrada por el discurso del saber) en la escritura misma del comentario y observar de esta manera la reversibilidad de las estructuras con que está tejido el texto(...)" Cf. *Ibídem*, pp. 8-9.

22. *Ibídem*, pp. 5-6.
23. Carlos Reis. *Ob. Cit.*, p. 108.
24. En tal sentido Curtius afirma: "Homero, ilustre antepasado, apenas fue para la Edad Media algo más que un gran hombre; porque la Antigüedad medieval es Antigüedad latina (...) sin Homero no habría habido *Eneida*; sin el viaje de Odiseo al Hades no existiría el viaje virgiliano al Infierno; y sin éste no sè hubiera dado el de Dante". Cf. *Ob. cit.*, p. 37.
25. La naturaleza de la construcción anabólica dantiana ha sido dócilmente expresada por Borges: "Imaginemos en una biblioteca oriental, una lámina pintada hace muchos siglos. Acaso es árabe y nos dicen que en ella están figuradas todas las fábulas de las *Mil y una noches*; acaso es china y sabemos que ilustra una novela con centenares o millares de personajes ... Declina el día, se fatiga la luz y a medida que nos internamos en el grabado, comprendemos que no hay cosa en la tierra que no esté ahí. Lo que fue, lo que es y lo que será, la historia del pasado y la del futuro, las cosas que he tenido y las que tendré, todo ello nos espera en algún lugar de ese laberinto tranquilo ... Cf. Jorge Luis Borges, "Nueve ensayos dantescos". En: *Obras Completas* (l976-1985), Vol. IV, pp. 245-248.
26. Es preciso rescatar este diálogo referencial soterrado que el poema delata, pues, como bien se sabe, el arquetipo infierno se ha visto expuesto a diversos y sucesivos revestimientos literarios. Naturalmente la versión de Ojeda no se apoya en el vacío. Si su rostro está vuelto hacia Dante, ello es comprensible habida cuenta que toda escritura está habitualmente atravesada por una mirada retrospectiva. Es una verdad elemental: todo acto de escritura es una interpelación silenciosa: volvemos el rostro a cada instante pues detrás de nosotros una suma de voces nos reclama. A diferencia de Orfeo, ascendemos regocijados porque hemos sido capaces de volver el rostro; conquistamos nuestra Eurídice al contemplar la Tradición.
27. Para una mejor inteligibilidad de la noción de Grado cero, Cf. Grupo Mi. *Retórica General,* pp. 77 ss.
28. La crítica de la tradición órfica tiene tres vertientes: Es topográfica, en tanto cuestiona el entendimiento del arquetipo infierno como un lugar de sufrimiento. Es moral, en la medida que el nuevo infierno tiende a situarse más allá de las nociones discernibles del Bien y el Mal cristianos. Y es retórica, al establecer una nueva *compositio*, tanto de la materia como de la forma infernal clásica.
29. El mundo en su conjunto comienza a padecer un proceso de *infiernización* sin retorno. A tal extremo que el lector se ve también arrastrado por toda una corriente enajenante. Así, el infierno está *antes* y *después* del texto. El yo que migra hacia el texto no es el mismo yo que retorna del texto. Es la paradoja poética del lector, la fatalidad de su lectura, por la cual queda aprisionado en la nueva versión del infierno: es el *otro* condenado. El léxico de Barthes nos proporciona una perspectiva adicional: el texto moderno del mundo inferior es, de alguna manera, un texto de

goce: instala una crisis en el universo existencial del individuo, pues hace vacilar los fundamentos históricos, sicológicos y culturales del lector; violenta la congruencia de sus valores. La lectura moderna del infierno no es sino el reflejo de una sedición. Cf. Roland Barthes. *El placer del texto*, p. 25. Sobre la infiernización de la vida, vid. Leopoldo Chiappo. *Dante y la* Psicol*ogía del Infierno*, pp. 21 ss.

30. Carlos Reis. *Ob. cit.*, p. 280.
31. Cf. Nortrhop Frye. *Poderosas Palabras. La Biblia y nuestras metáforas*, pp. 170-171.
32. Roland Barthes. *S/Z*, pp. 9-10.
33. Cf. Tzvetan Todorov. "La doble lógica del relato". En: Fernando Ainza. *Teoría de la novela*, pp. 392-393.
34. Roland Barthes. *Ob. cit.*, pp. 15-16.
35. Desiderio Blanco (y) Raúl Bueno. *Ob. cit.*, p. 36.
36. Roland Barthes. *Ob. cit.*, pp. 12-14.
37. Reis anota que "la distinción narratario / lector, se entiende perfectamente e l caso de la narrativa epistolar, en la que cada personaje destinatario de una carta es narratario, mientras que el lector conoce la correspondencia de un modo intruso". Sobre el concepto de narratario y las diversas situaciones narrativas que patentizan al relación del narrador con la historia, vid. Carlos Reis. *Ob. Cit.*, pp. 324-325.

    En su primera epístola a los Corintios, Pablo sentencia: "Voy a declararos un misterio: No todos dormiremos, pero todos seremos transformados. En un instante, en un abrir y cerrar de ojos, al último toque de la trompeta (...), los muertos resucitarán incorruptos, y nosotros seremos transformados. Porque es preciso que lo corruptible se revista de incorrupción y que este ser mortal se revista de inmortalidad (...), entonces se cumplirá lo que está escrito: la muerte ha sido absorbida por la victoria. ¿Dónde está, muerte, tu victoria? ¿Dónde está , muerte, tu aguijón? Cf. I. Cor. 15, 51-55. (*Sagrada Biblia*. Madrid, 21ava., ed., Biblioteca de autores cristianos, 1974. Versión de Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga Cueto.).Dice Novalis: "La muerte es la transformación, la expulsión del principio individual que entra en una alianza nueva, mejor y más tolerable". Cf. *Los Fragmentos*, p. 133.
39. Las dimensiones de amor, divinidad y amistad, aparecen sumamente depreciadas, cuando no disgregadas, en el despliegue de cinosura realizado por el poeta. Mas es sólo a partir de este fracaso, al disolver nuestra habitual mirada intransitiva, cómo el texto poético organiza y decide su otra configuración. (Vid. Supra nota 19).
40. Juan Abugattás discierne que "la idea de progreso es inconcebible al margen de una visión lineal de la historia. El progreso implica la certeza de que la historia tiene un propósito, trascendente o temporal, que da sentido a todos los acontecimientos y que los liga unos a otros en orden ascendente. La progresista es, pues, una concepción eminentemente optimista de la historia, que permite preservar la esperanza durante las más grandes calamidades". Vid. "Marco conceptual de la ciencia y la tecnología". En: *Alma Mater*, N° 1, Lima 1992, p. 23.

41. Sobre la problemática actorial y actancial, vid. Desiderio Blanco (y) Raúl Bueno. *Ob. Cit.*, pp. 125-130.
42. Cf. Carlos Reis. *Ob. Cit.*, p. 107.
43. Jean-Marie Le Clézio. "El Choque de la Conquista". En: *La República*, Lima, suplemento de Artes y Letras, 11-X-1992, p. 17.
44. Mariátegui también testifica la matanza colectiva. Su palabra convalida aquella muerte física que, adosada a la muerte histórica, configura esa declarada ausencia que padecen los sujetos involucrados en la náutica ojediana: "La población del Imperio Inkaico, conforme a cálculos prudentes, no era menor a diez millones. Hay quienes la hacen subir a doce y aun a quince millones. La Conquista fue, ante todo, una tremenda carnicería. Los conquistadores españoles, por su escaso número, no podían imponer su dominio sino aterrorizando a la población indígena, en la cual produjeron una impresión supersticiosa las armas y los caballos de los invasores, mirados como seres sobrenaturales. La organización política y económica de la Colonia, que siguió a la Conquista, no puso término al exterminio de la raza indígena (...). Cf. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana,* pp. 44-45.
45. Cf. Santiago López Maguiña. " Apegos naturales y pasiones coloniales. La visión histórica en los 7 ensayos. Una aproximación semiótica". En: *Escritura y Pensamiento*, N° 1, Lima, 1998; p. 12.
46. *Ibídem*, p. 34.
47. Ibídem, p. 51
48. Desiderio Blanco (y) Raúl Bueno. *Ob. Cit.*, p. 150.
49. Cf. Jorge Luis Borges. "La duración del Infierno". En: *Prosa Completa*, pp. 177 y ss.
50. Nortrhop Frye. *Ob. Cit.*, pp. 161 y ss.
51. Hugo Friedrich. *Estructura de la lírica moderna*, p. 127.
52. "Elogio de la infancia" es el poema de la consolación posible, la instancia final de un desplazamiento de lustración verbal. De algún modo es la réplica tácita a la potencia de un verbo disolvente que no admitía regeneración alguna; el reverso audible de "Crónica de Boecio". Revisado en toda su extensión, *Arte de navegar* surge y medra como un libro póstumo recesivo: en su deriva frástica, naturaleza y cultura son postuladas como entidades desahuciadas. Desde su poema inicial, "Crónica de Boecio", pasando por "Elogio de los navegantes", hasta "Elogio de la destrucción"; el libro de Ojeda representa una sola sucesión de imágenes erosivas, a tal punto que nos parece casi un gesto cacofónico la inserción del penúltimo poema, cuando suponíamos que la singladura invisible había agotado ya todos los epítetos de una desintegración existencial. "Elogio de la infancia" coloca una palabra -utopía allí donde era casi imposible seguir sosteniendo y escuchando el "cariado prestigio de un Saber oscuro ("Elogio de la destrucción", v. 14). Después de todo, en la náutica desolada de Ojeda se vislumbra una dársena tardía: la infancia. Es el signo romántico que vuelve desde lejos para soplar las naves del poeta, para incitar y soñar una distinta singladura.

53. Recordemos la pronunciación signada en la *Eneida*: "Prosiguen, pues, Eneas y la Sibila el comenzado camino y se acercan al río, cuando el barquero, al verlos desde la laguna Estigia ir por el callado bosque, encaminándose hacia la orilla, les ataja enojado el paso con estas palabras: 'Quienquiera que seas, tú, que te encaminas armado hacia mi río, dime a qué vienes y no pases de ahí. Esta es la mansión de las Sombras, del Sueño y de la Soporífera Noche; no me es permitido llevar a los vivos en la barca Estigia' (...) Así le respondió brevemente la sacerdotisa del Afriso: 'No abrigamos nosotros tales insidias; estas armas no arguyen violencia (...) El troyano Eneas, insigne en piedad y armas, baja a las profundas tinieblas del Erebo en busca de su padre. Si no te mueve la vista de tan piadoso intento reconoce a lo menos este ramo; y sacó el que llevaba oculto bajo el manto, con lo que al punto desapareció el enojo de Caronte (...)" Vid. *Eneida*, Cap. VI, pp. 161-162. Para rememorar la pronunciación del barquero infernal inclusa en la *Comedia*, vid. Supra nota 10 y 11.

PARTE SEGUNDA

EL TEXTO COMO PLIEGUE INTERPRETATIVO

I. LIBRO DE LOS MUERTOS: LA TENTACIÓN DE UN ORIGEN

La imagen de la muerte concebida por el pensamiento religioso del antiguo Egipto, ofrece tres versiones sucesivas que reposan sobre una escritura jeroglífica: Textos de las Pirámides, Textos de los Sarcófagos y el Libro de los Muertos. Todas ellas permanecen unidas por una vínculo de solidaridad denotativa: Sea en la piedra, la madera o el papiro, representan un conjunto de conjuros mágicos destinados a preservar el tránsito del difunto hacia el Más allá. Se distinguen, no obstante, tanto por el soporte material en el cual quedó grabado para siempre un apremiante deseo de inmortalidad, como por la naturaleza de los beneficiarios de las fórmulas rituales.

Destinados a proteger el viaje del soberano hacia la muerte, los llamados Textos de las Pirámides aparecen desde siempre como recubiertos por un tegumento institucional, pues sus contenidos eran una especie de saber secreto preservado por la casta sacerdotal. Bob Brier describe y delimita el surgimiento de estos textos:

> Unas, el último soberano de la V Dinastía, inició una tradición piramidal muy importante y genuinamente mágica. Su pirámide, sita en Saqqara, a primera vista se parece a las de todos los demás reyes de su dinastía; por dentro, sin embargo, las paredes aparecen recubiertas con centenares de inscripciones mágicas. Los jeroglíficos se tiñeron de azul para que resaltasen sobre el fondo blanco de piedra caliza y se dispusieron verticalmente en columnas separadas por largas rectas que abarcan desde el techo hasta el suelo (...) Estas inscripciones han recibido el nombre de 'Textos de las Pirámides' y son conjuros que versan primordialmente sobre las tres fases de la resurrección de un soberano: 1) su despertar en la pirámide, 2) su ascensión, pasando por los cielos, hacia el más allá, 3) su ingreso en la compañía de los dioses (1).

Citemos algunos de los conjuros encontrados en la pirámide del soberano Unas:

> El que franquea los caminos ha dispuesto que Unas vuele hacia los cielos para reunirse con sus hermanos, los dioses. Unas ha batido los brazos como el pato *smn*, ha batido su alas como el milano, y hete ahí que vuela, ¡vuela!, oh hombres Unas vuela lejos de vosotros.

> La tierra ha echado peldaños para que él suba al cielo, para que él ascienda hacia el cielo, y él se eleva sobre el humo de la gran fumigación.
>
> Despierte en paz aquel cuyo rostro está atrás, aquel que mira hacia atrás, barquero de los cielos, en paz, barquero de Nut, en paz, barquero de los dioses, en paz.
> Unas viene a ti para que le pases en el navío con que pasaste a los dioses (2).

Se presume que con la masiva profanación de las pirámides, inmediatamente posterior a la decadencia del Imperio antiguo, comienza una decisiva divulgación de las inscripciones funerarias de la realeza. La divulgación de tal escritura emblemática -elevada a la condición de modelo escritural funerario- explicaría, entonces, toda una suma de figuras y de símbolos con los cuales aparecen revestidas las paredes interiores y exteriores de los sarcófagos pertenecientes a los miembros de la nobleza. Bob Brier anota que:

> Durante el colapso del Imperio antiguo y la época subsiguiente de disturbios que hoy llamamos el primer periodo intermedio, las pirámides fueron profanadas por los saqueadores, lo que inauguró la posibilidad de que se divulgasen las inscripciones. El primer periodo intermedio duró unos cincuenta años (2180-2134 a. C.) y sabemos bien poco de él. Cuando Egipto recobró la estabilidad con la XI Dinastía, las costumbres habían cambiado. La nobleza enriquecía sus ataúdes con inscripciones, y éstas se parecen tanto a los textos de las pirámides, que justifican la hipótesis de su divulgación a través de la violación de los secretos de aquellas (3).

Reunidos bajo el nombre de Textos de los Sarcófagos y orientados por el mismo propósito de proteger el tránsito irremediable del difunto, esta masa jeroglífica ancestral ha sido, en verdad, interiorizada como un eslabón entre los Textos de las Pirámides y el Libro de los Muertos. Con el Libro de los Muertos se alcanza una especie de democratización de los hábitos funerarios: los conjuros comienzan a ser escritos sobre rollos de papiro y el esplendor invisible de su beneficio ya no se restringe sólo al ámbito de la nobleza y la realeza, sino que se extiende ahora a todo

aquel individuo impulsado por su solo deseo de garantizar la integridad física de su desplazamiento hacia el mundo de los muertos.

Como si fuesen armas y escudos indelebles creados por una sola voz oracular para enfrentar la lucha terrible en el camino hacia la muerte, los conjuros mágicos se convierten desde ahora en una escritura de resistencia masificada; una escritura circulante e incorporada al rito funerario gracias al oficio paciente de escribas y dibujantes. Así pues, todo individuo, sin distinción de clase, al proveerse de una copia del *Libro de los Muertos* de dotaba a sí mismo de las condiciones suficientes para enfrentar las vicisitudes de las diversas fases de la vida sobrenatural, a saber: "a) protección del cadáver en su sepultura; b) la travesía hacia el mundo de ultratumba; c) el juicio ante los dioses; y d) la existencia en el más allá, una vez merecida la aceptación de los dioses" (4).

Leamos una breve selección de estas invocaciones mágicas:

> Adoración a Re cuando aparece en el horizonte oriental del cielo. Obedece a Osiris, escriba de las divinas ofrendas que se hacen a todos los dioses, Ani. Él dice, loor a ti que acudes como Kheperi, el dios de la existencia que es el creador de los dioses (...) Quiera el conceder placeres y poder al difunto. El alma viviente de Ani visita a Horus el señor de los dos horizontes, va a ver el alma de Osiris, el escriba de Ani, voz verídica ante Osiris (...) Hágase un lugar para mí en la barca del día en que el dios viaje, y sea yo recibido en presencia de Osiris, en el país de la voz verdadera del Ka de Osiris-Ani.
>
> (...) Oh gran dios, haz que mi alma acuda a mí dondequiera que se halle. Si existe alguna dificultad, haz que mi alma acuda a mí dondequiera que esté (...) Ante todo problema que mi alma encuentre mi cuerpo. Si tú me encuentras oh ojo de Horus, protégeme como haces con los habitantes del mundo de ultratumba (...) Pueda mi alma ver mi cuerpo y descansar sobre mi momia, y que nunca perezca, ni se aleje del cuerpo para siempre. Dígase este conjuro sobre un amuleto del *ba* hecho de oro y decorado con pedrería, el cual se colocará al cuello del difunto. (5).

Vinculado íntimamente a los trabajos agrícolas, el habitante del antiguo Egipto distinguió en todo momento dos tipos de tierras: la tierra roja del desierto, árida y amenazante, tierra de muerte; y la tierra negra de fertilidad, siempre benigna, tierra de vida. Sometido a la fatalidad de las inundaciones periódicas del río Nilo y, por ello mismo, acuciado por el deseo de ganarle tierras al desierto sobre la base virtual del légamo extendido que el propio río abandonaba, el campesino egipcio concibió la muerte no como la otra vida, sino como la otra tierra, pues

> la vida llegó a ser tan sólo una forma de penetración en el desierto, del triunfo de la tierra negra sobre la tierra roja, del légamo, que todavía no es tierra, penetrando en la arena, esqueleto de la tierra chupado por el sol. Tenían entonces el remoto, pero posible, ideal de que el légamo cubriese todo el arenal, y ya entonces la muerte no sería una zona indistinta en la vida (6).

De ahí que, más allá del símbolo, el desierto prefigurará la propia muerte, el espacio de la tierra calcinada donde era imposible cualquier esplendor gradual de la semilla. Pero en esa muerte que no era la negación de la vida sino su continuidad, el ideal tanático egipcio exigía la reproducción total de la existencia. Sea cual fuere su condición, agricultor o guerrero, el muerto está desde ya facultado para continuar sus faenas o conquistas, pues en el seno mismo de la muerte, la vida también despierta y se expande y acontece, entonces, el girar de las estaciones, la inundación y la sequía. Pues, a decir de Lezama Lima, con la muerte de Osiris, dios de la vegetación, se produjo un cierto desplazamiento de la vida:

> (Osiris) Llevó a las moradas subterráneas su riqueza vegetativa, su síntesis de cielo y tierra, su anillo que retorna con las estaciones, en el desfile de las semillas y los frutos, la noche y la muerte. Es decir, vemos instalada a la vida en el seno mismo de la muerte (7).

No obstante, para que los muertos puedan realmente continuar sembrando, para que puedan proseguir con sus conquistas, les era menester realizar previamente una navegación que les permitiese alcanzar la tierra calcinada del oeste, la roja tierra del desierto. Pues allá, justamente en la orilla occidental del Nilo; allá, donde el sol se

somete diariamente y sin pausa a la muerte, estaban emplazadas, desde siempre, las necrópolis, y era por lo tanto indispensable realizar un tránsito fluvial.

Aquellos que "marchaban hacia el Oeste", los llamados "occidentales", los de la "voz verídica", iniciaban su navegación invisible provistos de una copia del *Libro de los Muertos*, una especie de astrolabio o rosa de los vientos ancestral. ¿Será plausible leer, entonces, en el despliegue de esta navegación hierática, el prefacio cultural de todo desplazamiento hacia el mundo de los muertos? Solo siendo sensibles a un ejercicio de apropiación literaria sucesiva, podemos admitir y contemplar en ese capítulo de la religión egipcia el comienzo -un comienzo- de una tradición visible y secularmente desplazada: para alcanzar la muerte es preciso navegar (8).

(Pero los muertos nos se hallan sometidos a la inercia propia de toda navegación, no son sujetos de una simple deriva. La singladura invisible de la barca solar que los conduce hacia la "otra tierra", sólo se cumple siempre y cuando esté orientada por una copia del **Libro de los Muertos**. Porque la navegación *debe ser y es* ante todo un Saber. Sólo los muertos en posesión de tal Saber, pacientemente redactado en los papiros, se convierten en sujetos del proceso mismo de navegación, La muerte es una distancia, esta distancia es navegable. Navegar hacia la muerte será entonces desplegar gradualmente por encima de las aguas los rollos miniados de papiro, para pronunciar sin dilación toda una serie de invocaciones mágicas como si fuesen una gran masa de vientos conciliados impulsando la barca solar de Oriente hacia Occidente. Nadie como el pueblo egipcio hizo de esta certidumbre una industria, un dogma y una "literatura").

II. LA ESPIRAL DE LA TRASLACIÓN SECULAR

En la historia de las navegaciones literarias hacia la muerte, existe una traslación de índole secular cuyo dibujo obsesivo admite sucesivas expansiones figurativas. Si deseamos postular un origen para evitar la orfandad o *bastardización* de nuestros enunciados, comprometidos en una sostenida espiral tanática, no existe nada más propicio que situarnos en aquella escritura hierática reservada para el ceremonial funerario en el antiguo Egipto.

Si aceptamos situarnos en ese foco de emisión instituido por la escritura religiosa del Egipto dinástico, podemos iluminar una perspectiva en la cual aparecen como flotando una serie heterogénea de textos poéticos, pertenecientes a épocas y culturas diversas. La suma de estos textos dilatados en el tiempo, representa, sin duda, una severa secularización de la navegación original, en la medida que desglosan un enunciado propio de un contexto religioso para insertarlo luego en la diégesis alternativa de la épica clásica o en los dominios de la lírica medieval.

Desde el texto hierático egipcio vemos pues sucederse la migración de una imagen estructural: la imagen de la navegación hacia la muerte. La imagen migrante, en su despliegue, se condensa. Existen cuatro condensaciones legibles, ordenadas diacrónicamente: **Odisea**, **Eneida**, **Comedia**, y un gran fragmento de la poesía moderna entendido como la suma de cuatro grandes párrafos líricos escritos diversamente por William Blake, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud y Juan Ojeda. Este grupo de condensaciones merece una oportuna discriminación : en las tres primeras la navegación hacia la muerte presenta una realización del todo literal, una visible marca denotativa. El segundo grupo de condensaciones se subdivide a su vez en dos facciones : mientras la primera facción (sostenida por Blake, Baudelaire y Rimbaud) suprime la navegación en tanto motivo iniciático; la segunda facción (ilustrada por Ojeda) la preserva sintácticamente con el sólo designio de apoyarse en ella para demostrar un desahucio existencial.

Repasando sumariamente las condensaciones tanáticas, diríase que en todas ellas la imagen primordial de la navegación pierde, desde luego, la especificidad de su "inocencia", al operar como una secuencia subsidiaria de un argumento épico o lírico. La náutica del ritual funerario egipcio tuvo una función constitutiva, estaba lejos de ser tan sólo un desplazamiento fluvial: fundaba a la muerte, al dotarla de una cierta narratividad; al entenderla como una liza invisible, como un sistema de resistencia y aplacamiento de las fuerzas malignas confabuladas para hostilizar el acceso a la tierra de los muertos.

Más allá de ser apenas un instrumento para penetrar en un ámbito nefasto, la navegación ritual egipcia revestía a la muerte de todo un proceso, de toda una sucesividad de fases dependientes entre sí. Desglosada de su prestigio ritual, tanto en la **Odisea** como en la **Eneida**, la navegación orientada a la muerte pasa a conformar una secuencia servil en beneficio del *epos* heroico: tanto Eneas como Odiseo deben navegar hacia la muerte, pero hacia una muerte ya dotada de una topografía elemental. Aunque el texto homérico exponga, en estricto, una necromancia y no precisamente el repaso visual de un topos determinado, no por ello podemos dejar de adjudicarle a Odiseo la experiencia de una estancia en el mundo de los muertos, pues este mundo es, después de todo, una realidad física hacia la cual se navega por designio divino. En todo caso, el universo homérico de los muertos se restringe en función de la posición centrípeta del héroe. Circe instruye a Odiseo:

> Primero tenéis que atravesar el Océano y cuando hayas llegado al Pequeño Promontorio en donde está el bosque de Perséfone con sus sauces de frutos muertos y sus altos álamos, vara tu nave al borde de las profundas corrientes del Océano y dirígete a la mansión de Hades. Cruza por los pantanos y avanza hasta el lugar en que el Aqueronte recibe las aguas del Pyriflegetón y las que desde la laguna Estigia vierten en el Cocito. Los dos clamorosos ríos confluyen ante la Piedra. Allí es donde debes llegar y, escucha bien lo que te digo, excavar un hoyo cuadrado de un codo de lado por lo menos. Alrededor de ese hoyo harás tres libaciones a todos los muertos: la primera de hidromiel, la segunda de vino dulce y la tercera de agua; luego espolvorearás el hoyo de blanca harina, invocando al mismo tiempo a los muertos (...) (9).

Odiseo da cumplimiento a los mandatos de la diosa, con lo cual la posición del héroe se convierte en una posición de convergencia tanática:

> Después de hacer la invocación y la promesa a los difuntos, tomé las víctimas; sobre la fosa por la que corría la sangre en oscuros vapores las degollé y al momento vi surgir del fondo del Erebo las sombras de los difuntos que duermen en la muerte (...) La multitud rodeó la fosa con horrible griterío, haciéndome palidecer de temor. No obstante, encarecí a mis compañeros desollar a las reses que el implacable bronce acababa de degollar: hicieron el holocausto al poderoso Hades y a la terrible Perséfone, y yo, sacando la afilada espada que pendía sobre mi muslo, me senté e impedí a las vanas cabezas de los muertos acercarse a la sangre en tanto no me hubiese respondido Tiresias (10).

El héroe virgiliano, a diferencia de Odiseo es un peregrino en el mundo de las sombras. El *Fatum* (destino) heroico lo lanza a transitar por una suma diversa de recintos contiguos donde ve y escucha las tribulaciones sin pausa de los condenados. Con su gesto centrífugo se determina entonces una taxonomía en el ámbito de la muerte, una disciplina trascendente (11). El inicio de la secularización coincide pues con el de la expansión figurativa de los dominios de la muerte; una expansión que supone asimismo un aflujo de voces múltiples para la plasmación de los parlamentos en el mundo inferior. Es así, entonces, cómo empieza a gestarse la espiral de la traslación secular: una línea curva que gira alrededor de un mismo punto: la muerte; y donde cada circunvolución genera un nuevo registro verbal; un flujo de semas *lustrales* durante la edad clásica, un flujo de semas *morbosos* durante la edad moderna.

Ahora bien, **Eneida** y **Odisea** son constelaciones épicas que, en esencia, relatan dos grandes navegaciones. La *pietas* (piedad) del héroe virgiliano, aquella virtud consistente en la obediencia a la misión divina, lo incita a surcar mares distintos en busca de territorios en los cuales sea posible congregar a la suma de sobrevivientes de la estirpe troyana. Eneas navega hacia el futuro: hacia la institución de una gran nación. Es el *fato profugus*, el exiliado por elección del destino (12); mas Eneas

responde a esta elección con toda la asiduidad de un gesto piadoso que define de principio a fin su despliegue náutico. En tanto Eneas es el caudillo vencido, obligado a renunciar al suelo troyano para convertirse, muy a su pesar, en un apátrida; Odiseo es el héroe que retorna de Troya revestido aún por los prestigios de la victoria. La náutica de retorno del capitán Odiseo es, no obstante, una empresa restringida a un designio individual. Odiseo, en verdad, navega hacia el pasado: está poseído por la idea de retorno hacia el *oikos*, hacia

> el centro a cuyo alrededor estaba organizada la vida, de la cual fluía, no solamente la satisfacción de las necesidades materiales, incluyendo la seguridad, sino las normas y los valores éticos, los deberes, obligaciones y responsabilidades, las relaciones sociales y las relaciones con los dioses (13).

Si, como bien argumenta Finley, uno de los temas capitales del poema homérico es la lucha por el poder político en Itaca; el retorno farragoso del héroe griego se ve aún más soliviantado después de su descenso al mundo de los muertos, pues es en este mundo donde le es confesado el estado de anarquía difundido en los límites de Itaca. De ahí que Odiseo entienda que el retorno a su oikos será asimismo un restablecimiento del *themis*: de la vida civilizada, del procedimiento justo, del orden social (14).

En suma, estamos situados frente a dos navegaciones cardinales, frente a dos grandes desplazamientos mediterráneos, integrados a su vez por una serie de navegaciones catalíticas enlazadas entre sí y comprometidas en el avance y/o retraso del fluido épico. Distingamos en Odiseo el sometimiento a un despliegue genitivo que azarosamente implica las siguientes escalas: Tierra de los Kikones, país de los Lotófagos, Ciclopia, Eolia, país de los Lestrigones, la isla de Circe, el Hades, la isla de las Sirenas, Escila y Carybdis, la isla de Calipso, el país de los Feacios.

Las instancias catalíticas del piadoso Eneas no son menos numerosas: isla de Delos, Creta, islas Strofadas, Cártago, Sicilia, el Erebo. Contemplado globalmente, el sistema náutico de **Odisea** y **Eneida** dependen, en sumo grado, para su realización de

la admisión y ejecutoria de una navegación *iniciática* hacia el mundo de los muertos. Gracias a este encaje náutico esencial se produce la decisiva adquisición modal por parte del héroe, que lo habilita para cumplir con su destino, para clausurar tanto la navegación cardinal como las navegaciones catalíticas.

La descripción del mundo de los muertos, después del laconismo del texto egipcio, a través del texto épico clásico inicia un proceso de expansión figurativa; limitado en Homero a una sumaria exposición, el mundo del Más allá, con Virgilio, presenta una serie de recintos sucesivos cuya catalogación y contenidos son ya legibles y aislables. Ambas predicaciones del mundo trascendente son, evidentemente, las concesiones del autor épico para dotar a su héroe de las condiciones cognitivas indispensables para preservar el linaje de su misión política. Pues la incursiones en el mundo de los muertos están presididas por una voluntad de orden cognitivo: el conjunto de almas muertas alzándose como un oráculo múltiple, al estar en posesión de la visión del futuro, ejercen narrativamente una atracción decisiva sobre el alma del héroe, pues todo él es ya, desde siempre, una áspera pregunta encarnada trasladada sin prisa por el sonido intacto de la profecía.

Sin duda, la escala tanática de mayor duración se plasma durante la Edad Media con la escritura de la **Comedia**. El poema de la cristiandad medieval prolonga la espiral de la traslación secular: Dante-personaje, al abordar la barca de Caronte incorpora una tercera gran navegación hacia el mundo inferior registrada en los anales literarios de Occidente. La **Comedia** distribuye, en sí misma, dos navegaciones signadas por una progresión dialéctica: la primera, hacia los círculos del suplicio eterno, el Infierno. La segunda, hacia el recinto aquel donde las almas son purificadas por el fuego, el Purgatorio. Según E.R. Curtius, "para toda la Antigüedad tardía y para toda la Edad Media, Virgilio es, como para Dante, *l'altissimo* poeta" (15). Dante, como buen lector de Virgilio, y consecuente con la sensibilidad de su época, parece haberse detenido a escuchar y repensar aquella frase pronunciada por la Sibila de Cumas, durante su tránsito por el mundo inferior acompañada del piadoso Eneas: "aun

cuando tuviese cien lenguas y cien bocas y una voz de hierro, no podría expresar todas las formas de los crímenes ni decirte todos los nombres de sus castigos" (16).

La visión del Infierno descrita por Dante es, de algún modo, la gran réplica medieval a esa especie de limitación lingüística confesada por la profetisa de Cumas. Pues allí, donde la Sibila se silencia y retrae, Dante concibe y expande sus tercetos, sus nueve círculos concéntricos; con lo cual el infierno concluye por sostenerse y girar sobre una armónica desmesura retórica y topográfica.

Con el advenimiento de la modernidad, y más precisamente, con el nacimiento del movimiento romántico, la instancia convencional del infierno rehúsa su rol temático inmanente de escala náutica; es un rehusarse que modifica la orientación teleológica de la navegación y el diseño mismo del universo de los muertos, el cual se contrae topográficamente luego de la armónica desmesura dantiana. El encaje náutico se disipa. Ahora sólo existe una sola "navegación", siempre hacia el mundo de la muerte, pero este mundo nocturno contraído merced a una preterición inaudita propia de la modernidad, se ve de pronto limitado a una sola dimensión: el infierno. Ni islas de los Bienaventurados, ni Campos Elíseos ni Paraíso.

Con la reducción morfológica de la muerte a una sola estancia autárquica, se cumple una radical alteración: a) se rompe la ley del intertexto -la infinitud de las reanudaciones escriturales del infierno; b) se ve disuelto el axioma dominante: "el infierno es una trascendencia"; c) se plasma un nuevo Grado cero práctico en relación a la imagen convencional del infierno. Este insólito Grado cero expone diversas marcas discursivas que concurren a la formación de una doble inteligibilidad del arquetipo.

La nueva inteligibilidad del arquetipo también es susceptible de ser leída como una doble floración / recepción al interior de la modernidad. Eliot, en sus estudios sobre Dante formula claramente la primera tendencia receptiva:

> (Dante) Nos recuerda que el Infierno no es un lugar, sino un estado; que el hombre está condenado o bendecido en las criaturas de su imaginación así como en los hombres que han vivido realmente; y que el Infierno, aunque un estado, es un estado que tan sólo puede ser pensado, y tal vez tan sólo experimentado, por la proyección de imágenes sensoriales (...) (17).

La segunda recepción del arquetipo es la pronunciada implícitamente por Juan Ojeda: el Infierno es un *locus*. Mas un locus desplazado con sevicia; la verticalidad de su desplazamiento tiene como límite una instancia histórica: la ciudad (moderna). Merced a una simpatía connotativa, ambas tendencias no son sino dos facetas de una misma esfera receptiva que gira temerariamente sobre el quehacer poético de Occidente desde la instalación de la sensibilidad romántica.

S.M
REGVM IN PERV. ACADEMIA S. MARCI VRBIS
VLT
PLVS
RA

III. PERTURBACIÓN ARQUETÍPICA Y ESTIGMA ROMÁNTICO

Incorporemos a nuestra tensión reflexiva un postulado central: la nueva inteligibilidad del arquetipo infierno es la consecuencia de la perturbación metafórica de una imagen del *axis mundi* (eje del mundo). Por axis mundi entendemos aquella dimensión vertical del cosmos que, careciendo de una existencia objetiva, pertenece por completo al mundo de la imaginación. Una concepción secular que ilustra la imagen del axis mundi es la denominada "cadena del ser"; una cosmología que percibe el conjunto de la creación como una cadena o escala de seres que se extiende entre Dios y el caos que late en el fondo de su creación.

Northrop Frye describe y glosa tres versiones de la cadena del ser:

> Primero tenemos la cadena cosmológica, polarizada por las concepciones aristotélicas de forma y materia, que va desde Dios, pura forma sin sustancia material, al caos, que es lo más cerca que podemos llegar a la materia sin forma. Los principios materiales del cosmos eran los cuatro elementos, que son las combinaciones fijadas de cuatro principios: caliente, frío, húmedo y seco. El Caos, según Milton, es un mundo en el que estos principios se combinan y recombinan de forma aleatoria, motivo que justifica que cuando Satán atraviesa el caos no sabe si su siguiente movimiento será un paso, un vuelo o una inmersión (...) Por encima de los elementos viene la jerarquía de las criaturas: primero los ángeles, luego los seres humanos, después los animales, las plantas y los minerales (18).

La segunda versión de la cadena del ser esta representada por la construcción del universo concebido por Claudio Tolomeo:

> En esta construcción el universo se extiende a partir del *primum mobile*, la circunferencia de un orden de la naturaleza pensado como finito, sigue hacia abajo por entre el círculo de estrellas fijas, pasa a través de la secuencia de siete esferas planetarias, de las cuales la inferior es la luna, y a continuación entra en el mundo 'sublunar' de los cuatro elementos, en el siguiente orden: fuego, aire, agua, tierra (19).

A partir de ese acontecimiento mítico simbolizado en la Biblia como la Caída, los cuatro elementos sublunares se han visto inmersos en un proceso de corrupción y decadencia; no obstante, su separación fue decisiva en la plasmación de la Creación a partir del caos. Esta versión incorpora el principio de que todo en la naturaleza tiene su lugar natural y tiende irresistiblemente a retornar hacia él.

La tercera versión de la cadena del ser es la versión teológica; data de los primeros siglos de la era cristiana y se extiende hasta finales del siglo XVIII. Se apoya en la idea-base de un cosmos constituido por cuatro niveles. Frye traza un esquema para hacerlo más inteligible:

El desplazamiento imaginario de la instancia mítica del infierno sólo será plausible al interior de esta versión teológica de la cadena del ser. Afirma Frye que "en un contexto literario el principio de desplazamiento implica la alteración de una estructura mítica en la dirección de una mayor verosimilitud y adecuación a la experiencia corriente" (20). Si aplicamos este principio al objeto de nuestra reflexión, al poema **Elogio de los navegantes**, verificaremos efectivamente una perturbación de la estructura metafórica teológica; más aún, comprobaremos la actualización de un desplazamiento del todo literal, de naturaleza ascendente: el infierno aflora hacia ese tercer nivel representado por el ámbito físico en el cual hemos nacido. Este ámbito físico termina, a su vez, por condensarse en una insólita identidad metafórica: el infierno es la ciudad (moderna). Claro está, no es ésta la única condensación producida en la inteligibilidad moderna. En suma, existen tres condensaciones adicionales que defienden poéticamente el argumento del nacimiento de un nuevo infierno. Citémoslas sumariamente para luego expandirlas a discreción: **Matrimonio del Cielo y del Infierno** (Blake, 1793); **Las Flores del Mal** (Baudelaire, 1857); **Una temporada en el Infierno** (Rimbaud, 1873).

Ahora bien, ¿cuál es la fuerza de impulsión que genera, tanto la perturbación del cosmos teológico cuanto la percepción decisiva de la ciudad como ámbito infernal?

La nueva escritura del infierno sólo pudo ser concebida y plasmada durante la modernidad, porque sólo la modernidad con su crítica del paradigma cristiano trascendente, alteró severamente la relación del hombre con sus imágenes. Esta alteración consistió básicamente en una impugnación de la noción cristiana del tiempo.

Nacida como una refutación del tiempo cíclico de las antiguas civilizaciones, la noción del tiempo propia del pensamiento cristiano medieval presenta dos atributos: es finito y sucesivo. Siendo sucesivo, se escinde, pues al fluir dibuja la tríada pasado-presente-futuro. Esta sucesividad es además irreversible: cada instancia del tiempo dividido es única, distinta, irrepetible. Mas toda esta heterogeneidad está destinada a ser absorbida, y en cierto modo redimida, por una noción trascendente: la eternidad. Como bien dice Octavio Paz:

> La caída de Adán significa la ruptura del paradisíaco presente eterno: el comienzo de la sucesión es el comienzo de la escisión (...) Ese continuo cambio es la marca de la imperfección, la señal de la Caída. Finitud, irreversibilidad y heterogeneidad son manifestaciones de la imperfección: cada minuto es único y distinto porque está separado, escindido de la unidad. Historia es sinónimo de Caída (21).

La instalación del presente eterno será entonces para todo hombre la posibilidad de una salvación individual; una salvación que, en esencia, consistirá en una abolición de la alteridad inherente al paso del tiempo, al paso de sí mismo. Pues

> en la eternidad cesan las contradicciones, todo se ha reconciliado consigo mismo y en esa reconciliación cada cosa alcanza su perfección inalterable, su primera y final unidad. El regreso del eterno presente, después del Juicio Final, es la muerte del cambio -la muerte de la muerte (22).

Concentremos ahora la crítica del tiempo cristiano -glosada por Paz en **Los hijos del limo**- en tres proposiciones:

a) El tiempo para los modernos es entendido como una entidad infinita, como una proyección de la historia y de la evolución natural. Análogo al presente eterno de la ontología cristiana, nuestro futuro, siendo también irrepetible y sucesivo, es postulado, no obstante, como un tiempo sin límites, como un insaciable fluido a través del cual somos siempre llevados más allá de nosotros mismos, hacia un dominio casi fantasmal del cual nada sabemos, siempre intacto, siempre inalcanzable. Paz resume con cierta pasión nuestra tensión temporal:

> Diferencia, separación, heterogeneidad, pluralidad, novedad, evolución, desarrollo, revolución, historia: todos esos nombres se condensan en uno: futuro. No el pasado ni la eternidad, no el tiempo que es, sino el tiempo que todavía no es y que siempre está a punto de ser (...) Los antiguos veían con temor al futuro y repetían vanas fórmulas para conjurarlo; nosotros daríamos la vida por conocer su rostro radiante -un rostro que nunca veremos (23).

b) La perfección se convierte en atributo de la historia. El individuo moderno, asumiéndose como el centro del universo, comienza a concebir su perfección al interior de un tiempo presente que, lejos de ser eterno, se muestra por completo fugaz. El anterior deseo de unión con Dios, cede el sitio sensiblemente a un deseo de unión con la Historia. Y entonces, será el tiempo de las revoluciones, el tiempo de la política, la sedición o la traición, los conductos a través de los cuales el hombre buscará apasionadamente trascender su condición. Por lo demás, en esta nueva escena, el sujeto de la perfección ya no es más el individuo sino la especie humana.

La refutación del tiempo cristiano perpetrada por el pensamiento moderno erosiona los fundamentos de su mitología: primero, disuelve la noción de trascendencia personal: no hay vida después de la muerte. Proposición que al mismo tiempo evapora el diagrama dialéctico Infierno-Purgatorio-Paraíso, suministrado y sancionado por Dante Alighieri -diagrama que tácitamente

había coronado aquella percepción tradicional del arquetipo infierno como escena trascendente, como ámbito de conocimiento lustral, regenerativo.

Consolidaremos nuestra perspectiva interpretativa apoyándonos en el concepto de ironía romántica. Paz afirma que la ironía es "la hija del tiempo lineal, sucesivo e irrepetible (...), pertenece al tiempo histórico, es la consecuencia (y la conciencia) de la historia" (24). En tal sentido, la "infiernización" del mundo planteada en ciertos textos poéticos modernos podemos leerla como la consecuencia y /o consumación de una escisión: la escisión del principio de identidad. Pues "en un mundo en que ha desaparecido la identidad -o sea: la eternidad cristiana -la muerte se convierte en la gran excepción que absorbe a todas las otras y anula las reglas y las leyes" (25).

Con la expansión de la muerte, equivalente a una expansión del caos, se disuelve entonces la entidad divina cristiana, en virtud de lo cual, y siguiendo cierto argumento althusseriano (26), se produce un cambio de sujeción en el individuo moderno: deja de estar sometido (*sujeto*) a la autoridad superior del dios cristiano, y pasa a estar (a ser) sujeto de la Historia: sujeto a la contingencia, al cambio, a lo imprevisible. Con lo cual se da inicio a un proceso de desasimiento radical puesto que "la contingencia universal se llama, en la esfera existencial, orfandad (...) Nos sentimos flotar a la deriva, abandonados en un mundo hostil o indiferente, culpables sin culpa, inocentes sin inocencia (27).

Sitiada la noción cristiana del tiempo, se ve resentida entonces cierta mitología trascendente -síntesis y coronación de la herencia tanática clásica -cuya lengua y diagrama fueron fijados para siempre por Dante en su **Comedia**. Con la crítica racionalista del siglo XVIII, la imagen de un dios personal y creador sufre un repliegue, cuando no una suspensión ontológica. Las consecuencias de este repliegue, como venimos observando, son por completo ominosas para la sensibilidad poética moderna. Al colapsar la construcción teológica de cuatro niveles, acontece, asimismo, la plasmación de una especie de *Kenosis* (28); una mundanización de la instancia desplazada. Pues al "vaciarse" de su atributo trascendente se fragmenta

como totalidad mítica, exponiéndose así a una nueva escritura, a una irremediable mundanización que dimana de la invasión del tiempo histórico.

(La tendencia que nos induce a estimar en la sensibilidad romántica el punto de despliegue de la nueva visión del infierno reposa en una escritura fundacional: **Matrimonio del Cielo y el Infierno**. Una escritura que, si la ordenamos cronológicamente, aparece como iniciando el talante de las nuevas versiones infernales durante la Edad moderna. Ciertamente, es la primera emisión sublimada del arquetipo, tras la cual podemos ordenar sublimaciones posteriores: **Las Flores del Mal; Una temporada en el Infierno; Elogio de los navegantes).**

Si el texto clásico del infierno configuraba una entidad estática, indivisible y trascendente; el moderno dibuja una entidad plural, móvil, inmanente. Esta nueva entidad proyecta sucesivas dehiscencias poéticas sólo abiertas al contacto de la Historia. Leeremos, entonces, cuatro dehiscencias poéticas adyacentes, dispuestas a la manera de recintos sucesivos. Así, desde este instante, nuestro descenso interpretativo será el cumplimiento de cuatro *visitaciones*, o, si se quiere, el desarrollo de un gran diálogo con cuatro almas muertas, con cuatro condenados (29).

IV. LAS VISITACIONES

4.1. El Recinto Blake

> Entonces el ángel dijo: Me has impuesto tu fantasía. Debieras sentirte avergonzado. Repuse: Unos se imponen a otros. Es perder el tiempo conversar contigo; tus obras apenas son analíticas (30).

Nosotros podemos hacer extensiva la respuesta del ángel blakiano al conjunto de enunciados poéticos que describen el nuevo estatuto del arquetipo infierno, y postularlos entonces como la imposición apasionada de una fantasía o imaginación productora, tal como la define Jean Paul Richter, es decir "aquella imaginación que hace mundos completos con una sola parte del mundo y todo lo universaliza hasta el universo infinito" (31). Siendo desde ya una desmesura, esta meditada imposición implica asimismo un gesto subversivo: un presto afloramiento sémico que irrumpe y despoja una legibilidad convencional, propagando de consuno una visión nacida de un irreparable sentimiento de orfandad existencial.

William Blake instala una visión analógica-positiva del arquetipo. Situando primero al lexema /infierno/ como base analógica, escribe a continuación sus tres correspondencias: infierno es la Energía; infierno es el Mal; infierno es el Cuerpo. De lo cual se sigue, evidentemente, que el Cuerpo es postulado como una analogía terminal que absorbe las entidades precedentes y pasa a configurar una posición antitética. Pues frente a este sistema analógico positivo, se ubica un sistema segundo inversamente proporcional. Situando al lexema /cielo/, como base analógica, se nos hacen legibles del mismo modo tres correspondencias: cielo es la Razón; cielo es el Bien; cielo es el Alma.

Fijemos para una mejor ilustración, tres proposiciones del pensamiento de Blake y anotemos luego sus inferencias poéticas:

a) Al comenzar un nuevo cielo, y han pasado treinta y tres años desde su advenimiento, el Eterno Infierno renace. Y resulta que Swedenborg es el ángel que sentado está en la tumba y que sus escritos son ropaje de lino doblado. Ha llegado el dominio de Edom, la hora del retorno de Adán al Paraíso. Ver Isaías XXXIV y Capítulo XXXV (32).

Dibujemos entonces nuestra paráfrasis: se postulan dos comienzos de índole antitética, de los cuales, el comienzo del Infierno asume la figura de un renacimiento. Este renacimiento presupone una alteración o evanescencia de su negatividad consubstancial, aquella que, sin duda, hizo posible la visualización medieval del infierno inducida por Dante. En un cierto sentido lato, implica el quebrantamiento de una ley moral -concretización de una percepción bipartita del mundo de ultratumba, vigente desde Homero hasta el nacimiento de la poesía moderna. ¿Cómo se expresa la negatividad disipada? ¿Cuáles son los argumentos poéticos que desplazan esa negatividad con la cual se reviste toda entidad infernal? Blake establece un orden argumental de naturaleza dual, a partir del cual se organizan los sistemas analógicos antitéticos:

b) Sin contrarios no hay progresión. Atracción y Repulsión; Razón y Energía; Amor y Odio, son necesarios para la existencia humana. De estos contrarios sale lo que el religioso llama el Bien y el Mal. El Bien es un ente pasivo que obedece a la razón. El Mal es el brote activo de la Energía. El Bien es el Cielo; el Mal , el Infierno (33).

Esta breve declaración de principios de índole consuetudinario, será sometida por el propio poeta a una refutación posterior; refutación por la cual Blake merece ser considerado como el precursor o primado de la nueva versión del Infierno. Acontece entonces un desplazamiento de entidades, de suyo subalternas e inicuas, que inician un proceso de revestimiento positivo. La tesitura subversiva del poema de Blake se expresa como un programa múltiple:

c)Todas las Biblias o código sagrados son causas de los errores siguientes:

1.Que el hombre tiene en realidad dos principios existentes, a saber, cuerpo y alma.

2.Que la energía, llamada el Mal, sólo pertenece al Cuerpo; y la Razón, llamada el Bien, sólo pertenece al Alma.

3.Que Dios atormentará eternamente al hombre por seguir sus energías.

Pero los siguientes contrarios de ellos, son verdad:

1.El hombre no tiene un Cuerpo distinto de su Alma, pues lo que llamamos Cuerpo es una porción del Alma discernida por los cinco sentidos, principales entradas al alma en nuestros tiempos.

2.La energía es la única Vida y emana del Cuerpo. La Razón es el confín o circunferencia externa de la Energía.

3.La Energía es delicia eterna.

Quienes contienen el deseo, lo hacen porque el suyo es lo bastante débil como para ser contenido. Así, quien contiene, o la Razón, usurpan su lugar y gobiernan a los que se resisten (34).

Blake designa también un tránsito por la nueva construcción infernal, lo cual puede incitarnos a verificar el trazo de una virtual topografía. Sin embargo, el Infierno de Blake presenta una contracción ficcional que suprime las expansiones clásicas; sólo le es confesado al lector la evocación de una estancia, quizás legitimada por la presencia literal de la imagen del fuego. En verdad, tal evocación es apenas un soporte ficcional destinado a otorgar cierta verosimilitud episódica al conjunto de la narración. Porque, después de todo, el Infierno narrado por Blake es la plasmación de una subjetividad activa, la escritura de un gran silogismo o teorema verbal; y ya no esa contemplación pasiva, materia de una errancia y forma de una condena sin final:

Mientras caminaba yo por los fuegos del Infierno arrobado por los entretenimientos del Genio, que son para los ángeles tormento y locura, coleccioné algunos de sus Proverbios. Creo que los dichos usados en cada nación definen su carácter. Del mismo modo, los Proverbios del Infierno muestran la naturaleza de la Sabiduría infernal mejor que una descripción de monumentos o ropas (35).

Si Dante realiza un discernimiento intelectual simultáneo a su tránsito, ello es con todo el producto de una mediación: Dante es el destinatario de un *Saber* cuyo poseedor real o emisor sostenido es Virgilio. Es un Saber tamizado que sitúa a Dante como el término final de un circuito de comunicación tanática: iniciado con las confesiones de las almas muertas, prolongado por la exégesis filosófica de Virgilio, el Saber tanático deriva hacia su instancia culminante representada por Dante, el discípulo, el iniciado. Blake disuelve el circuito tanático y, con él, toda mediación del Saber, estableciendo de una sola vez una comunicación intransitiva. Al suprimir toda prosopopeya y al ausentar la figura canónica del Guía; el poeta afirma la autonomía de su intuición. Esta autonomía intuitiva se concretiza en escritura aforística: **"Proverbios del Infierno".** Por lo demás, el poeta no recorre, en estricto, Infierno alguno; diríase que lo divide transversalmente. Su escritura es *el Infierno del Infierno*: una escritura que se mira a sí misma, se juzga como realidad sensible y se postula al infinito como abstracción. La sabiduría infernal es la base, entonces, para toda *apolutrosis*: nos libera integrándonos (36).

La modernidad de la construcción infernal de Blake reside por tanto: 1) En la soberanía del sujeto poético que configura un nuevo Infierno en tanto que lo abstrae, lo resemantiza y lo dota de una valencia positiva; y 2) En la negación de una ley moral, ejecutada por una conciencia individual que propone el ejercicio de la libertad sexual como el conducto para clausurar todo círculo apocalíptico:

> La antigua tradición según la cual el mundo habrá de consumirse en el fuego cumplidos los seis mil años, es verdadera según se me ha comunicado desde el Infierno.
>
> Pues el querubín armado con su espada de fuego recibirá por entonces la orden de no defender más el árbol de la vida; y al obedecerla, toda la creación será destruida. Así lo que hoy se nos aparece como finito y corrupto se transformará en infinito y sagrado.
>
> Esto llegará a suceder merced al perfeccionamiento del goce sexual.
>
> Pero antes, la noción de que el hombre posee un cuerpo distinto de su alma tendrá que ser testada, lo cual haré imprimiendo con método infernal;

> mediante corrosivos, que en el infierno son saludables y medicinales. Así desvaneceré las superficies aparentes y desplegaré lo infinito que estaba oculto.
>
> Si las puertas de la percepción se limpiarán, todo aparecería a los hombres como realmente es: infinito (37).

Dice Georges Bataille que **Matrimonio del Cielo y el Infierno**, ilustra "el acuerdo entre el hombre con su propio desgarramiento, y con su muerte, con el movimiento que le precipita a la muerte" (38). Glosemos: nos desgarramos en la medida en que nos vemos sometidos a dos fuerzas implosivas: el Bien y el Mal. El poema de Blake es todo un deseo de alzarse por encima de la contradicción que somos: la desgarradura se cierra por que justamente dejamos de elegir compulsivamente. El sentimiento infernal -sentimiento, en suma, del Mal y de la Muerte -,deja de ser un estigma indeleble- En cierto modo se convierte en una *Gracia* repentina: en el órgano o conducto a través del cual podemos rehabilitar nuestra unidad perdida, la segregación infame del paraíso cristiano. Mas la unidad que pregona Blake no es mística sino, y en sumo grado, profana. Es la reconquista de la sensualidad, del gozo de los sentidos; una prédica desde el cuerpo y para el cuerpo. Así, la herida que *somos* se cierra analógicamente, y la sutura se llama Deseo, la sutura se llama Energía.

El hombre blakiano, tributario de una sutura analógica, no se define a sí mismo como un condenado. Antes bien, se asume como el demiurgo de un orden insólito, en el cual ángeles y demonios, sustraídos de la mitología cristiana, son interpelados indistintamente con el fin de configurar las nuevas nociones para sostén del hombre reconciliado. El matrimonio que oficia Blake, en una suerte de *Misa negra*, es el signo soberbio de un Comienzo. Y es también una promesa: la promesa "del retorno de Adán al Paraíso"; un retorno concebible, a su vez, como la fundación de una segunda humanidad.

4.2. El Recinto Baudelaire

La revisión de la moral cristiana dominante realizada por Blake, se encuentra en todo momento sostenida por una voluntad de renacimiento, por una visible vocación palingenésica. A semejanza de un severo hierofante, Blake predica un nuevo culto, una nueva conciliación; declara la difusión de una religión natural, ecuménica, sólo en tanto se postule a sí misma como un *Libro de iniciación*. Pues el Libro de Blake nos muestra, a través de un método de inversión analógica, el nuevo orden categorial capaz de modificar nuestro entendimiento habitual del hombre y del universo donde reposa. Baudelaire también se ve apremiado por una búsqueda incisiva de la inocencia primordial: "la verdadera civilización no está en el gas ni en el vapor sino en la disminución de las huellas del pecado original" (39). Entendamos entonces su escritura como una respuesta apasionada al estigma de la *Caída*, tanto por hacer de ésta el sustrato de su creación, cuanto por su deseo visceral de refutarla y trascenderla.

El estigma de la Caída no es sino el reverso de ese otro sentimiento que consiste en percibir al hombre como un recuerdo divino. El recuerdo de la divinidad perdida hace del hombre un desterrado, cuando no un penitente; pues el verdadero sentido del pecado original reside en la conciencia corrosiva de sabernos y sentirnos separados: separados de Dios, separados del tiempo verdadero y del espacio primigenio, nos vemos súbitamente sometidos a la trivialidad de lo real. Fatigados, y a pesar de la gravidez del destierro que soportamos, también a cada instante deseamos y buscamos rehacer el camino de retorno hacia esa otra edad en la cual el pacto original entre Dios y el hombre permanecía inalterable. Baudelaire también desea retornar, mas el suyo es un deseo paradójico en su despliegue: Baudelaire realiza previamente una elección, decide convertirse voluntariamente en objeto de una condenación. Semejante postura tiene como consecuencia inmediata un dilatado poema cuyo título **(Las Flores del Mal),** nos recuerda precisamente la dualidad que rodea nuestra vida como una circunferencia fantasmal, significante. Es el acoplamiento de dos

entidades antagónicas, a partir del cual el condenado voluntario coloca en sí mismo una imagen del Infierno, y al mismo tiempo la postula como la fase inicial de un movimiento de "ascesis" individual. Porque, en verdad, al volver el rostro hacia el Mal para hacerlo suyo y desplegarlo, Baudelaire no sólo traza su materialización arquetípica -es decir "otro Infierno"-, también recupera o legitima la posibilidad de una salvación personal a través de una escala metafórica (40).

Con **Las Flores del Mal**, la escala metafórica se tensa. El Mal comienza a revestirse de fisonomías sucesivas; el poeta es ya un cronista atildado, registra y expone los estigmas de la Caída -estigmas impresos ya no en las soledades de las montañas para la transfiguración de los santos, sino antes bien en la propia inmediatez de la realidad cotidiana, del todo promiscua, de suyo gregaria. ¿Cuáles son esas cristalizaciones del Mal elegido, cuya suma poética hace plausible "otra" imagen del Infierno?

Digamos que el Mal cristaliza en dos series complementarias: una serie proposicional y una serie propiamente lírica. La primera, expresada lógicamente, nos la suministra la prosa de Baudelaire:

> a. El cerebro bien conformado lleva en sí dos infinitos: el cielo y el infierno; y en toda imagen de uno de esos infinitos, reconoce inmediatamente la mitad de sí mismo (41).

Este juicio analítico nos conduce a evocar el razonamiento poético de Blake, quien ya preconizaba una reconciliación de cielo e infierno como consecuencia natural de una crítica de la ley moral cristiana.

> b. Hay en todo hombre, en todo instante, dos postulaciones simultáneas. Una hacia Dios, o espiritualidad, es un deseo de ascender; y la de Satán o animalidad, que es la alegría de descender (42).

Bataille traduce la primera postulación como un movimiento del sujeto individual hacia el trabajo; en tanto que la segunda postulación insinúa un movimiento decidido hacia placer. Dilatando su traducción, Bataille establece una doble equivalencia: la del trabajo con la preocupación por el día de mañana, por el futuro; y la del placer con la pasión por el presente, por la pura actualidad (43).

Para contemplar la serie lírica es preciso situarnos al interior de **Las Flores del Mal**. La división del texto fijada por el poeta nos permite discernir tres estancias, en las cuales la materialización del Mal se cumple y dispone en un sistema poético concebido como una escala metafórica (44).

(La materialización arquetípica del Mal en el texto de Baudelaire aparece como un resabio significante, situado un poco más allá, o quizás debajo, de lo denotado. Es la estela significante de una anunciación: según el texto avanza, según lo pronunciamos, forma algo así como una hendidura textual, como un surco sémico en la conciencia moderna de autor y lector, que jamás se cierra del todo, o si se cierra, es sólo para aperturarse un instante después merced al flujo connotativo. Para decirlo en términos greimasianos: el enunciado que articula el nuevo infierno, no apertura *strictu sensu* ningún programa narrativo. La tensión sujeto-objeto, hija del deseo, indispensable para el inicio de una perfomance, súbitamente desaparece, pues la noción de objeto-valor asignada al infierno también se ve de pronto resentida. Transformado en una pura inmanencia, el Infierno moderno termina siendo la proyección desolada de una polémica subjetiva. Cada poeta es el lugar de cumplimiento de una polémica interior. Cada poeta ansía resolver la polémica que es, proyectando una imagen textual desquiciada. En algunos -Blake, Rimbaud- esta imagen preserva, sólo para resemantizarlos, uno que otro elemento del infierno canónico. En otros -Baudelaire, Ojeda- tal imagen avanza y anexa en su despliegue escenas, instantáneas de la vida urbana, decibles, fantasmales. En todos, el Infierno se despragmatiza).

Primera Estancia: Cuadros Parisienses

Cuando el lector moderno se asoma a la exposición de cuadros "decimonónicos" alzada por Baudelaire, descubre un orden de percepciones sostenidas por una misma cadencia semántica. En el diccionario de Baudelaire, el vocablo "modernidad" designa esa cadencia que hace equiparables la dócil suma de cuadros-poemas, dispuestos y destinados a ser objeto de una segunda mirada. El concepto modernidad, admite dos acepciones: una de signo positivo, que la vincula con época de la técnica, con la invención del vapor y la electricidad. La segunda, introduce una disonancia, ya que designa la escena de las grandes ciudades emergentes durante la segunda mitad del siglo XIX, donde se conjuga una estricta soledad del individuo con el flujo casi fantasmal y anónimo de muchedumbres que transitan sin pausa los espacios urbanos. En medio de la multitud, a través de las grandes concentraciones humanas, el poeta "recorre en sí mismo, frío, metódico, todas las fases que nacen obligadamente de la modernidad: el miedo, la imposibilidad de evasión, la claudicación ante el ideal" (45).

La exposición de cuadros-poemas es precisamente la reminiscencia gráfica de tal recorrido exterior-interior que realiza el poeta. Frente a la gregariedad urbana, la pugna por la centralización del yo, sólo es posible siempre y cuando la fantasía opere a la manera de una lente fotográfica, captando sucesivamente, desde planos múltiples, toda esa masa heteróclita de situaciones surgidas de la vida cotidiana:

> En los sinuosos pliegues de las viejas ciudades
> Donde incluso el horror tiene algo seductor,
>
> Yo acecho, conducido por mis turbios humores,
> A estos seres decrépitos, llenos de extraño encanto.

¡Esos monstruos han sido mujeres algún día,
Eponina o Lais! - Monstruos rotos, torcidos
O quebrados, ¡amémosles! Todavía son almas.
Bajo sayas astrosas, bajo raídas telas
Se arrastran, flageladas por el cierzo inclemente,
Temblando ante el estruendo del pesado ómnibus,
Y estrujan a su flanco, cual preciada reliquia,
Un bolsillo bordado con cenefas y flores;

(...)

De este modo marcháis, estoicas y sin quejas,
Atravesando el caos de urbes estremecidas,
Madres de alma sangrante, santas o cortesanas
Cuyos nombres un día todo el mundo citara.

Vosotras, que la gracia o la gloria un día fuisteis,
¡No os reconoce nadie! Un borracho soez
Os ofrenda al pasar un amor irrisorio;
Brinca tras vuestros pasos un infame golfillo.

(...)

Pero yo, que de lejos tiernamente os vigilo
Con inquieta mirada los vacilantes pasos
Lo mismo que si fuera vuestro padre; ¡oh milagro!
Sin que os deis cuenta gusto de un placer clandestino:

Veo cómo se expanden vuestras pasiones jóvenes;
Sombríos o luminosos miro vuestros días idos;
Mi ampliado corazón goza los vicios vuestros,
En mi alma refulgen vuestras virtudes todas.

¡Ruinas! ¡Familia mía! ¡Oh cerebros congéneres!
¡Cada tarde os despido con un solemne adiós!
¿Dónde andaréis mañana, Evas octogenarias,
Por la garra espantosa de Dios amenazadas?
(Las viejecitas, pp. 119-123)

En **Arte romántico** (46), en el pasaje dedicado a Delacroix, Baudelaire sostiene que "El universo es un almacén de imágenes y signos a los cuales la imaginación dará un lugar, un valor relativos; es una especie de alimento que la imaginación debe digerir y transformar (...)" Baudelaire se interna en ese almacén heteróclito del universo urbano y procede a una selección de imágenes. La vista elige sus objetos de contemplación, a la par que la imaginación los sustrae del desorden mundano. El acto de sustracción es también un acto de traslación: los objetos son desligados de una escena material (la ciudad), e instalados en una escena conceptual (el Mal). De tal guisa, que lo trivial contemplado sirve entonces de base e ilustración de la noción baudelariana del Mal. La estética de Baudelaire subsume lo trivial y lo supera al poetizarlo, es decir, al aislarlo del tiempo y del espacio trivial (del mundo prosaico de la actividad y de la ciudad moderna, respectivamente) Ciertamente, lo trivial es un surtidor de imágenes precarias; esta precariedad material-espiritual no es sino el residuo de una civilización dominada por la técnica; el detritus de una civilización donde el yo ha perdido todo contacto con un Centro, con un Origen, y vaga penosamente lejos de sí mismo, arrastrado por un movimiento del todo centrífugo que se resuelve en una conciencia intensa de finitud: " En cada minuto somos destruidos por la idea y la sensación del tiempo. Sólo hay dos medios para huir de esta pesadilla, para olvidar: el placer o el trabajo. El placer nos desgasta. El trabajo nos fortifica. Elijamos" (47).

He aquí la noche bruja, amiga del criminal;
Llega a paso de lobo, como un cómplice; el cielo
El cielo se cierra lentamente tal una inmensa alcoba
Tornando en alimaña al hombre sin sosiego.

(...)

Los malsanos demonios, mientras, en esa atmósfera
Se desperezan torpes, como hombres de negocios,
Golpeando en su vuelo aleros y postigos
A través de las luces que bambolea el viento.

De pronto, en las aceras, se abre el amor venal,
Y alzando sus compuertas tal inmenso hormiguero,
Sin esfuerzo se labra un oculto camino
Igual al enemigo que prepara un asalto;
Retuércese en el seno de la ciudad de fango
Cual larva que robara al hombre su alimento.

(...)

Recógete, alma mía, en tan grave momento
Y permanece sorda a ese inmenso tumulto.
Es la hora en que todos los enfermos se agravan.
La noche los aferra por la garganta; acaban
Su destino y se hunden en el común abismo;
El hospital se llena de suspiros. Más de uno
No irá a buscar jamás la suculenta sopa
Junto al fuego, a la noche, cerca del ser amado.
Más aún, la mayoría no ha conocido nunca
El calor del hogar ni han vivido siquiera.
(El crepúsculo vespertino, pp.126-127)

Baudelaire acumula sin cesar aquellas imágenes precarias que le salen al paso durante sus tránsitos por la ciudad moderna. Y lo hace, quizás, porque reconoce en ellas una extraña materialización de los "nuevos condenados"; aquellos que la sociedad industrializada segrega y coloca en las urbes modernas, como si éstas fuesen los recintos de una insólita construcción infernal.

Segunda Estancia: Las Flores del Mal

Como si fuese de súbito una entidad vegetal, el Mal germina y produce dos distintas florescencias mecidas por el sentimiento de la decadencia: la lujuria y la muerte. Frente al mundo prosaico de la actividad moderna, frente a la vida tanto más estéril cuanto más mecanizada, la muerte desde siempre se alza grávida, fecunda. La raza de poetas como Baudelaire, ha

interiorizado la muerte otorgándole cierto atributo prometeico, al entenderla como una liberación del tedio de la vida moderna, que consiste ante todo en una ausencia de curiosidad, según el parecer de Georges Bataille. Si se anexa la muerte a la destrucción, el sentido liberador de aquella permanece, pues la destrucción sería, en todo caso, el paso previo hacia una creación de formas nuevas. En el texto de Baudelaire, la muerte en verdad florece; es "otra vida" que crece a expensas de la sociedad industrial y su nefasta idea de progreso. Pues frente a la idea y sentimiento de progreso, Baudelaire opone una escritura de la decadencia, entendida desde ya como un punto de despliegue espiritual para el nacimiento de la Obra (48).

Quizá la prédica de Baudelaire anticipa también la necesaria muerte moral del hombre moderno. La tesitura del poeta ante la muerte no es elegíaca; la muerte no es una consumación vacua y sin sonido, el testimonio de la completa futilidad de los esfuerzos humanos. El poeta desea despojar a la muerte de cierto tegumento obsceno para poder así restituirle su desterrada propiedad escénica. De modo tal que autor y lector se convierten en los testigos oculares de una "otra" belleza: un crimen, la descomposición de un animal, la visión de un cuerpo ahorcado, etc.

> Volaba el corazón como un ave feliz
> Y en torno del cordaje planeaba libérrimo;
> Avanzaba el navío bajo un cielo sin mácula,
> Como ángel embriagado del más radiante sol.
>
> ¿Qué triste y negra isla está allí? -Es Citerea,
> se nos dice, un país famoso en las romanzas,
> Eldorado banal de tantos solterones.
> Después de todo, ved, es bien mísera tierra.
>
> (...)
>
> Aquello no era un templo entre sombríos boscajes,
> Cuya sacerdotisa, de las flores prendada,

Iría, el cuerpo abrasado de secretos calores,
Entreabriendo su túnica ala cambiante brisa;
Mas he aquí que rastreando la costa más de cerca
Para espantar los pájaros con nuestras blancas velas,
Todos pudimos ver que una horca de tres palos
Se inscribía en el cielo, negra como un ciprés.

Pájaros ferocísimos, posados en su vianda,
Destrozaban con rabia a un ahorcado maduro,
Uno a uno enterrando, como un útil, su pico
En los sangrientos huecos de aquella podredumbre.

Fosas eran los ojos y del saqueado vientre
Los gruesos intestinos colgaban por los muslos;
Sus verdugos, saciados de delicias horrendas,
Lo habían, a picotazos, limpiamente castrado.

(...)
¡Oh ridículo ahorcado, tus dolores son míos!
Yo sentí, ante el aspecto de tus flotantes miembros,
Subir hasta mi boca, como una ciega arcada,
El largo río de hiel del antiguo pesar;

(...)
¡Oh Venus!, en tu isla no encontré frente a mí
Sino una horca simbólica donde pendía mi imagen ...
-¡Ah, Señor! ¡Otorgadme el coraje y la fuerza
De aceptar sin disgusto mi corazón, mi cuerpo!
(Un viaje a Citerea, pp. 16l-163).

Escenas de finitud, escenas depreciadas, sí, pero asimismo escenas rescatadas por el poema para delatar ese otro lado negado de la existencia cotidiana, para incorporar verdaderamente la dimensión de la muerte a nuestra vida, no sólo como un campo visual sino también como meditación filosófica. Al promover la contemplación de tales imágenes bastas,

Baudelaire termina por convertir su escritura en una dilatada refutación estética -refutación ya preconizada, en los albores del siglo XIX, por Víctor Hugo y su noción de lo grotesco (49).

Mecida también por el sentimiento de la decadencia, surge la lujuria como una segunda florescencia. A semejanza de la muerte, es al mismo tiempo un exceso y una escena; una oposición activa, una refutación estética. La proclividad excesiva hacia el placer propio de las criaturas baudelarianas, nos remite necesariamente a un momento de la serie proposicional planteada en un acápite precedente: "Hay en todo hombre, en todo instante, dos postulaciones simultáneas. Una hacia Dios, o espiritualidad, es un deseo de ascender; y la de Satán o animalidad, que es la alegría de descender".Sin duda alguna las series se sirven mutuamente; la primera como articulación axiomática, la segunda como ilustración lírica.

Como bestias inmóviles tumbadas en la arena,
Vuelven sus ojos hacia el marino horizonte,
Y sus pies que se buscan y sus manos unidas,
Tienen desmayos dulces y temblores amargos.

Las unas, corazones que aman las confidencias
En el fondo del bosque donde el arroyo canta,
Deletrean el amor de su pubertad tímida
Y marcan el tronco a los árboles tiernos;

Las otras, como hermanas, andan graves y lentas,
A través de las peñas llenas de apariciones,
Donde vio san Antonio surgir como la lava
Aquellas tentaciones con los senos desnudos;

(...)

Y otras cuyas gargantas lucen escapularios,
Que, un látigo ocultando bajo sus largas ropas,

Mezclan en las umbrías y solitarias noches,
La espuma del placer al llanto del suplicio.

Oh vírgenes, oh monstruos, oh demonios, oh mártires,
De toda realidad desdeñosos espíritus,
Ansiosas de infinito, devotas, satiresas,
Ya crispadas de gritos, ya deshechas en llanto.

Vosotras, a quien mi alma persiguió en tal infierno,
¡Hermanas mías!, os amo y os tengo compasión,
por vuestras penas sordas, vuestra insaciable sed
Y las urnas de amor que vuestro pecho encierra.
(Mujeres condenadas, p. 156).

La recurrencia compulsiva del placer contradice, de alguna manera, la base económica sobre la cual se levanta la sociedad burguesa: el tiempo del placer se opone al tiempo del trabajo. El primero supone un gasto, una dispersión de nuestras energías; el segundo, un incremento de nuestros recursos, un crecimiento de nuestras fuerzas productivas. Frente a la disipación individual, el compromiso social. Frente a la soberanía erótica del individuo, la participación enajenada en el proceso de acumulación capitalista: es el instante que se vuelve sobre sí mismo, se rescata y se unge para repudiar del todo el día de mañana, para expulsar resueltamente y sin ambages el malestar por el futuro.

Libertinaje y muerte son dos buenas muchachas,
Pródigas de sus besos y ricas en salud
Cuyo virginal flanco, que los harapos cubren,
Bajo la eterna siembra jamás fructificó.

Al poeta siniestro, tara de las familias,
Valido del infierno, cortesano sin paga,
Entre sus recovecos, muestran tumba y burdel,
Un lecho que jamás la inquietud frecuentó

Y la caja y la alcoba, en fecundas blasfemias,
Por turno nos ofrecen, como buenas hermanas,
Placeres espantosos y dulzuras horrendas.

¿Cuándo llegarás, Muerte, su émula fascinante,
A injertar tus cipreses en sus mirtos infectos ?
(Las dos buenas hermanas, p.157).

Tercera Estancia: Rebelión

Tres poemas clausuran el ciclo de cristalizaciones del Mal. Más allá de su formulación apologética, la atracción que ejerce en Baudelaire el ángel desterrado de la mitología cristiana, parece proceder no tanto de la nostalgia de un paraíso perdido cuanto de la conciencia de un poder soterrado siempre dispuesto a plasmarse en nuestra cotidianeidad; un poder igual de infinito y ubicuo como el poder de Dios. Satán es el símbolo de aquellos poderes humillados por las sociedades modernas, sustentadas en la técnica e impulsadas por la idea deleznable de progreso. Esos poderes -llámense erotismo, muerte, poesía-, serán siempre una puerta de salida, una evasión aplicada y severa de un mundo que clausura impunemente la noción de individuo y eleva la gregariedad como cartabón de existencia: la razón colectiva / la producción colectiva / los placeres colectivos. En cada uno de estos dominios se produce una estrechez de la experiencia individual; una estrechez, una angostura, el principio de una opresión tanto espacial (la ciudad moderna como recinto de condena), como temporal (el presente fijo del hastío moderno, la duración implacable de *ennui*, la rueda fantasmática del *spleen*).

Oh tú, el Ángel más bello y asimismo el más sabio
Dios privado de suerte y ayuno de alabanzas,

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

Príncipe del exilio, a quien perjudicaron,
Y que, vencido, aún te alzas con más fuerza,

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria

Tú que todo lo sabes, oh gran rey subterráneo,
Familiar curandero de la angustia del hombre,
¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

Tú, que incluso al leproso y a los parias más bajos
Sólo por amor muestras el gusto del Edén,
¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!
Oh tú, que de la muerte, tu vieja y firme amante,
Engendras la Esperanza -¡esa adorable loca!

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria! (**Letanías de Satán, p.167**)

Baudelaire descubre un atajo, una pendiente capaz de sustraerlo a las penalidades impuestas por el mundo moderno. Este atajo sensorial, esta pendiente encantada, que lo conduce a la articulación de la frase satánica, se inicia como Visión: la imagen nocturna de Satán se posa en el umbral de este mundo limitado. Su sólo reposar es ya un llamamiento, el gesto modesto de la atracción nefanda. Con las alas plegadas, el ángel de luz aparece revestido con el atributo propio de las divinidades vencidas: la nostalgia del poder. El poeta escucha una voz, algo así como una migración de sílabas maledicientes. Seducido sin prisa por un lenguaje de blasfemia, el poeta alza el rostro y prefigura una escritura feraz; pues la blasfemia es ante todo la marca de una dócil transacción: el poeta adquiere un código proscrito y a cambio convierte al poema en el espacio discursivo de un poder humillado que reivindica su lugar en el mundo civilizado. Si la blasfemia es el blasón de la duda temporal del sujeto seducido por el Mal, el desvanecimiento repentino de la creencia; lo cierto es que ella por sí misma no agota la prédica satánica. En cualquier caso, es apenas su dispositivo verbal, el canal para la irrupción de un gesto superior.

Tú, que en el corazón de las putas enciendes
El culto por las llagas y el amor a los trapos

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

Báculo de exiliados, lámpara de inventores,
Confidente de ahorcados y de conspiradores,

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

Padre adoptivo de aquellos que, en su cólera,
Del paraíso terrestre arrojó Dios un día,

¡Oh Satán, ten piedad de mi larga miseria!

ORACIÓN

Gloria y loor a ti, Satán, en las alturas
Del cielo donde reinas y en las profundidades
Del infierno en que sueñas, vencido y silencioso,
Haz que mi alma, bajo el Árbol de la Ciencia,
Cerca de ti repose, cuando, sobre tu frente,
Como una Iglesia nueva sus ramajes se expandan.
(Las letanías de Satán, p. 169).

Apoyemos nuestras afirmaciones precedentes con dos perspectivas ejemplares. La primera es de Hugo Friedrich: "el satanismo es el perfeccionamiento del Mal meramente animal por el Mal concebido por la inteligencia, con el fin de lograr dar el salto hacia el ideal"(50).

La segunda perspectiva emana de T.S. Eliot:

> Baudelaire percibió que lo que en realidad cuenta es el Pecado y la Redención (...) pues el reconocimiento de la realidad del Pecado es una Nueva Vida; y la posibilidad de la condenación es un alivio tan inmenso en un mundo de reformas electorales, plebiscitos, reforma sexual y reforma del

vestido, y la misma condenación es una forma inmediata de salvación -de salvación del tedio de la vida moderna, porque por fin da algún significado a la vida (51).

3. El Recinto Rimbaud

Quizás una sola imagen sustraída de la **Comedia**, pueda por analogía aproximarnos y hacer más legible la áspera contingencia poética de Rimbaud. La octava fosa del octavo círculo del Infierno dantiano, se encuentra habitada por los espíritus de los malos consejeros, aquellos individuos que durante su existencia terrenal promovieron toda suerte de engaños o de fraudes; están condenados a padecer dentro del fuego,"cada uno revestido de la llama que le abrasa" (52). Gracias a la interpelación de Dante y de Virgilio, estas llamas penitentes se transforman en llamas parlantes: resumen sus vidas pasadas, convalidan en cierto modo su presente suplicio. De todas ellas, existe una que se bifurca en su parte superior, es aquella en la cual padecen idéntica pena tanto Ulises como Diómedes, pues "juntos se entregaron a la ira". El espíritu de Rimbaud nos sugiere un suplicio semejante, siempre y cuando precisemos un *plus* analógico. Es decir, su dolor ya no procede exclusivamente de los vaivenes del fuego literal, sino de la gran contradicción que lo atraviesa como una combustión beligerante. Pues la experiencia de Rimbaud se nos figura como una llama dividida simbólicamente por el deseo simultáneo de adhesión y de rechazo al cristianismo.

Todo parece indicar que **Una Temporada en el Infierno**, es la formulación lírica del gran resplandor de una llama simbólica. O mejor, es el resplandor detenido, cristalizado, de un empireuma existencial. El deseo de adhesión del cristianismo musitado por Rimbaud es un deseo por completo crítico: contiene su propia negación, su resistencia y su reverso. Se ha sostenido que

el hablante poético sufre bajo el cristianismo como bajo un trauma, una herencia inconsciente de la cual le es muy difícil despojarse (53). Más justo sería decir que el sufrimiento del poeta no reside tanto en la imposibilidad de despojarse de una herencia cristiana, cuanto en su limitación estructural -como sujeto moderno- para conciliar la visión cristiana de la existencia con esa otra visión sensualista, cuyo antecedente más próximo es Baudelaire y cuya fuente, de algún modo programática, brota sin pausa de los escritos de Novalis (54).

> Tengo de mis antepasados galos el ojo azul pálido, el cerebro menguado y la torpeza en la lucha. Mi forma de vestir me parece tan bárbara como la suya. Pero yo no me unto la cabellera con manteca.
>
> Los galos eran los desolladores de animales, los quemadores de hierba más ineptos de su tiempo.
>
> De ellos tengo: la idolatría y el gusto por el sacrilegio; -¡Oh! Todos los vicios, cólera, lujuria, -magnífica, la lujuria; -en especial, mentira y pereza.
>
> (...)
>
> ¡Vuelve la sangre pagana! El Espíritu está cerca: ¿por qué no me ayuda Cristo, dando a mi alma nobleza y libertad? ¡Ay, el Evangelio pasó! ¡El Evangelio! ¡El Evangelio!
>
> Estoy esperando a Dios con Glotonería. Soy de raza inferior desde toda la eternidad.
>
> Heme aquí en la playa armoricana. Que las ciudades se iluminen al atardecer. He rendido jornada; abandono Europa. El aire del mar me quemará los pulmones; los climas perdidos me curtirán. Nadar, desmenuzar la hierba, cazar, sobre todo fumar; beber licores fuertes como metal hirviente, -como hacían aquellos queridos antepasados alrededor de las fogatas.
>
> Volveré con los miembros de hierro, la piel oscura, la mirada furiosa: por mi máscara, me creerán de la raza fuerte. Tendré oro: seré ocioso y brutal. Las mujeres cuidan de esos feroces enfermos que vuelven de los países cálidos. Me mezclaré en asuntos políticos. Salvado.
>
> Ahora estoy maldito, tengo horror a la patria. Lo mejor es un sueño muy borracho, en la playa. (Mala sangre, pp.42-46)

Contamos con la exposición de un expediente reflexivo que nos ayuda a ilustrar un extremo de la postura de Rimbaud. En el **Origen de la Tragedia**, leemos: "El cristianismo fue desde su origen, esencial y radicalmente, saciedad y disgusto de la vida, que se disimulan y solazan bajo la máscara de la fe en otra vida, en una vida mejor" (55).

La gran fisura que descubre Nietzsche en la doctrina cristiana es precisamente su esencial determinación de no ser sino más que moral, de introducir y difundir en los hombres una voluntad de aniquilamiento, un "odio al mundo, anatema de las pasiones, miedo a la belleza y a la voluptuosidad, un deseo de muerte, de reposo. Expresa un signo de laxitud morbosa, de profundo abatimiento y agotamiento de la vida" (56).

La inclinación luciferina de Rimbaud podemos leerla entonces como una evasión explícita de los entresijos de la moral cristiana, interpretada desde la perspectiva de Nietzsche. Al cristianismo concebido como una anatematización de las pasiones, Rimbaud opone sistemáticamente una apología del universo pasional, formulando así una especie de reverso minimalista moderno del universo infernal dantiano. Las pasiones humanas son así y extrañamente una *suma carismática*: un conjunto de dones recibidos por el hombre en el origen de los tiempos, y a partir de los cuales comienza a plasmarse quizás toda una economía de la "condenación redentora".

> Los blancos desembarcan. ¡El cañón! Hay que someterse al bautismo, vestirse, trabajar.
>
> He recibido en el corazón el golpe de la gracia, ¡Ah!, no lo tenía previsto!
>
> No he hecho nada malo. Los días van a serme leves, se me ahorrará el arrepentimiento. No habré conocido los tormentos del alma casi muerta para el bien, en la que asciende la luz severa como los ritos funerarios. El destino del hijo de papá: ataúd prematuro cubierto de límpidas lágrimas. Sin duda que el desenfreno es tonto, que el vicio es tonto; hay que arrojar lejos la podredumbre. ¡Pero no habrá llegado el reloj a no dar más que la hora del

puro dolor! ¿Van a raptarme, igual que a un niño, para jugar en el paraíso, olvidado de toda desgracia?

¡Rápido! ¿Hay otras vidas? -Dormir en la riqueza es imposible. La riqueza siempre ha sido bien público. Sólo el amor divino otorga las llaves de la ciencia. Veo que la naturaleza no es sino un espectáculo de bondad. Adiós quimeras, ideales, errores.

El canto razonable de los ángeles se eleva del navío

Salvador: es el amor divino. -¡Dos amores! Puedo morir de amor terreno, morir de entrega. ¡He dejado almas cuya pena se acrecentará con mi partida! Me escogéis entre los náufragos: ¿acaso los que se quedan no son amigos míos?

¡Salvadlos!

Me ha nacido la razón. El mundo es bueno. Bendeciré la vida. Amaré a mis hermanos. Ya no se trata de promesas infantiles. Ni de la esperanza de escapar a la vejez y a la muerte. Dios es mi fuerza, y yo alabo a Dios.

(Mala sangre, pp.53-55)

La economía del condenado virtual, sujeta a un movimiento pendular, contradice en todo instante aquel deseo de auto integración que sentimos palpitar en el sujeto poético. Desde un extremo apologético (elección del cuerpo / fe en los sentidos), el discurso se ve atraído por un cierto impulso místico. De repente, y operando como un sucedáneo de la plegaria religiosa, el enunciado poético revierte su sintaxis y el voto luciferino sufre sin más un repliegue momentáneo. El movimiento de sumersión en el mundo (tiempo / historia), perpetrado por el poeta, se ve refutado de un modo intermitente por un movimiento de impulsión que supone un deseo de trascender el mundo de las apariencias, el malestar de la dualidad: el prosélito desplaza al apóstata; el cuadro místico al cuadro profano de la sensibilidad, y todo por un instante. El deseo de trascendencia correlativo al de mundanización es el síntoma de una individualidad parcialmente desahuciada que pretende, a través de una "alquimia poética", alcanzar una cierta rehabilitación ética, una redención personal. Y sin embargo, toda esta cadencia enunciativa está traspasada por la ironía, cuando no por la parodia. De ahí que la virtualidad

mística liberada por la cláusula verbal surja ya menoscabada, incapaz para cumplir con el proceso de despojo gradual-mundano que toda mística supone. Justamente la reputación secular de toda mística reside en el ascenso decidido de una escala de purificación progresiva y ya no tan sólo en una intuición aislada y soberbia, siempre expuesta a una refutación mundana (57).

> Y yo lo oigo cómo hace la infamia gloria, de la crueldad encanto. "Pertenezco a una raza lejana: mis antepasados eran escandinavos: se perforaban las costillas y se bebían su propia sangre.-Yo me cubriré de cortaduras el cuerpo y me hará tatuajes; quiero convertirme en un ser repugnante, como un mongol. Ya verás: me pondré a aullar por las calles. Quiero llegar a enloquecer de rabia, por completo. Nunca me enseñes joyas: conseguirás que me arrastre y que me revuelque por las alfombras. Querría que mi riqueza estuviera sucia de sangre, por todas partes. Jamás trabajaré ..." Muchas noches, habiendo su demonio tomado posesión de mí, rodábamos por el suelo: ¡estaba combatiendo con el él! -Por las noches, suele apostarse, borracho, en las calles o en las casas, para asustarme mortalmente.- "Me cortarán en verdad el cuello; será asqueroso." ¡Oh! ¡Los días en que gusta de andar con un aire de crimen!"
> (Delirios I. Virgen necia, pp.75-77)

Posiblemente sea esta oscilación intratable del sujeto poético, desde un extremo de intuición mística hacia un extremo de crapulismo existencial, el sentido latente de aquella frase emblemática de la lírica moderna: "Yo es otro"(58). Y a pesar de todo, la praxis pendular es fecunda, generatriz: el libro "negro"(59) se escribe en la medida que el sujeto se escinde ya sin posibilidad alguna de curar su escisión. Así, **Una temporada en el Infierno**, concluye por ser el relato de la intersección frustrada de dos líneas narrativas: afirmación del yo sensible / dilución del yo sensible. El texto finalmente se cumple como el lugar de una desgarradura lexical, pues la consecuencia de esa no intersección no puede ser otra que el desmoronamiento de una entelequia (poética). La experiencia simbolista de Rimbaud concluye siendo del todo refractaria a la tesis romántica esencial,

según la cual la poesía se instaura como un médium entre el hombre y el mundo (60). En todo caso, el conocimiento que nos brinda es por completo espurio, ilusorio; porque "conocer", en verdad, debe ser un actuar sobre el mundo, un transformarlo. El *voyant* quizás oculta al sedicioso, y éste, a su vez, sesgadamente anuncia el gesto místico. Quizás también por todo ello, a la apostasía final del sujeto lírico le suceda una repentina y justificada afasia cultural, por la cual se fija extrañamente el sobreseimiento del discurso del condenado.

El destino poético de Rimbaud se cumple, en apariencia, como una interdicción intransitiva. Mas esta interdicción, más allá de plasmarse como silencio, se ofrece como un desplazamiento de palabras adversas: la palabra *gregaria* (el trabajo, el deber social, el mundo), sustituye sin medida a la palabra *analógica* (el festín de las imágenes desgarradas, la pasión desdichada de las correspondencias). En verdad, no hay silencio: es el mundo el que empieza a hablar descaradamente a través del recuerdo de un cuerpo desgarrado. Es la aceptación de la existencia, ya sin afán de síntesis trascendente; ya sin sublimación sensorial (61).

> Espíritu mío, ten cuidado: nada de violentas posturas de salvación. ¡Ejercítate!- ¡Ah! ¡La ciencia, para nosotros, no se mueve a la velocidad suficiente!
>
> Pero me doy cuenta de que mi espíritu está durmiendo.
>
> Si a partir de ahora se mantuviera completamente despierto, pronto alcanzaríamos la verdad, ¡que acaso esté con sus ángeles llorosos a nuestro alrededor!...
>
> Si hubiese permanecido despierto hasta ahora, sería por no haber cedido yo a los instintos deletéreos, en una época inmemorial... Si siempre se hubiera mantenido completamente despierto, ¡yo bogaría ahora en plena sabiduría!...
>
> ¡Oh pureza, pureza!
>
> ¡Es este minuto de vigilia lo que me ha otorgado la contemplación de la pureza! - ¡Por el espíritu se va hacia Dios!
>
> ¡Desgarrador infortunio!
>
> (El imposible, p. 111)

4. Recinto Ojeda: Elogio de los navegantes

Todo nos induce a contemplar en las versiones modernas del arquetipo infierno, la presencia de un acorde elemental de base, que impulsa y sostiene sus campos semánticos: el infierno es aprehendido como una entidad atópica. Semejante aprehensión de tal consenso pre-textual, conlleva en sí una afirmación segunda: siendo el infierno un *athopos*(un no-lugar); desde ahora la suma de sus realizaciones textuales deberá ser asumida como el despliegue de un *pathos*, tanto cultural como individual. Sobre esta doble afirmación reposa la posibilidad -la licencia interpretativa- de asociar espiritual y temáticamente las experiencias infernales de Blake, Baudelaire y Rimbaud.

Elogio de los navegantes, es una extensa proposición oracular que participa de esta hermandad intuitiva inclusa en la tradición poética moderna. Su capacidad para simpatizar con los enunciados poéticos que le preceden, presenta, no obstante, un punto de inflexión configurante, que de primera impresión parece contradecirlos: Ojeda, siguiendo la pauta de las versiones clásicas, atribuye al nuevo infierno un lugar, un espacio físico (la ciudad). Lo cual en apariencia plasma una disidencia en relación al círculo "órfico" moderno; pero, a decir verdad, al dotar al infierno de un *topos*, el poeta revela solamente su voluntad de situarse en una línea de descendencia literaria, su decisión de integrarse a ese gran árbol genealógico fundado por la tradición literaria mesopotámica, y cuya epifanía, cuya florescencia dorada, podemos percibirla eternamente en la **Comedia**, para bienestar y beneplácito de todo lector infinito.

(La concesión de Ojeda es, con justicia, una reverencia retrospectiva: es la cortesía del discurso ante el paso referencial de la tradición clásica. En realidad, Ojeda realiza dos reconocimientos a la Tradición: primero, dota al

infierno de un topos; segundo, restituye el tópico de la navegación como un medio para acceder a los dominios infernales).

Cierto, el homenaje del poeta a la Tradición lo separa por un instante de la intuición básica del orfismo moderno. Empero, es una separación aleatoria que no perturba su hermandad constitutiva con los avernos literarios concebidos durante la modernidad. Pues, para Juan Ojeda, el infierno también es el despliegue de un *pathos* cultural / individual, que presenta en su caso, además, un correlato físico, a la manera de un complemento retórico: la ciudad moderna. Es bueno, enfatizar, una vez más que la presencia de la ciudad en el poema ojediano se impone y domina como una anamorfosis. Ciertamente no podía ser de otra manera; pues ¿cómo manipular verbalmente una entidad postulada desde siempre como un espacio físico devastado, como un acopio de ruinas transitada por los muertos? Nos parece que sólo existía un camino para el poeta: abreviando el número de sus denotaciones; pues en la medida que la ciudad se devasta se torna fantasmática, se eterializa; por lo cual se exige de nosotros, a posteriori, una labor de reconfiguración, un retorno intelectivo a su estado inmediatamente anterior a su crisis figurativa (62).

La resonancia apocalíptica que deja en nosotros la lectura de **Elogio de los navegantes**, es ante todo la resonancia de un palimpsesto. Con el nombre de palimpsesto se designa a todo manuscrito antiguo, en pergamino, que conserva las huellas de una escritura anterior borrada artificialmente, con el fin de volver a escribir sobre él. En rigor, se trata de escrituras superpuestas; leer un palimpsesto será entonces someterse a una regla simbólica tácita: bajo toda escritura es detectable una segunda escritura, anterior y expedita.

Siguiendo un cierto y olvidado hábito filológico, EN surge ante nosotros como una escritura profana superpuesta, tras cuya *transparencia* inicial somos conducidos hacia una segunda transparencia. Esta segunda

transparencia -restringida, pero legible, que asciende desde el siglo XIII-, es la **Comedia** de Dante Alighieri. Pero una **Comedia** fragmentada, claro está, de la cual sólo distinguimos y leemos su primera instancia -el Infierno-, la que a fin de cuentas resulta ser una instancia desplazada y desacralizada en la modernidad. Aquí, tal vez, radica esa inmediata adhesión que suscita en el lector moderna cada repaso de los círculos infernales dantianos. Este infierno es "moderno", porque ahora no es ya una profundidad, una lejanía trascendente sino una superficie, una promiscuidad.

(El Infierno dantiano pervive inmune a toda promiscuidad, sujeto siempre a una evidente organicidad. Según su perversión en relación a la divinidad, los condenados han sido distribuidos y colocados en distintos espacios sucesivos y concéntricos. Esta distribución específica del Mal pergeñada por Dante, convierte aquella promiscuidad terrenal del pecador en un sistema coercitivo irremediable: es la disciplina para después de la Muerte; una disciplina posible merced al diálogo fecundo de mitología, filosofía y teología).

El texto profano de Juan Ojeda cubre un segundo texto, que alterna sucesivamente dos registros míticos: el clásico y el cristiano. En su ensayo esencial sobre la **Comedia**, T.S.Eliot ha sugerido que Dante quiso, de algún modo, hacer visible lo invisible(63). La modernidad, en un movimiento del todo coercitivo, nos obliga a leer, a vivir, el reverso de la aserción de Eliot: Ojeda elabora desde y con lo visible (la ciudad), un lenguaje que respira en cada verso una cierta invisibilidad. De ahí también que lo invisible sea entendido como una incisión en el texto que parasita sus códigos, a menos que un flujo de imágenes poéticas, al figurativizarlo, lo conjure o neutralice. Esa invisibilidad, sea cual fuere el nombre que le demos (enajenación, desolación, neurosis, absurdo, ansia de aniquilación, etc), será siempre aquello que el poeta no puede manipular, aquello que lo rebasa y se le presenta, casi siempre, como una resistencia fantasmática, y frente a la cual

sólo se le impone una disyuntiva: o situarse frente a ella dotado de un lenguaje que al designarla la conjure -en cuyo caso el lenguaje mismo es convertido en el conducto de las excrecencias de una historia, personal y colectiva-; o en su defecto, someterse, humillando el signo, a una triple condena: a lo gregario, lo promiscuo y lo mercantil.

La asimilación poética de la ciudad moderna como la escena física de un verdadero suplicio, como la nueva figurativización del arquetipo infierno -infinitamente catalizable-, es una asimilación por completo inaudita. De ahí que debamos deslizar un adjetivo para precisar mejor su deficiencia y formemos la frase *lo visible espurio*, para designarla. Porque podemos ver la ciudad, caminarla en toda su extensión, repasar su arquitectura desigual, percibir los estragos materiales de su crecimiento hipertrofiado; y desde un extremo sociológico entenderla como el asentamiento de todo poder político, y luego aprehender sus estratos sociales y la economía que los sustenta y los confronta. Podemos ver todo aquello y, sin embargo, comprobar que la ciudad que vemos no expone el suplicio del sujeto moderno, lo ausenta, en cierto modo, lo sublimiza y de diversas maneras. Así, *lo invisible verosímil* que emerge desde el enunciado ojediano, desde **Elogio de los navegantes**, nos conduce a preguntarnos por el cariz de la ciudad moderna que habita y denota el poeta.

En sus estudios sobre la evolución histórica de la ciudad, Lewis Mumford (64), ha sostenido que la sobre vivencia de la urbe moderna, su permanencia en el tiempo, depende en sumo grado de la superación de una gran contradicción que le permita retomar al hombre como finalidad: o prolonga su proceso degenerativo que la impulsa a la concentración urbana de poder económico y a la centralización política; o en su defecto, restituye aquellas funciones originales de la ciudad que han sido pervertidas por los principios constitutivos de una organización económica metropolitana.

La ciudad antigua, aquella que vemos emerger en los valles de la Mesopotamia y de Egipto, fue concebida primordialmente como un espacio de mediación entre el orden cósmico (orden sagrado) y el poder temporal encarnado en la monarquía (orden profano); era un espacio de congregación en el cual se desplegó como nunca una persistente cooperación simbiótica, acaso una de las funciones axiales de la ciudad a través de su historia, tal como Mumford observa:

> Organizados en grupos de trabajo disciplinados, desplegados por las órdenes emanadas del centro, los pobladores urbanos iniciales de la Mesopotamia, Egipto y el valle del Indo, controlaron las inundaciones, repararon los daños causados por las tormentas, represaron las aguas, remodelaron el paisaje, construyeron una gran red hidráulica de comunicaciones y transportes, y llenaron los depósitos urbanos con energías humanas que quedaban disponibles para otras empresas (65).

Frente a tal explosión creativa se impuso, desde el principio, una simbiosis paralela de signo negativo, encarnada en instituciones del todo nefastas:

> (...) la guerra, la esclavitud, la super especialización profesional, y en muchos lugares una orientación persistente hacia la muerte. Estas instituciones y actividades, formando una 'simbiosis negativa', han acompañado a la ciudad a través de la mayor parte de su historia y subsisten hoy mismo en forma acentuadamente brutal, sin sus sanciones religiosas originales, como la mayor amenaza que pesa sobre el desarrollo futuro de la humanidad. En cierto grado, tanto los aspectos positivos como los negativos de la ciudad antigua han sido trasmitidos a todas las estructuras urbanas posteriores (66).

Si algo caracteriza visceralmente a la ciudad moderna en su conjunto, es el haber exacerbado esa simbiosis negativa y el haberla expuesto como el único sentido válido de su existencia; un sentido por lo demás suicida, que se condice con aquel gradual desvanecimiento del ser humano como objetivo en todo proceso de desarrollo urbano.

Se ha sostenido que toda civilización histórica tiene su punto de despliegue en un núcleo urbano vivo, la *polis*, y termina en un cementerio colectivo de polvo y huesos, una *necrópolis*, o ciudad de los muertos (67). Entre polis y necrópolis existe una entidad que representa la fase terminal en el ciclo clásico de toda civilización, antes de su desorganización y decadencia completa: *Megalópolis* -forma urbana hipertrofiada, tanto por el aumento excesivo de su superficie de radicación como por su desmesurado crecimiento demográfico.

Hay que entender la emergencia de toda Megalópolis como una radicalización de aquellas instituciones y procesos negativos movilizados con el nacimiento de los primeros centros urbanos. Desde sus orígenes la ciudad expuso una fisonomía ambivalente: espacio promotor de vida, recinto de protección y libertad, que otorgaba al hombre un lugar en el cosmos; y al mismo tiempo receptáculo de la violencia organizada que fomentaba la destrucción y la agresión bélica.

Sólo una civilización como la metropolitana, al exacerbar la faceta nefasta que acompaña el surgimiento de los centros urbanos aurorales, ha colocado a la especie humana bajo la amenaza latente de una guerra de dimensiones nucleares (68). He aquí, acaso, el basamento empírico que nos conduce a una contemplación de las ciudades modernas como cristalizaciones infernales; pues si se nos permite leer el infierno clásico como un sistema de violencia *post-mortem*, dotado tanto de una materia (el ámbito físico), como de una forma (la condena en sí y sus diversas concretizaciones); podemos justipreciar con cierta sensatez aquella traslación poética -sumamente "ausentada" y realizada por Juan Ojeda- de tal sistema coercitivo hacia las urbes modernas, ahora que éstas, bajo los principios de la automatización y mecanización desmesuradas, promueven una opresión masificada y una progresiva fragmentación de la personalidad humana.

Desde siempre, toda estancia en el infierno ha sido y es una estancia enajenante: el individuo se disgrega, deja de pertenecerse a sí mismo y pasa a convertirse en una entidad pasiva, destinada por designio divino a soportar un sufrimiento continuo, infinito y directamente proporcional a sus faltas, bien sean por exceso u omisión. Gracias al ejercicio de una justicia poética austera, las poblaciones infernales clásicas siempre se han caracterizado por estar bien distribuidas y diferenciadas, como si la misma muerte requiriese también de un ordenamiento equivalente al mismo orden de los astros, en una suerte de simpatía restringida por la *natura naturata* -por la visión de la naturaleza como un sistema sin fisura. Y sin embargo, al "instalarse" el infierno en la ciudad se produce un resquebrajamiento irreversible del orden que la muerte misma prodigaba.

(Hemos sentido, a veces, al repasar el Canto primero de la **Comedia**, que aquellos límites severos que separan a los condenados, parecen estar inspirados en una cierta voluntad diferencial opuesta en todo a esa visible promiscuidad que toda cultura segrega. Sólo la muerte al operar como una deseable *danse macabre* (69), al imponerse como un nivelador social, funda a su vez un insólito corporativismo sésil: asociaciones humanas hermanadas espacialmente por una misma condena, mas distinguidas en su tribulación, incapaces de albedrío, vaciadas, estoicas)

La violencia incita al complejo metropolitano designado como Megalópolis -y que funda la dimensión empírica sobre la cual se levanta toda percepción infernal- tiende insidiosamente a sutilizarse y extenderse como un vapor tanto menos visible cuanto más letal.

La mayor perversión ejecutada por la ciudad moderna, se expresó gradualmente como un despotismo de los procesos mecánicos sobre los procesos orgánicos. Según Mumford, tal fenómeno

> ... consistió en desplazar las formas vivas y fomentar sólo las necesidades y los deseos humanos que podían anexarse lucrativamente al mecanismo productivo, ya en pos de lucro y poder, como en el primitivo capitalismo de riesgo, ya en pos de seguridad y lujo, como en el capitalismo de bienestar... (70).

Impulsada en sus orígenes por el espíritu del laissez faire (dejar hacer), propio del utilitarismo del siglo XVIII (71), la economía contemporánea se vio lentamente rebasada por un espíritu oligopólico, es decir, por la búsqueda del control absoluto de un área de producción (banca, minería, agricultura, comercio, etc); de tal manera que sólo una minoría de organización tuviese el dominio del mercado y, por ende, la fijación de los precios (72).

Si de la comunión de la economía paleolítica y neolítica surgió la forma inicial de la ciudad en la Historia; la forma de Megalópolis

> (...) parecería ser el resultado de dos fuerzas que se independizaron en formas institucionales muy rápidamente, a partir del siglo XVII: una economía productiva (industrial) que utiliza energías en una escala mayor que nunca y una economía de consumo (comercial) hasta entonces confinada a la corte y la aristocracia, que multiplicó velozmente las comodidades y los lujos al alcance de los pocos, y que, paulatinamente, ensanchó el círculo de consumidores (73).

A decir verdad, Megalópolis como concentración infernal no es sino la intersección de tres ciudades: la ciudad industrial, la ciudad comercial y la ciudad real y aristocrática; sujetas todas a una interacción ciertamente mutua y siniestra, y fijando como pautas de vida los principios alienantes de poder, cantidad, velocidad y novedad -principios, por lo demás, propios de la máquina, factor primordial de la producción capitalista (74).

El proceso de metaforización que identifica ciudad e infierno se torna plausible desde el momento en que se constata: 1) la progresiva desintegración de la personalidad humana al interior de los centros urbanos modernos. 2) la presencia de colectividades enajenadas sujetas a un supramecanismo de control económico-político que termina configurándolas como una masa de "condenados" potenciales.

Si revisamos la relación que establecen los poetas "condenados", incorporados en nuestra reflexión, con la ciudad moderna, encontraremos el testimonio de una relación hostil casi siempre traducida en una voluntad de negación. Esta negación se ejercita a través de un revestimiento mitológico que tiende formalmente a deshistorizarlas, a *sacarlas* del tiempo (deshistorizadas y no por ello menos modernas), tal el caso de Rimbaud:

> ¡Son ciudades! Es un pueblo para el que se montaron estos Alleghani y estos Líbanos de ensueño. Chalés de cristal y de madera que se mueven sobre raíles y poleas invisibles. Los viejos cráteres rodeados de colosos y de palmeras de cobre rugen melodiosamente entre llamas (...) Por encima del nivel de los más altos picos, un mar turbado por el nacimiento eterno de Venus, cargado de olas orfeónicas y del rumor de las perlas y las conchas preciosas (...) Cortejos de Mabs con vestidos rojos y opalinos, surgen de los barrancos. Allí arriba, con las patas en la cascada y las zarzas, los ciervos se amamantan de Diana. Las bacantes de los suburbios sollozan y la luna quema y aúlla. Venus entra en las cavernas de los herreros y los ermitaños ... (75).

Las calles de la ciudad de Blake son siempre la inminencia de un flujo humano lúgubre, mortecino:

> Vagué por cada calle de real privilegio / cercana al Támesis de real privilegio / y advierto en cuanto rostro encuentro / signos de debilidad, signos de dolor. En cada grito de cada hombre, / en cada grito de temor de cada niño,/ en cada voz, en cada prohibición, / escucho las ataduras que la mente forja (76).

En Baudelaire la percepción de la ciudad extrañamente está signada por una adhesión sintética. Baudelaire supera la aprehensión de la ciudad en tanto "gran desierto de hombres" y consolida a partir de ella una belleza captada en todo lo instantáneo. Sigamos un pasaje en el cual describe la actitud vital de un contemporáneo suyo:

> Cuando al despertarse, M.G. abre los ojos y ve al sol impertinente que asalta los cristales de las ventanas, se dice con remordimiento, con añoranza: "¡Qué orden imperiosa! ¡Qué fanfarria de luz! Hace ya varias horas que hay luz por todas partes. ¡Luz desperdiciada a causa de mi sueño! ¡Cuántas cosas 'alumbradas' hubiera podido ver y no he visto!". Y entonces parte y mira correr el río de la vitalidad, majestuoso y brillante (...) Así va, corre, busca. ¿Qué busca? (...) Busca ese algo que se nos permitirá llamar el 'modernismo', puesto que no se encuentra una palabra mejor para expresar la idea en cuestión. Para él se trata de librar a la moda de lo que pueda contener de poesía en su sentido histórico, o sea que se trata de extraer lo eterno de lo transitorio (...) El modernismo es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inamovible (...) Admira la belleza eterna, la sorprendente armonía de la vida en las capitales, armonía providencialmente mantenida en el tumulto de la libertad humana ... (77).

Juan Ojeda parece disponer también de un revestimiento mitológico a semejanza de Rimbaud. Mas, en tanto realización textual, Ojeda apela a un tópico de la mitología clásica para dotar a su relato de un eje narrativo que asegure su verosímil El mito entonces es dispositivo, movimiento primordial, y ya no tan sólo repertorio temático, depósito de imágenes posibles.

Si los habitantes de los infiernos tradicionales pueden ser caracterizados por su condición enajenante ligada siempre a un suplicio físico; en los habitantes de las urbes modernas se observa que el proceso mismo de enajenación subsume todo suplicio. Ciertamente el suplicio consiste *ya* en la propia enajenación; pero es un suplicio que se ignora a sí mismo como tal, pues se reviste de una especie de normalización consuetudinaria que imposibilita

toda facultad para discernir cabalmente dónde termina la vida verdadera y dónde comienza la muerte prematura. Muerte y condena que se imponen gratuitamente, de facto, rompiendo así la proporción habitual de falta / castigo, procedente de la sanción paradigmática de toda divinidad. Condenados sin conciencia de sí, refractarios al receptáculo físico que reproduce su condena, los hombres que habitan Megalópolis presentan el estigma axial de la consunción compulsiva.

Basada en el principio del lucro, articulada por la usura, toda economía expansionista, monopólica, se propone siempre multiplicar el número de consumidores e intensificar sus necesidades. Pero lo que la torna enajenante y opresiva es su voluntad despótica de limitar tales necesidades a las que puedan ser satisfechas lucrativamente por las máquinas. La consagración al consumo: esta es la heráldica y la "mística" de la sociedad moderna. "Educados" para devorar sin la debida selectividad todo lo que la máquina les ofrece; garantizándoles un medio de vida (un trabajo y un salario), los habitantes de Megalópolis se encuentran como atrapados en un mecanismo de consumo compuesto por una serie de controles y elementos subliminales. Mumford dice al respecto:

> Desde mucho tiempo atrás la ciudadela y la muralla eran elementos arcaicos en las grandes capitales; pero, en el momento mismo en que desaparecían, surgió una red de controles de organización en la dominante ciudad capital, ramificándose por doquier mediante la comunicación instantánea; una red que desempeñaría las mismas funciones, pero con más eficacia. Porque justamente en la medida en que estos nuevos poderes eran tenebrosos, etéreos, resultando imposible fijarlos o enfrentarlos, eran tanto más eficaces. Resultaba posible abrir una brecha en la muralla o matar al rey, pero, ¿cómo se podría atacar un consorcio internacional? (78).

Así, las consecuencias de semejante "educación", a la par de consolidar una "nueva" sujeción infernal, representan el breve catálogo de la estulticia moderna:

> Toda la organización de la comunidad metropolitana está destinada a matar la espontaneidad y el gobierno de sí mismo. Uno se detiene ante la luz roja y sigue cuando ve la luz verde. Se ve lo que corresponde teóricamente ver, se piensa lo que se piensa que hay que pensar (...) Escoger, seleccionar, diferenciar, ejercer prudencia, continencia o previsión, llevar el autocontrol hasta el punto de la abstinencia, tener normas ajenas al mercado y establecer otros límites que los del consumo inmediato: he aquí otras tantas herejías que podrían desafiar todo el mito megalopolitano y desinflar su economía. En semejante sociedad libre, Henry Thoreau tiene que resultar un enemigo público mayor que Karl Marx (79).

El condenado moderno, aquel que se desconoce como tal; el engendrado por la revolución industrial, el nutrido por los principios del utilitarismo decimonónico; es el hombre aquejado de muerte prematura, fatalmente confinado en el diseño infernal de Megalópolis, un diseño concebido perversamente por las nuevas "divinidades". En un principio, por las *divinidades aurorales*: la fábrica, la mina, el ferrocarril. Y un poco más tarde por el "descenso" de las *divinidades aglutinantes*: el monopolio, los seguros, la publicidad, el prestigio pecuniario (80).

(Si el condenado moderno es un sujeto que se ignora como tal, es lícito entonces presumir en su praxis la existencia de aberturas reflexivas a través de las cuales pueda penetrar, iluminando, el ejercicio de una autoconciencia. Para ello es preciso, alternativamente, *sentirse* condenado y *pensar* la condena atravesándola. Es éste el ejercicio desplegado por la escuela órfica moderna, desde la sintaxis subversiva de Blake hasta la escritura desasida de Ojeda).

Tanto suprimidos como ausentados los agentes y el diseño exterior del castigo, el sufrimiento moderno es, paradójicamente, el movimiento opresivo de una *ausencia activa*. Siguiendo cierta argumentación desarrollada por Louis Althusser, nosotros queremos postular esta ausencia

activa como una convergencia de los Aparatos represivos de Estado con los Aparatos ideológicos de Estado (AIE). Althusser nos recuerda que:

> En la teoría marxista, el Aparato de Estado (AE) comprende: el Gobierno, la Administración, la Policía, los Tribunales, las Cárceles, Etc (...) El término represivo indica que el Aparato de Estado en cuestión funciona mediante la violencia -al menos en última instancia (ya que la represión, por ejemplo administrativa, puede revestir formas no-físicas) (81).

Caracterizados por funcionar "masiva y predominantemente mediante la ideología", los Aparatos ideológicos de Estado son esas

> realidades que se presentan de modo inmediato al observador en forma de instituciones diferenciadas y especializadas (...) la mayor parte de los Aparatos ideológicos de Estado (en su aparente diversidad) conciernen, por el contrario, al dominio *privado*. Privados son las iglesias, los partidos, los sindicatos, las familias, algunas escuelas, la mayoría de los periódicos, de los centros culturales, etc. (82).

Gracias a una convergencia de Aparatos de Estado se hace posible la reproducción de las condiciones reales de existencia, aquellas condiciones destinadas justamente a configurar una distinta aprehensión del arquetipo Infierno y que, en el lenguaje poético de Juan Ojeda, se encuentra figurativizada por la ciudad moderna.

Si el sufrimiento moderno ha sido catalogado como lo invisible verosímil, ello es plausible y aún más justificable siempre y cuando contemplemos el carácter netamente subliminal del AIE sobre el cual reposa una ominosa continuidad enajenante.. En las formaciones capitalistas, al interior de las cuales surge y medra la nueva construcción infernal, el AIE que cumple una función preeminente es el AIE escolar, pues

> es mediante el aprendizaje de algunas habilidades comprendidas en la inculcación masiva de la ideología de la clase dominante, como se reproducen

> en su mayor parte las *relaciones de producción* de una formación social capitalista (...) Los mecanismos que producen este resultado vital para el régimen capitalista son, naturalmente, recubiertos y disimulados por una ideología de la Escuela universalmente vigente (...), una ideología que representa a la Escuela como un medio neutro, desprovisto de ideología ... (83).

Ausencia activa, invisible verosímil, ideología dominante, son las diversas formas de nombrar esa secreta red de relaciones que determinan una aprehensión del individuo moderno como un condenado potencial. Si la materialización de su condena pervive aparentemente ausentada, difuminada, ello puede explicarse al constatar que:

> La ideología *no tiene exterior* (para ella), pero que al mismo tiempo *no es sino exterior* (para la ciencia y para la realidad) [Por lo tanto] Es preciso estar situado fuera de la ideología, es decir en el conocimiento científico, para poder decir: estoy dentro de la ideología (caso del todo excepcional), o (caso general) estaba dentro de la ideología (84).

Nosotros acotamos que el conocimiento poético revelado en **Elogio de los navegantes**, es también una forma, sin duda abisal, de situarse fuera de la ideología (dominante), para poder así registrar adustamente y sin pausa todos sus desastres, para entonar una letanía denotativa disolvente, como si fuese una sola sucesión de conjuros pronunciados con el sólo designio de arrostrar y neutralizar los peligros virtuales de toda navegación a través de la Historia, a través de la Muerte.

Desde luego, la condena moderna sancionada por la Historia -por un modo de producción histórico, el capitalismo-, está lejos de ser del todo eterna puesto que lleva en sí misma la provisionalidad de la propia Historia que la funda, siendo así una condena susceptible de ser mesmerizada. Las tentativas activadas por la poesía moderna para superar y situarse más allá de la condena han sido diversas, cuando no temerarias: la síntesis analógica

de Blake, la condenación voluntaria de Baudelaire, la ambiguedad del impulso místico de Rimbaud, la declaración apocalíptica de Ojeda. Todas ellas, sin embargo, han estado irremisiblemente signadas por un fracaso ulterior. Tal desenlace quizás nos conduzca a imaginar que la verdadera superación de la condena moderna sólo ha de realizarse a través de una conmoción histórica -supresión violenta del orden enajenante e instauración de un nuevo orden integrativo, cuyo límite y medida sea el hombre mismo-; de modo tal que los textos poéticos convocados en nuestra exposición, pasen a ser leídos como anunciaciones, como declaraciones por entero apocalípticas. Ninguna más desconsolada que la pronunciada por Juan Ojeda, ninguna más obstinada en su modulación demoníaca, en su énfasis disolvente, en su prisa incriminatoria. Silenciémonos pues con el poeta, plegando el poema **Elogio de los navegantes**; es decir plegando *su* Infierno, plegando su muerte. Pero contemplemos al mismo tiempo esa pausa náutica expuesta en los versos finales del poema. Contemplemos la absoluta soledad de los navegantes, la extenuación lexical del narrador, la sombra existencial del autor que se incorpora, levanta el rostro y lejos ya de toda consolación posible clausura para siempre su singladura invisible.

NOTAS

1. Bob Brier. *Secretos del Antiguo Egipto*, pp. 108-109.

2. *Ibídem*, pp. 108-110.

3. Ibídem, p. 115.

4. *Ibídem*, pp. 127-128. Existe una vertiente interpretativa que considera *El Libro de los Muertos* como un libro de iniciación, que era asimilable por todo individuo decidido a acceder a una forma nueva de existencia espiritual. Esto es, como un sumario donde yacen consignadas las fases sucesivas para la realización de una muerte simbólica. Tal vertiente incide en preservar la denominación que aparece en el manuscrito jeroglífico: *El Libro oculto de la Morada.* Manuscrito conservado en el Museo de Turín, cuya litografía fue procesada por el egiptólogo alemán R.Lepsius. Bien haya sido aplicable en vida o durante la muerte del habitante del antiguo Egipto, lo cierto es que el denominado *Libro de los Muertos* es una voz atávica que se alza desde el desierto egipcio preservando aún su resonancia fantasmal. Para la arqueología, es el Manual de un ritual funerario. Para la Tradición oculta, las fórmulas de una iniciación. Para nosotros, la suficiencia de un astrolabio sonoro alzado en los orígenes. Vid. Henry Durville. *Los Misterios iniciáticos*, pp. 23-28.

5. *Ibídem*, pp. 130 y ss.

6. José Lezama Lima. *Las Eras Imaginarias*, p. 90.

7. *Ibídem*, p. 82.

8- Escuchemos un testimonio arqueológico de aquella navegación egipcia hacia el mundo de los muertos: "Cerca de la gran pirámide se hallaron varias fosas muy profundas, antaño destinadas a contener las naves que pudiera necesitar el faraón para su travesía hacia el otro mundo, Estaban

vacías desde la antigüedad, saqueadas indudablemente para llevarse la madera, material éste muy escaso en Egipto. Pero en 1954 se descubrió una fosa intacta y dentro de ella las piezas de un barco entero de 43 metros de eslora en perfecto estado de conservación. Era tal vez el mismo navío que sirvió para cruzar el Nilo con el rey difunto y llevarlo al templo del valle, y también es posible que lo enterrasen allí para que no le faltase a Jufu (Keops) su medio de transporte al otro mundo. Ahora bien, si la presencia de la nave obedeció a esta última finalidad mágica, cuesta comprender exactamente cómo imaginaban los egipcios lo que sucedería. ¿Quizá creían que el barco saldría de la fosa para echar a volar hacia el cielo? O tal vez servía de modelo al 'doble' espiritual del barco que emprendería esa singladura invisible". Bob Brier. Ob. Cit., p. 105.

9. Cf. Homero. *Odisea*, Cap. XI, pp. 218-219.

10. *Ibídem*, pp. 221-222.

11. Con Virgilio el Infierno comienza a ser una expansión territorial. A medida que avanzamos su topografía se torna más prolija. Es ya un espacio dividido en recintos sucesivos y lineales, provistos de una suma de almas ubicadas según la justicia emitida por Minos, el mítico rey de la isla de Creta. Vid. *Eneida*, *Libro VI*. Heliodoro Fuentes considera que el diseño del Infierno elaborado por Virgilio ofrece un carácter fundacional: "Pero sobre todos ellos tiene Virgilio la imponente arquitectura del conjunto del Infierno, tan impresionante en el Vestíbulo y Preinfierno, tan terrorífica en el Tártaro y tan vidente en los Campos Elisios. Por ello a pesar de los múltiples elementos que funde en este libro VI, es Virgilio con toda propiedad el creador del Infierno". Cf. Virgilio. *Eneida*. *Libro VI*. Introducción y notas de Heliodoro Fuentes, Madrid, 1966.

12. Vid. Prólogo de Carlos García Gual a la *Eneida*, p. 17.

13. M. I. Finley. *El mundo de Odiseo*, pp. 62-63.

14 *Ibídem*, p. 86.

15 E. R. Curtius. *Literatura Europea y Edad Media Latina*, p. 37.

16. *Eneida*, *Libro VI*, p. 168.

17. T. S. Eliot. *Los Poetas Metafísicos*, p. 311.

18. Nortrhop Frye. *Poderosas Palabras. La Biblia y nuestras metáforas*, pp. 218-219.

19. *Ibídem*, p. 219.

20. Cf. Ibídem, p. 189.

21. Octavio Paz. *Los hijos del limo*, pp. 20-21.

22. Ibídem, p. 21.

23. Ibídem, p. 22.

24. Ibídem, p. 67.

25. *Ibídem.*

26. Louis Althusser. *Posiciones*,pp. 129-130.

27. Octavio Paz. *Ob. cit.*, p. 47.

28. Nortrhop Frye. *Ob. cit.*, p. 180.

29 Asumiremos el texto de cada condenado como el reflejo de un espacio interior que será recorrido hermenéuticamente. Así, cada texto simulará ser, a la manera virgiliana, un recinto de sentidos y sonidos que nosotros develaremos gradualmente. Es la lectura propuesta como una lámpara de acceso al entresijo poético moderno.

30. William Blake. *Matrimonio del Cielo y el Infierno*, p. 242.

31. Jean Paul Richter. *Estética*, p. 47.

32. William Blake. *Ob. cit.*, p. 231.

33 Ibídem, p. 232.

34 Ibídem.

35 *Ibídem*, p. 233.

36 Cf. Claude Tresmontant. *San Pablo*, p. 64.

37 William Blake. *Ob. cit.*, p. 238.

38 Georges Bataille. *La Literatura y el Mal*, p. 68.

39 T. S. Eliot. *Ob. cit.*, 498.

40. d. Hugo Friedrich. *Estructura de la lírica moderna*, pp. 52 y ss.

41 Budelaire. "Mon coeur mis a un"; citado por Edgardo Azcuy, en: *El ocultismo y la creación poética*, pp. 98-99.

42 Georges Bataille. *Ob. cit.*, p. 40.

43 *Ibídem.*

44. En verdad, la materialización del Mal se cumple en toda la extensión del texto baudelariano. Si sustraemos reflexivamente tan **sólo** tres estancias es porque en ellas encontramos un apoyo estratégico para nuestra exposición acerca del nuevo talante de los modernos avernos literarios.

45. Hugo Friedrich. *Ob. cit.*, p. 50.

46. Charles Baudelaire. *Arte Romántico*, p. 14.

47 Georges Bataille. *Ob. cit.*, pp. 39-40.

48. Apelemos a una perspectiva complementaria. La relación del hombre moderno con la noción de progreso es una relación de despedida. Rainer María Rilke había intuido que las cosas externas (una torre, un puente, una montaña, etc), representaban en sí mismas el afloramiento de todo un mundo interior sobre el cual reposaba su propia autenticidad. Tal autenticidad de los objetos radicaba en la vigencia de una equivalencia decible entre lo exterior y lo interior. Con el advenimiento de la edad de la técnica, el hombre pierde gradualmente el universo. Pues, en estricto, los productos de la técnica carecen propiamente de vida; no representan, ni interpretan ni superan nada. Ante semejante escena "había que despedirse del modo de ser hasta entonces hombre": es la despedida histórica. El hombre se repliega, se separa y renuncia a todo lo externo. Rilke responde a la desolación demandando el establecimiento de una nueva relación con las cosas, sustentada en la feliz convicción de que todo lo visible nos necesita, todo lo visible debe ser transformado. La poesía entonces debe y desea ser, ante todo, un tamiz extendido entre nosotros y el mundo desvanecido. Así las cosas humilladas y los *hombres de la despedida*

volverían a mirarse mutuamente, reinstalando la siempre deseada equivalencia. Cf. Walter Falk. *Impresionismo y Expresionismo. Dolor y transformación en Rilke, Kafka y Trakl,* pp. 60-70. Sobre la idea de la transformación concebida por Rilke, vid. Bowra. *La herencia del simbolismo*, pp. 111-114. Octavio Paz también delata el proceso de desasimiento del hombre moderno en su relación con la técnica. Vid. *El Arco y la Lira*, pp. 261 y ss. También vid., H.G. Schenk. *El espíritu de los románticos europeos*, pp. 32 y ss.

49. Friedrich. *Ob. cit.*, p. 44.

50. Friedrich. *Ob. cit.*, p. 61

51 T. S. Eliot. *Ob. cit.*, p. 494.

52. Cf. Come*dia, Infierno, Canto XXVI*, p. 97.

53. Cf. Friedrich. *Ob. cit.*, p. 91.

54 "Nuestro cuerpo es una parte o, más bien, un miembro del universo. Expresa, en forma clara, la independencia, la naturaleza absoluta; expresa la analogía con el todo; en resumen, el concepto de microcosmo. Dicho miembro debe corresponder al todo. Hay tantos sentidos como modos distintos del universo. El universo es completamente análogo al ser humano, en cuerpo, alma y espíritu. Este, una abreviación; aquél, una elongación de la misma sustancia". Vid. Novalis. *Los Fragmentos*, p. 174

55. Friedrich Nietzsche. *El origen de la tragedia*, p. 17

56. Ibídem.

57. E. Azcuy. *Ob. cit.*, pp. 50 y ss.

58. E. Azcuy. *Ob. cit.*, pp. 109 y ss.

59. En una carta a su amigo Delahaye (mayo de 1873); Rimbaud confiesa: " (...) trabajo, sin embargo, con bastante regularidad; hago pequeñas historias en prosa; título general: Libro pagano o Libro negro. Es cosa tonta e inocente (...)". Vid. Notas de Ramón Buenaventura a *Una temporada en el Infierno*, p. 140.

60. Friedrich Schlegel. *Poesía y Filosofía*, vid., estudio preliminar de Diego Sánchez Meca, pp. 24 y ss.

61. Vid. Cuadro cronológico de la experiencia vital de Rimbaud trazado por Ramón Buenaventura; años 1874-1891. A. Rimbaud. *Ob. cit.*, pp.21 y ss.

62. Digamos que la noción de *anamorfosis* finalmente surge para compensar, cuando no para refutar, esa faceta oscura habitualmente atribuida al poema *Elogio de los navegantes*, su tegumento aparentemente hermético. Un párrafo de Eliot complementa mejor nuestra lectura: "(...) Finalmente es posible que el autor se haya dejado fuera algo que el lector está acostumbrado a encontrar, y que éste se extravíe, busque a tientas lo ausente y se devane los sesos por hallar una especie de 'significado' que no está allí ni se pretendió que estuviera. La principal utilidad del 'significado' de un poema en la acepción ordinaria (y aquí hablo otra vez de ciertos tipos de poesía y no de todos) es la de satisfacer un hábito del lector y mantener su mente divertida y tranquila en tanto el poema opera sobre él (...) Es ésta una situación normal que apruebo, pero las mentes de los poetas no operan todas del mismo modo; las hay que, suponiendo la existencia de otras mentes afines a quienes este 'significado' que consideran superfluo impacienta, entrevén posibilidades de una mayor intensidad mediante su eliminación". T. S. Eliot. *Función de la Poesía y Función de la Crítica.* pp. 100-101.

63. T. S. Eliot. *Ob. cit.*, p. 302.

64. Lewis Mumford. *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Buenos Aires, 1979.

65. Ibídem, vol. II, p. 744.

66. *Ibídem*, pp. 744-745.

67. *Ibídem*, vol. I, p. 71.

68. "Contemporáneo de Adams, Henry James presento la situación humana en una imagen que curiosamente conserva hoy su eficacia: la de la Familia Feliz y la Máquina Infernal: 'La máquina tan arraigada que acaso no sea posible alejarla, y la familia que sigue tan tranquila, y que, mientras sigue comprando y vendiendo, charlando y bailando, corre el peligro de volar por los aires' ". Cf. *Ibídem*, vol. II, p. 733.

69. El relato sumerio de Ishtar nos proporciona una primera ilustración prospectiva de la noción de *danse macabre*. En su descenso a los Infiernos, Ishtar debe atravesar siete puertas sucesivas. Ante cada una de ellas la diosa deberá despojarse de una prenda de vestir. Al cerrarse la última puerta, Ishtar queda completamente desnuda. La interpretación de tal desnudo mitológico nos la

brinda Luciano durante el siglo II d.C. En sus *Diálogos de los muertos* (*Diálogo X. Caronte, Hermes y varios muertos*, p. 32) el barquero Caronte consciente de las dimensiones reducidas y estado deplorable de su barca, ordena a los muertos subir desnudos a fin de realizar una sosegada travesía. Entonces, previo al abordaje, los muertos comienzan a despojarse de todo lo superfluo: el tirano de su soberbia y riquezas; los filósofos de su vanidad, adulación y palabras sin sustancia; los generales de sus honores y trofeos; el orador de sus antítesis y elocuencia, etc. Los muertos deben desnudarse porque en la muerte nada puede poseerse. Así, los muertos son por lo tanto objeto de dos privaciones sucesivas: La primera, corporal; la segunda, moral. La travesía hacia el Infierno es la travesía ecuánime: un *demos* navegable.

70. Lewis Mumford *Ob. Cit.* , p. 699.

71. Sobre los postulados del utilitarismo, vid., *Ibídem*, pp. 604 y ss.

72 *Ibídem*, p. 699.

73. *Ibídem,* p. 700.

74. *Ibídem.*

75. Arthur Rimbaud. *Iluminaciones, pp. 221-222.*

76. *William Blake.Obra poética, p.37.*

77. *Baudelaire. Arte romántico,pp. 45-47.*

78. *Ibídem*, pp. 700-701.

79. *Ibídem*, p. 717. Conviene a este respecto, acompañar la exposición Mumford con la perspectiva plasmada por Hilde Domin y sus conceptos de sociedad sincrónica y el papel de la lírica como una labor de resistencia contra la neutralización (lease cosificación). Cf. *¿Para qué la lírica hoy?,* pp. 23 y ss., pp. 91-92. Juan Ojeda no fue ajeno a la organización nefasta de la sociedad moderna, a su incidencia perversa sobre la poesía. Su reflexión surge como un correlato, como un complemento de su quehacer popiamente poético. Escuchemos su palabra: " (...) ¿Hoy cuántos se interesan por la poesía? La cómoda diversión que prometen los espacios audiovisuales seguirá ganando más adeptos, y la poesía escrita se convertirá (casi) en un fósil cultural. Es usual que a estas alturas los profetas de la sociedad de consumo hablen de la muerte no sólo de la poesía, sino de la totalidad de lo práctico-inerte (utilizando la terminología sartriana) mediado en

el 'libro' como espacio semántico. Según Marshall Mac Luhan asistimos a la transición de la Galaxia Gutemberg a la Galaxia Faraday. Esto se comprueba con un modesto empirismo: menos gente se interna en el universo visual-lineal de los libros, la sensibilidad humana esta siendo masajeada diariamente con un bombardeo de imágenes desde la televisión y el cine, ayudados por la perforación auditiva de la radiofonía". Vid. *Juan Ojeda. El signo y las palabras*, pp. 60-61.

100. El poeta moderno parece estar confinado a una doble orfandad que se ha impuesto a sí mismo, nacida de una doble refutación. Primero, la refutación del dios cristiano alteró la cadena del ser teológica, por la cual la dimensión infernal terminó por instalarse en la existencia cotidiana. Así, el instante fue el suplicio: es la orfandad estéril. Segundo, la refutación de las nuevas "divinidades" perpetrada a partir de su propio ejercicio poético entendido también como una ética, lo destina sin duda a una situación "excéntrica". En la medida que el poema se declara como un ámbito donde el hombre recupera su "sí mismo", consecuentemente la sociedad de consumo se ve por completo afrentada. El hombre poético no es sino la respuesta orgánica y apasionada al hombre cosificado: es la orfandad fecunda.

101. Althusser. *Ob. cit.*, p. 90.

102. Ibídem, p. 92-93.

103. Ibídem, p. 106

104. Ibídem, pp.125-126

CONCLUSIONES

1. El vocablo castellano "Elogio" procede de la forma latinizada "Elogium",cuyo sentido original es "epitafio". Según Corominas, en bajo latín adopto el sentido de "alabanza" por influjo del vocablo griego "eulogia"("elogio"). Así, si partimos de este indicio etimológico podemos muy bien advertir la virtualidad semántica latente en el título del poema: **Elogio de los navegantes**, objeto de nuestra investigación.

   En efecto, el poema admite ser asimilado como una gran tumba colectiva correlativa al proceso de desintegración cósmica y cultural que el propio poeta contempla y declara. Así, los versos del poeta son entonces leídos como una suma erosiva de palabras inscritas sobre esa tumba común que concentra los despojos y residuos de una cultura y una naturaleza devastadas. La funesta saturación verbal que el poeta ejercita no es sino la reducción de una tensión escatológica a lenguaje, a imagen, a silencio. Es el epitafio en mayúsculas para una navegación desolada destinada a una supresión suprema de sí misma.

2. **Elogio de los navegantes** actualiza y moviliza un motivo iniciático en un contexto literario: el viaje o travesía hacia el infierno. El tópico del descenso hacia el mundo de los muertos nos es visible en tres grandes momentos de la literatura clásica de Occidente, a saber: **Odisea**, **Eneida** y **Comedia**. Las travesías heroicas son postuladas como navegaciones desquiciadas, sometidas y agobiadas por el azar o el designio de los dioses. De ahí que el traslado hacia el mundo inferior surja desde ya como una instancia mediática, cuando no

estructural, destinada a ordenar y justificar las tribulaciones sucesivas padecidas por el héroe.

Viajar hacia el infierno, incursionar en sus dominios y retornar luego hacia el mundo de los vivos, representa tradicionalmente la realización de una prueba iniciática en tanto expone una experiencia peligrosa que el héroe debe arrostrar y cuyo desenlace tiende a transformar la condición espiritual del propio héroe, bien sea mediante la adquisición de la inmortalidad, bien sea por la posesión definitiva de un conocimiento secreto. Contemplada al interior de los textos mencionados, la travesía hacia los espacios de la muerte se impone como un "deber" narrativo ineluctable orientado al cumplimiento o clausura del ciclo heroico. Gracias a sus parlamentos con los muertos, el héroe clásico, debilitado por la contingencia o el pecado, gastado por el azar, retorna a morar entre los vivos ya espiritualmente renovado. La virtualidad de una regeneración espiritual derivada de una estancia temporal en el infierno, suscita un complemento metafórico que nos permite también leer el poema **Elogio de los navegantes** como la plasmación silenciosa de una matriz dilatada. Esto es, como un reducto autosuficiente de sentidos y sonidos donde flota y se ampara una voluntad de renacimiento simbólico concomitante al ejercicio de un itinerario funesto.

3. La navegación hacia el infierno entendida como despliegue iniciático es asimilada y actualizada por Juan Ojeda en su poema **Elogio de los navegantes**. Del mismo modo, y en una escala mayor de interpretación, percibimos la presencia de un diseño de índole iniciática al interior de **Arte de navegar** (Lima,1987), conjunto poemático póstumo que incorpora al poema **Elogio de los navegantes**. Nuestra percepción se basa en la apreciación de un grupo de dieciséis poemas pertenecientes a la parte primera del texto póstumo designado, donde se expone una onomástica vinculada a la tradición poética y filosófica de Oriente y Occidente. Su precedencia textual al relato de la travesía hacia la muerte nos faculta a entenderlos como las estancias de un conocimiento previamente aprehendido. La onomástica ojediana surge así a la manera de una primera

lustración textual, requisito que nos prepara y nos licencia para incursionar en el mundo inferior.

Incorporemos un rasgo adicional: el último poema de la parte primera del texto póstumo lleva por título "Dióscuros". Ahora bien, en la mitología griega, "Dióscuros" es el nombre atribuido a los gemelos Castor y Pólux, hermanos de Helena y Clitemnestra e hijos de Leda y Tíndaro,rey de Esparta, el cual se había desdoblado en Zeus para unirse a la esposa del rey. Al perder Cástor la vida, Pólux recibe la dispensa de Zeus para compartir con su hermano la inmortalidad. De ahí que los Dióscuros sean llamados también heterónomos, puesto que viven y mueren en días alternos. Del **Diccionario de las Mitologías y las Religiones** (Ives Bonnefoy). extraemos un fragmento ilustrativo: " ... en el mar, cuando los marineros se encuentran en peligro, los Dióscuros aparecen como Los-que-iluminan, los *Phosphoroi*, brillando en la punta de los mástiles. Los navegantes angustiados, que les ofrecen en sacrificio corderos de color blanco que han sido degollados en la popa del navío, les piden que calmen los vientos de la tempestad, que alejen las nubes sombrías y hagan brillar , en medio de la noche espantosa, la luz, evocada por medio de esas víctimas de color blanco. Una manera de actuar que Plutarco definió en términos precisos: *no navegan con los hombres, no comparten sus peligros, pero aparecen en el cielo y son sus salvadores*."

El poema "Dióscuros" es el signo tácito de una anunciación náutica, el emblema preservante de aquellos navegantes ahora destinados al infierno.

4. La asimilación del despliegue iniciático visible en el poema **Elogio de los navegantes**, es una faceta de la dialéctica Mito/Historia que gobierna al poema en toda su extensión. Digamos que es el anverso del enunciado poético cuyo reverso contradictorio no impide el movimiento del poema sino, antes bien, lo cataliza configurando una refutación y una alternancia discursiva que permite la condensación del mensaje poético. Ciertamente, la dialéctica ojediana moviliza al poema, tornándolo legible, mas al movilizarlo concluye por agrietarlo

simbólicamente. Esta grieta simbólica se manifiesta como una refutación del tópico tradicional del viaje hacia el infierno. Un infierno refutable en tanto lugar de condena y en tanto instancia iniciática. Por lo primero, Ojeda realiza y opone una refigurativización del infierno tradicional: el nuevo infierno es la ciudad moderna. Con ello desplaza al mito, instala a la historia y convierte la simple existencia cotidiana del hombre en una fuente de condena provisionalmente irremediable. La nueva figurativización del infierno bloquea, asimismo, el impulso tácito de regeneración existencial tan propio de la navegación ojediana.

5. Para una mejor ilustración de la dialéctica Mito/ Historia, sobre la cual se desliza y avanza el poema **Elogio de los navegantes**, procedimos a la implementación de un análisis textual de índole semiótica. Nuestro ejercicio analítico nos ha permitido desmontar el proceso de navegación hacia el infierno concebido por Juan Ojeda. Este proceso náutico se distingue por iniciarse como una adhesión y recreación de un tópico literario destinado a una inmediata y sostenida refutación metafórica. Nuestra pesquisa semiótica discrimina la existencia de cuatro grandes códigos que estructuran el poema, a saber: código recesivo, código histórico, código metastático y código apocalíptico. Los códigos emergen como un flujo sincrónico de voces gracias a las cuales el poema segrega y consolida su universo semántico. La aprehensión de una cierta suma semántica vigente en el poema **Elogio de los navegantes**, exige el detenimiento y audición discursiva de cada voz, de cada código. Por ello, en su reconocimiento y exposición, en el develamiento de sus signos, hemos seguido una pauta descriptiva lineal, sucesiva, que los dispone para su inmediata intelección.

6. Leer el poema **Elogio de los navegantes**, implica separar un sensible tegumento hermético que parece preservarlo. En tal sentido, el discernimiento de la náutica ojediana debe resolver previamente dos interrogantes aparentemente inocuas: ¿Quiénes son los navegantes? ¿Cuál es el destino de la navegación? Sobre la base de esta doble interpelación comenzamos a visualizar el afloramiento simultáneo de los códigos y con ello accedemos gradualmente a la resolución de nuestras

interrogantes. En tal perspectiva, el código recesivo y el código histórico se muestran como los ámbitos en los cuales se configura la respuesta a nuestra primera cuestión: los tripulantes de la navegación funesta, invisible e iconoclasta, son una suma de almas descarnadas procedentes de una doble muerte padecida (física e histórica). Ambas muertes mutuamente implicadas. Ambas, asimismo, "ausentadas" por el discurso poético. Sobre esta invisibilidad, a partir de aquello que el enunciado "no dice", el poema desliza y expone su fábula.

Paralelamente, los códigos metastático y apocalíptico dan respuesta a la segunda interpelación: la ciudad moderna es el destino final de la navegación. El infierno moderno encarna en la Historia. El poema figurativiza y proyecta tal encarnación en la ciudad al entenderla como instancia histórica y como receptáculo de la acción humana, habitualmente perversa o creativa.

Decimos que el poema **Elogio de los navegantes**, dispone de un talante hermético no tanto por mostrarse refractario a nuestra lectura primera, cuanto por ocultar, retrasar o diferir contenidos cardinales para la articulación semántica del poema. De ahí que nuestro análisis textual sea siempre una convergencia sostenida de dos perspectivas operatorias destinadas a disipar la tendencia oclusiva del enunciado poético: una perspectiva greimasiana (a partir de la recreación de Desiderio Blanco y Raúl Bueno); y una segunda perspectiva Barthiana (siguiendo *mutatis mutandi* ciertos conceptos derivados del análisis de Roland Barthes aplicado a una novela de Balzac: **S/Z**).

La náutica de Juan Ojeda reluce como un enigma dilatado porque toda ella no es sino la preparación silenciosa de un sentido implosivo destinado a refutar el paradigma de las navegaciones tradicionales hacia el mundo de los muertos. Para Ojeda, la muerte es la Historia.

7. La lectura de **Elogio de los navegantes**, suscita en nosotros la imagen de dos diásporas textuales que lo preceden, acompasan y prolongan. La primera diáspora

precede temáticamente y se instituye a partir de tres navegaciones heroicas hacia el ámbito de la muerte, inclusas en tres textos paradigmáticos: **Odisea**, **Eneida** y **Comedia**. Al ser visualizados diacrónicamente se deduce la presencia de una línea de expansiones figurativas del mundo de los muertos: a la topografía infernal austera legible en el libro undécimo de la **Odisea**, le sucede el diseño lineal y transitable propio del infierno descrito por Virgilio en el libro sexto de la **Eneida**. La diáspora clásica se completa y limita con la dilatación notable de la imagen del infierno elaborada por Dante en su **Comedia**. La secuencia infernal de círculos concéntricos imprime además un cambio de perspectiva ideológica al sustentar su construcción sobre la base del pensamiento cristiano medieval.

La diáspora clásica es una masa textual que el poema **Elogio de los navegantes** conduce tácitamente durante su extenso proceso de enunciación. Gracias a ciertas e intermitentes afloraciones verbales alusivas al infierno dantiano, esta especie de memoria tácita se torna legible suscitando en nosotros la imagen plausible de un palimpsesto poético.

Según la tradición literaria el acceso al mundo de los muertos exige el ejercicio de una navegación. La diáspora clásica ejemplifica tal exigencia a través de tres textos emblemáticos. Interesados en la fijación de un origen, atraídos por la potencia seminal de la imagen de la navegación hacia la muerte, nuestra voluntad interpretativa postula la existencia de una instancia inicial a partir de la cual se configurarían las imágenes posteriores de náuticas orientadas hacia la muerte. Tal instancia, integrada en el universo religioso del antiguo Egipto, es el **Libro de los muertos**. La imagen de la travesía funesta es una imagen por completo migrante que fluye desde el **Libro de los muertos** y se orienta hacia la constitución de una espiral de traslación secular patentizada distintamente en la **Odisea**, **Eneida** y **Comedia**.

8. El poema **Elogio de los navegantes**, genera dos fraternidades literarias: una fraternidad conservadora por la cual el poema se apropia y preserva el tópico del

viaje orientado al mundo inferior. Y una fraternidad disidente que le permite al poema participar y afiliarse a la nueva inteligibilidad del arquetipo infierno, derivada, a su vez, de la impugnación moderna de la noción cristiana del tiempo. Tal inteligibilidad insólita aparece expuesta en tres textos poéticos de la edad moderna (quienes trazan la imagen de nuestra segunda diáspora textual): **Matrimonio del Cielo y el Infierno** (William Blake); **Las Flores del Mal** (Charles Baudelaire) y **Una temporada en el Infierno** (Arthur Rimbaud).

Elogio de los navegantes digamos que ejerce un movimiento pendular que lo traslada desde una posición clásica hacia una posición moderna y viceversa. Hay un momento durante el cual el péndulo poético detiene y cesa su agitación referencial para figurativizar su propio infierno: la ciudad moderna.

9. Apoyados en una perspectiva histórica trazada por Lewis Munford, avanzamos hacia una indagación de la índole infernal de la ciudad moderna. El proceso de infiernización de las urbes modernas presenta dos signos cardinales: a) una gradual descomposición de la personalidad humana, y b) la vigencia de colectividades enajenadas sometidas a una serie de controles subliminales de carácter político y/ o económico. Polis- Megalópolis- Necrópolis: he aquí la virtual secuencia histórica que cataliza y canaliza el destino de las grandes concentraciones urbanas contemporáneas. La nave de Ojeda simulando ser un sonoro artilugio mítico, avanza hacia la nueva encarnación del infierno, hacia los dominios enajenantes de Megalópolis. Su avance es también la prefiguración de una ciudad de los muertos, la invocación de una extensa necrópolis tan deleble como audible.

10. El poema **Elogio de los navegantes**, escrito por Juan Ojeda durante la segunda mitad del siglo XX, es una precipitación de signos pronunciables desde dos posiciones complementarias: una primera posición topológica e iniciática, que lo concibe como una tumba colectiva y una matriz dilatada. Y una segunda posición temporal y diacrónica, que lo interioriza como el despliegue de una conciencia

histórica que asimila, recrea y refuta el relato tradicional de la travesía hacia el infierno. Así, la navegación ojediana imprime su conjugación fallida en el universo poético peruano: gestada por el Mito, concluye consumida por la Historia.

ACADEMIA S. MARCI VRBIS REGVM IN PERV. S.M VLT PLVS RA

BIBLIOGRAFIA

AINZA, Fernando. *Teoría de la novela.* Madrid, Sociedad General española de Librería, 1976.

ALIGHIERI, Dante. *Divina Comedia.* Madrid, Nájera, 1983.

ALTHUSSER, Louis. *Posiciones.* México, Grijalbo, 1977

AZCUY, Edgardo. *El ocultismo y la creación poética.* Buenos Aires, Edt. Sudamericana, 1966.

BARTHES, Roland. *El Grado cero de la escritura. Seguido de Nuevos Ensayos Críticos.*
Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

_____ *El Placer del Texto.* México, Siglo XXI, 1982.

_____ *S/Z.* Madrid, Siglo XXI, 1980.

_____ *Crítica y Verdad.* 4ta., ed. México, Siglo XXI, 1981.

BATAILLE, Georges. *La Literatura y el Mal.* Madrid, Taurus, 1959.

BAUDELAIRE, Charles. *El Arte Romántico.* Buenos Aires, edt. Shapire, 1954.

_____ *Las Flores del Mal.* Madrid, Alianza Editorial, 1982. Traducción de Antonio Martínez Sarrión.

BELTRAN PEÑA, José. *Poesía concreta del Perú. Vanguardia plena.* Lima, Editorial San Marcos, 1998.

BLAKE, *William. Obra Poética.* Barcelona, Ediciones 29, 1998.

BLANCO, Desiderio (y) BUENO, Raúl. *Metodología del Análisis Semiótico.* Lima, Universidad de Lima, 1983.

BORGES, Jorge Luis. *Prosa Completa.* Vol. I. Barcelona, Bruguera, 1985.

_____ *Obras Completas* (1976-1985). Vol. IV. Barcelona, Círculo de lectores, 1993.

BOWRA, C. M. *La herencia del simbolismo.* Buenos Aires, Losada. 1951

BRIER, Bob. *Secretos del Antiguo Egipto.* Barcelona, Robin Book, 1994.

CABEL, Jesús. *La Fiesta prohibida. Apuntes para una interpretación de la nueva poesía peruana 60/80.* Lima, Ediciones Sagsa, 1986.

---------- *Juan Ojeda. El signo y las palabras.* Selección y notas de Jesús Cabel. Lima, edt. Juan Mejía Baca, 1978.

CHIAPPO, Leopoldo. *Dante y la Psicología del Infierno.* Lima, Cía., de Seguros Atlas, 1983.

CORNFORD, F. M. *Antes y después de Sócrates.* 2da. ed. Madrid, Ariel, 1981.

COROMINAS, Joan. *Breve diccionario etimológico de la Lengua castellana.* 3era. ed. Madrid, Gredos, 1973.

CURTIUS, E. R. *Literatura Europea y Edad Media Latina.* México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

BONNEFOY, Ives. (Ed) *Diccionario de las mitologías y de las religiones en las Sociedades tradicionales y del Mundo antiguo*. 2 vols. Barcelona, Eds. Destino, 1996. (Versión española a cargo de Lluís Duch y Jaume Pórtulas. Traducción de Cristina Serna).

DOMIN, Hilde. *¿Para qué la lírica hoy*? Barcelona, Alfa, 1986.

DURVILLE, Henry. *Los Misterios iniciáticos*. Barcelona, Edicomunicación, 1987.

ELIADE, Mircea. *Iniciaciones místicas*. Madrid, Taurus, 1975.

ELIOT, T. S. *Función d e la Poesía y Función de la Crítica*. Barcelona, Seix Barral, 1968.

_____ Los poetas metafísicos. Buenos Aires, Emecé editores,

ESCOBAR, Alberto. *Antología de la poesía peruana*. Lima, Peisa, 1973

FALK, Walter. *Impresionismo y Expresionismo*. Madrid, Guadarrama, 1963.

FINLEY, M. I. *El mundo de Odiseo*. México, Fondo de Cultura Económica., 1966.

FRIEDRICH, Hugo. *La estructura de la lírica moderna*. Barcelona, Seix Barral, 1974.

FRYE, Northrop. *Anatomía de la crítica*. Caracas, Monte Avila, 1977.

_____ *Poderosas Palabras. La Biblia y nuestras metáforas*. Barcelona, Muchnik, 1996.

GARCÍA GUAL, Carlos. *Introducción a la mitología griega*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.

GONZALES VIGIL, Ricardo. *Poesía Peruana Siglo XX. De los años 60 a nuestros días*. T.II. Lima, Ediciones Copé, 1999.

GRUPO MI. *Retórica General*. Barcelona, Paidos, 1987.

HOMERO. *Odisea*. Madrid, Edaf, 1981.

KHALER, Erich. *¿Qué es la historia*? Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1998.

LEONHARD, Kurt. *Dante*. Barcelona, Salvat, 1986.

LEZAMA LIMA, José. *Las eras imaginarias*. Caracas, Fundamentos, 1971.

LÓPEZ DEGREGORI, Carlos (y) O'HARA, Edgard. *Generación poética peruana del 60. Estudio y muestra*. Lima, Universidad de Lima, 1998.

LUCIANO. *Obras*. Vol. II. Barcelona, Alma Mater, 1966

MARIÁTEGUI, José Carlos. *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana. 60a* ed., Lima, Librería Editorial Minerva, 1994.

MUMFORD, Lewis. *La ciudad en la Historia. Sus orígenes, transformaciones y Perspectivas*. 2 Vol. 2da. ed., Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1979.

NIETZSCHE, Friedrich. *El origen de la tragedia*. 3era. ed., Buenos Aires, Espasa Calpe, 1952.

NOVALIS. *Los fragmentos*. Buenos Aires, El Ateneo, 1948.

OJEDA, Juan. *Elogio de los navegantes*. Trujillo, revista Cuadernos Trimestrales de Poesía N° 37, abril 1966.

_____ *Arte de navegar*. Compilación de Jesús Cabel. Guadalupe, Runakay eds.,1986.

OVIDIO NASÓN, Publio. *Metamorfosis*. 2 Vols. Barcelona, Alma Mater, 1964.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

_____ *Los hijos del limo*. Bogotá, Oveja negra, 1985.

REIS, Carlos. *Fundamentos y técnicas del análisis literario*. Madrid, Gredos, 1985.

REISZ DE RIVAROLA, Susana. *Teoría literaria. Una propuesta*. 2da., ed.,Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1987.

RICHTER, Jean Paul. *Estética*. Madrid, edt. Verbum, 1991.

RIMBAUD, Arthur. *Una temporada en el Infierno*. 3era., ed. Madrid, Hiperión, 1992. Traducción de Ramón Buenaventura.

_____ *Prosas e iluminaciones*. Barcelona, Ediciones 29, 1999.

SCHENK, H. G. *El espíritu de los románticos europeos*. México, Fondo de Cultura Económica, 1983.

SCHLEGEL, Friedrich. *Poesía y Filosofía*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.

THOORENS, León. *De Sumer a la Grecia Clásica*. Madrid, eds. Daimon, 1968.

TRESMONTANT, Claude. *San Pablo*. Barcelona, Salvat, 1986.

URDANIVIA BERTARELLI, Eduardo *La caza del unicornio.Ensayos de Crítica literaria.* Lima, eds., Universidad Nacional Agraria La Molina, 1994.

VIRGILIO. *Eneida*. Madrid, Edaf, 1985.

_____ *Eneida. Libro VI*. Introducción y notas de Heliodoro Fuentes. 2da.ed., Madrid, Instituto Antonio de Nebrija, 1966.




S.M
ACADEMIA S. MARCI VRBIS REGVM IN PERV.
VLT
PLVS
RA

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN 3

PARTE PRIMERA
EL TEXTO COMO DESPLIEGUE NÁUTICO

I. Elogio de los navegantes: umbral y afloramiento arquetípico 24

II. La trenza del comienzo 31

III. Los verosímiles náuticos 35

IV. Los códigos replicantes: hacia la plasmación de la singlatura invisible 43

PARTE SEGUNDA
EL TEXTO COMO DESPLIEGUE INTERPRETATIVO

I. Libro de los muertos: la tentación de un origen 86

II. La espiral de la traslación secular 91

III. Perturbación arquetípica y estigma romántico 98

IV. Las visitaciones 104

CONCLUSIONES 152

BIBLIOGRAFÍA 160


S.M
ACADEMIA S. MARCI VRBIS
REGVM IN PERV.
PLVS
VLT
RA