



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



Facultad
de Humanidades
y Ciencias de la Educación

Universidad de la República
Facultad de Humanidades y Ciencias de la
Educación

Unidad de Posgrado

Maestría en CIENCIAS HUMANAS

TESIS PRESENTADA PARA DEFENDER EL TÍTULO DE
MAGÍSTER EN LITERATURA LATINOAMERICANA

DANIEL NAHUM

Director de Tesis:

DR. PROF. HEBERT BENÍTEZ PEZZOLANO

LA DIALÉCTICA DE LOS ESPACIOS
ESPACIO, PALABRA E INTERSUBJETIVIDAD
EN LA POESÍA DE JORGE ARBELECHE

Montevideo, septiembre de 2021.-

Montevideo, 8 de septiembre de 2021.

Sres. integrantes de la Comisión Académica de Posgrado
de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

Por la presente, comunico a Uds. que procedo a dar el aval correspondiente para que el maestrando Daniel A. Nahum presente su tesis de Maestría en Ciencias Humanas, Opción Literatura Latinoamericana, titulada *La dialéctica de los espacios. Espacio, palabra e intersubjetividad en la poesía de Jorge Arbeleche*.

Dicha tesis, de la cual soy su tutor único, cumple con los requisitos necesarios de investigación, formulación y redacción académica apropiadas a efectos de que sea presentada ante el tribunal de defensa correspondiente.

Sin más, les saluda cordialmente



Dr. Hebert Benítez Pezzolano

A mis padres, fuego del que soy chispa.

A mis hermanos, hijos y nietos.

A los amigos, mi otra familia.

Agradecimientos

El mayor agradecimiento a mi amigo de tantas décadas Hebert Benítez Pezzolano, por su generosidad, paciencia, compromiso, dedicación y amplísimo conocimiento sobre este y otros temas literarios y filosóficos que han venido a conjugarse en una tutorización que permitió la elaboración del presente trabajo.

Al poeta, académico, profesor, ensayista, erudito y amigo Jorge Arbeleche, por su pródiga colaboración, su palabra amena y motivadora, y por su profunda cualidad humana.

A mi amiga Claudia Díaz, porque, entre otras muchas razones, en su casa hospitalaria se gestó la idea.

Al Comité Académico de Posgrado de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, por su consentimiento al contemplar mis solicitudes de extensión de plazos para esta entrega.

ÍNDICE

Resumen/ Abstract.....	8
1.- Apuntes preliminares sobre la poesía de Jorge Arbeleche.....	9
2.- Contexto histórico y cotexto crítico-literario.....	16
3.- Luz / oscuridad.....	26
4.- Poemas en prosa y los espacios.....	61
4.1.- Los espacios: el poema en prosa y el ritmo del pensamiento....	73
5.- Pansensualismo.....	86
5.1.-El tú lírico.....	87
5.2.- La naturaleza. El cuerpo.....	96
5.3.-La naturaleza. Panteísmo.....	103
6.- Conclusiones.....	107
7.- Bibliografía.....	112
I.- Bibliografía poética de Jorge Arbeleche.....	112
II.- Bibliografía.....	114
III.- Revistas, semanarios y periódicos.....	119
IV.- Webgrafía.....	120

hacia una luz mis penas se consumen
Jorge Guillén

La poesía es la intimidad que coincide con la intimidad de otros
Ida Vitale

*Reivindico el espejismo
de intentar ser uno mismo*
Luis Eduardo Aute

*No entres dócilmente en esa buena noche.
Enfurécete. Enfurécete ante la muerte de la luz*
Dylan Thomas

Iba parecido a la noche
Homero

*Pintada, no vacía.
Pintada está mi casa.*
Miguel Hernández

*Que no se acabe nunca la madeja
del te quiero me quieres, siempre ardida
con decrépito sol y luna vieja.*
Federico García Lorca

Sobre lo oscuro edificar la luz
Jorge Arbeleche

RESUMEN

La luz y la oscuridad son imágenes estructurales de la poesía de Jorge Arbeleche. De ellas se desprende una serie de formas expresivas y semantizaciones poéticas, muy variadas a lo largo de 45 años de escritura, recogidos en el libro *Mito, poesía reunida (1968-2013)*. Entre ellas, las que se estudian en el presente trabajo: el verso libre y suelto, el género poema en prosa, vinculado tradicionalmente (y desde su origen), con la nocturnidad, las diferencias con el verso libre empleado por Arbeleche, la poesía amorosa, en la que el poeta se destaca de la tradicional configuración del tú, clásicamente visto como una construcción del yo: en la poesía de Arbeleche, la presencia del tú resulta la causa de la existencia de la voz enunciativa en primera persona, vale decir, el tú estructura la voz del yo, y, por último, el vínculo de la dicotomía luz/oscuridad como intertextualidad dialogante con la tradición poética de la religiosidad occidental.

ABSTRACT

Light and darkness are structural images of Jorge Arbeleche's poetry. A series of expressive forms and poetic semantizations emerge from them, very varied throughout his 45 years of writing which are collected in the book *Mito, poesía reunida (1968-2013)*. Among them, those that are studied in the present work: free and loose verse, the genre of prose in poetry, traditionally linked (and from its origin), with nightlife, the differences with the free verse used by Arbeleche, love poetry, in which the poet stands out from the traditional configuration pronoun you of the you, classically seen as a construction of the self: in Arbeleche's poetry, the presence of the pronoun you is the cause of the existence of the enunciative voice in the first person, that is, the you structures the voice of the self, and, finally, the link between the light / dark dichotomy as a dialoguing intertextuality with the poetic tradition of western religiosity.

1.-- Apuntes preliminares sobre la poesía de Jorge Arbeleche.

El libro *Mito*, de Jorge Arbeleche (2014)¹, un volumen de más de quinientas páginas, reúne su obra publicada entre 1968 y 2013. El conjunto permite una visión en contigüidad de la edición de sus libros y de los distintos trayectos y variaciones que conforman su poética.

Sangre de la luz (1968) responde, en buena medida, al enérgico relieve de los espacios culturales, literarios y, particularmente, poéticos del 68 uruguayo. A su vez, inserto en el complejo y emblemático contexto histórico, nacional e internacional, de profundas transformaciones sociales, políticas y culturales, contribuye con novedades expresivas a ese contexto. Es el primer libro publicado por un joven poeta que aún no había cumplido los 25 años. No obstante, leído desde la perspectiva diacrónica que *Mito* permite, también es posible afirmar que es un libro que carece de gestos iniciales. Desde el comienzo de su producción es apreciable una madurez poética que Paternain (1969), al compararlo con otros poetas jóvenes, pondera.

Es un libro elaborado con la conciencia del significado de la poesía, la capacidad expresiva de la lengua española y la necesidad de una expresión auténtica que, a su vez, se vea implicada en la escritura general, entendida toda la poesía como un gran espacio de manifestación artística.

Al ingresar al ámbito colectivo que es la escritura, Arbeleche comprende, con su primer libro, la trascendencia de la expresión literaria. *Sangre de la luz* posee componentes poéticos que se desarrollarán en los libros sucesivos, en los que se puede apreciar algunas variaciones metafóricas enmarcadas en una gran isotopía semántica, como caras de un mismo poliedro, pero con permanencias y

¹Todas las citas de los poemas de Jorge Arbeleche que se realicen en este trabajo llevarán, entre paréntesis, la página que ocupa en esa edición, a no ser que se indique, expresamente, otra.

constancias que han hecho de su poesía una manifestación lírica culminante en los libros que componen *Mito* y en una parte significativa de su producción poética posterior a 2014. Tal es el caso recurrente del binomio luz/oscuridad, que será tratado en uno de los capítulos de este trabajo.

Afirma Graciela Mántaras (2008), en referencia a una publicación antológica artesanal de 1987:

Es significativo que el poeta recoja más textos a medida que progresa en su tarea. (...) Los temas, constantes, pueden reducirse a los eternos: amor, vida, muerte. Y en los poemarios escritos en los años negros del país, el fervor por lo libre y las luchas solidarias. Estos temas permanentes tienen inflexiones personales. De la muerte, más que el dolor o la rebeldía por la muerte propia, el poeta canta el sufrimiento por la muerte de los seres que nos son queridos y, por queridos, necesarios para nosotros y que quisiéramos saber vivos. (Mántaras, 2008: 23)

Según Ricardo Pallares (1992) los temas de Arbeleche son: “cualidad del tiempo, los abismos del amor, y la muerte (más como el morir que como agónica vivencia)” (Pallares: 1992: 25). De hecho, creo que cuantitativamente podríamos señalar más. La lectura de *Mito* permite contemplar la unidad referida en cuanto exploración de todos los temas humanos, que son más amplios que los enumerados por Graciela Mántaras² o Ricardo Pallares: desde la búsqueda metapoética de la palabra exacta, la escritura y su repliegue, el miedo, la familia, los amigos, los homenajes y agradecimientos, la muerte, el erotismo, el amor, el desamor, la conciencia de la existencia y de las cosas, la deriva del vivir, la soberbia represión del poderoso, lo místico, lo espiritual, el dolor, la palpabilidad

²Seguramente, cuando Mántaras enumera los temas poéticos de Arbeleche utilizando los tópicos básicos de la literatura universal, está refiriendo a que en esta poesía se entronca en la tradición más clásica de la literatura. Además, podría suponerse que tiene presente el título de uno de los libros críticos de Jorge Arbeleche, titulado *El amor y la muerte en la poesía española* (1978). Como ya sabemos, los abordajes críticos de un poeta redundan en su preferencia poética. El ejemplo más claro es la conferencia que diera García Lorca en torno a Góngora: *La imagen poética de Luis de Góngora*, que, en última instancia, resulta una suerte de arte poética de algunos de sus momentos de producción.

de lo cotidiano, la percepción de lo temporal desde la subjetividad poética, la naturaleza. Algunos temas son residentes en su poesía, mientras otros resultan más coyunturales. Sin embargo, nunca están vinculados estrechamente con la realidad circundante, pero cuando estas escrituras de circunstancia son visibles, es apreciable un marco de referencia identificable con algún acontecimiento histórico que cumple la función de alianza indisoluble entre el yo que enuncia en el poema, es decir, el yo poético que dice ser 'yo' con el sujeto empírico de la enunciación, el poeta Jorge Arbeleche. A este respecto, el poeta ha declarado:

 Mi poesía ha estado, en su momento, también comprometida con los problemas sociales de mi entorno, pero siempre busqué que el poema no fuese un panfleto u otra consigna política. El primer compromiso del poeta es con la calidad de su poesía. La poesía puede ser social o tener esa temática, pero jamás debe descuidar la calidad y la formulación expresiva del verso. (Fuentes: 2015: 27)

En sucesivas ocasiones expresivas, las formas poéticas de J. Arbeleche integran el verso libre y suelto con poemas poliestroficados y, en algunos, la distribución de la palabra en la página habilita a múltiples recorridos de lecturas posibles. Tal es el caso de los poemas que siguen, en los que el lector es inducido a trazar la trayectoria que prefiera.

4

Se me murió
 la mano
 un ojo
 el brazo
se me murió
 un vaso
 la lámpara y
 el lápiz
se me murió
 la clave azul del aire
 el otro costado de la sangre
se me murió

(191)

Aire sosegado

Aire
Cuando una voz a otra le dice
 que la quiere
cuando de antiguas manos brota
 caricias de relámpago
cuando “hasta mañana, amor” enlaza
 el todavía legañoso “buen día”
cuando un amado besa y
 el amante es besado
cuando al besante y al besado
se les empapa el alma y
les suelta el mar
el aire es un jardín secreto que se funda y
el aire se enabeja:
aliento de Dios que agita las campanas
del aire.

(192)

En el poema 4, una suerte de estribillo elegíaco va marcando la sentencia de la desintegración de lo humano (mano, ojo, brazo) y de la desintegración fundamental que hace que alguien sea poeta (vaso, lámpara, lápiz) hasta llegar al límite de la pérdida de lo inmaterial, lo espiritual, lo que Antonio Machado (1943) llamó “el mundo mago” (Machado: 1943: 36): “la clave azul del aire, el otro costado de la sangre” (192). En el segundo poema citado, “El aire sosegado”, el que le da nombre al libro de 1989, la grafía invita al lector a un recorrido nuevo, sin la necesidad de la lectura tradicional. Esta, desde el punto de vista formal, se desarticula para poder elegir tránsitos de lectura diversos. Hay en estos poemas una mirada hacia el lector, una voluntad de crear textualidades con espacios abiertos en los que la función lectora no se limita a la mera decodificación de lo escrito, es decir, a una interpretación de la presunta clave dada por el autor, sino a una recreación del texto, en el sentido estricto del término: re- crear: volver a crear. La estética de la ‘obra abierta’ descrita por Eco (1984) en 1962, la publicación de *Rayuela*, de Julio Cortázar (2004) en 1963, con su propuesta laberíntica para el camino del lector, e incluso dentro de las disciplinas teórico-críticas, las poéticas de la lectura, entre las que

destaca la estética de la recepción, han ido formando una atmósfera cultural que rápidamente es absorbida por los jóvenes poetas de los sesenta, tal como advertimos en poemas como los citados.

La anáfora temporal “cuando”, del poema “Aire sosegado” señala la confluencia de situaciones facilitadoras del acto creativo de amar, que renueva en los amantes el acto amoroso de Dios. Este, en vez de aletear y mover las aguas con su espíritu, agita las campanas que materializan el sonido que propaga el aire. Los amantes generan y expanden la sonoridad del amor en ese aire sosegado. Dichas imágenes resultan una manifestación concentrada, al modo de una proyección metonímica de la concepción amorosa. La idea del amor, de alguna manera, atraviesa el conjunto de su poesía. Ese aire apacible entra en consonancia simbólica con un contexto político y social que lo avala, lo legitima y, en suma, lo habilita: en el año de la publicación de *El aire sosegado* el sistema republicano y democrático comenzaba a afianzarse luego de un primer gobierno de transición entre la dictadura y la democracia, lo que explica el título del libro, como así también puede explicarse, con un sentido inverso, el del libro de año 1976, *Los ángeles oscuros*, fecha de la consolidación del poder dictatorial y a un año escaso de la destitución del docente Jorge Arbeleche de Enseñanza Secundaria. Naturalmente, no estoy sosteniendo una relación refleja y unívoca entre el contexto histórico y su producción poética, pero la polivalencia de los lenguajes creativos permite, también, observar ese vínculo sin anclaje estricto y sin desmerecimiento de los valores de producción más “autonómicos”, a la vez que apelativos de las figuraciones del lector en el mundo de su poesía.

El primer crítico de la poesía de Arbeleche en ver la intención coadyuvante que se le otorga al lector fue Hebert Benítez Pezzolano (2008 b):

(...) en los epígrafes de *El oficiante* (...) se asoma una conciencia y un sentido de orientación poética, una solicitud de sospecha dirigida al lector, lo cual en suma deviene en exigencia de relectura. Si nada es sencillo, la sencillez es aquello que no existe. Esta crítica de la lectura, organizada

quizás en una crítica de los juicios sobre la vida, es una anticipación, la asunción del lugar del poeta como inevitable lector que estampa la sugerencia de desarticulación de algunos de los lugares comunes de su poesía. (Benítez, 2008 b: 117)

Los poemas en prosa, nueva forma de experimentación creativa que Arbeleche emplea desde *La casa de la piedra negra* (1983), conservan la cadencia y el ritmo de versos de arte mayor en los enunciados, por ejemplo, el endecasílabo, aunque debe entenderse que lo desborda en base a ritmos y rimas internas que trascienden la ondulación fonética del verso de once sílabas. Más allá del desborde indicado, que será desarrollado en el capítulo 4, en el que se analizará el uso del género poema en prosa, veamos, a modo de ejemplo, un pasaje de “El espacio del recuerdo”, de la sección “Espacios”, del libro *La casa de la piedra negra* (1983):

El que llega de tarde había llegado. Hablaba lento y poco. Sin embargo se ponía locuaz de cuando en cuando.

(177)

Bien podría haberse dispuesto como tres endecasílabos, de esta manera:

El que llega de tarde había llegado.
Hablaba lento y poco. Sin embargo
se ponía locuaz de cuando en cuando.

Pero no se trata de un mero cambio en la distribución de la palabra en la página. Es una forma diferente de expresión poética. El poema en prosa pone de relieve la poeticidad de la escritura al desprenderse de la “graficación” de la palabra medida.

En Arbeleche se aprecia una búsqueda constante de cadencias y ritmos poéticos novedosos. La palabra es música, por lo tanto, es armonía. La sonoridad de los significantes de la lengua española alcanza perfecciones rítmicas dados los acentos trocaicos y dactílicos que utiliza el poeta como recurso estilístico que bien observara Martha Canfield (2008) en el prólogo incluido en, *La casa de la piedra*

negra, aunque aplicado a la poesía escrita en verso, en la relación sonora y rítmica del heptasílabo con el endecasílabo:

u u u ----- u ----
Y pa ra qué-en ten der

u u u ----- u ---- u u u ----- u
si na da nun ca más ha de-en ten der se

Es necesario un estudio teórico-crítico, de carácter universitario, en buena medida pendiente todavía, de la poesía de Jorge Arbeleche. El poeta sigue escribiendo y luego de los 45 años de producción que constituyen el corpus de este trabajo, ha seguido publicando a razón de un libro de poemas por año³. Es la voz de un hombre que, como ha dicho Bordoli (1968) a propósito de *Sangre de la luz*, intenta descubrir quién es, en contradicción con buena parte de la poesía de los poetas más recientes (varios de ellos más proclives al grito y al gesto que a la voz): “el hombre actual no se preocupa por saber qué es el hombre: Prefiere ser legión, no ser hombre” (Bordoli, 1968: 5).

La poesía de Arbeleche es a la vez que producto de su tiempo, contempladora del ser y la existencia que trasciende lo temporal. Lo humano, la muerte, el amor, son atravesados íntegramente y de manera diagonal por las dos coordenadas que los definen: el tiempo y el espacio. Su poesía tiene la impronta del aquí y ahora, aunque esas coordenadas no sean más que representaciones que hacen pensar en lo eterno y en lo infinito.

³*El telar de la memoria* (2014); Premio Nacional por *Peregrino* (inédito) (2015); *Peregrino* (2016); *Carta a García Lorca y otros poemas* (2017); *El repetido escándalo del gallo* (2018); *Cuaderno de las conjugaciones* (2019), *Escrituras* (2021).

2.- Contexto histórico y cotexto crítico-literario

De la segunda promoción de escritores de la generación del '60 del Uruguay (Miranda: s.f.), Jorge Arbeleche ocupa un lugar destacado. Este espacio, ganado a lo largo de cincuenta años ininterrumpidos de dedicación a la producción poética, a la búsqueda de expresividades nuevas dentro de la lengua española, a una temática renovadora a partir de tópicos instituidos en el lenguaje poético hispanoamericano, ha dado como resultado, curiosamente, una mirada crítica poco vasta, en términos de volumen y profundidad, con las debidas excepciones, como ocurre también con la crítica de la producción de otros poetas de los '60, como Enrique Estrázulas, Circe Maia, Roberto Echavarren, Hugo Achugar, Salvador Puig, Rolando Faget, Nancy Bacelo o Cristina Carneiro, por citar algunos.

La irrupción de la figura de Jorge Arbeleche en 1968, con un libro de poemas como *Sangre de la luz*, que contempla el tiempo y las cosas bajo una visión pansensualista de la realidad, pone en juego una suerte de correlaciones entre la descripción de los acontecimientos de la década, no solo a nivel nacional, sino a nivel mundial, con los acontecimientos interiores de la espiritualidad del yo, tal como puede leerse en un poema como “La amarga despedida”, del libro *Los instantes* (1970)

La muerte es solo un sueño,
me dijeron.
Así lo han dicho
quizás por cortesía
para aquellos
que acá nos quedaremos
aquellos que estamos
clavados en la vida
y miramos la muerte
y despedimos
mordiendo duramente
la amarga despedida.
(...)

La muerte no es un sueño.
(...)
Tiene un silencio
nada más
y una espera
y una paciencia
y una tristeza inmensa de ser muerte
y de poder llamarse
Viet-Nam
esta mañana

(75)

O el poema “Campo” del libro *La sagrada familia* (2010) que, si bien puede interpretarse metafóricamente, hace referencia a los campos de refugiados:

no es la puerta del Infierno
ni la ilustración medieval de los herejes
tampoco una pintura surrealista

es un campo
de refugiados de hombres y mujeres
o niños o ancianos o enfermos
alguno tal vez sano mutilados
perdieron sus pies en los caminos
(...)

sin rumbo sin carga sin destino
sin casa lumbre solar ni documento

residuos hojarasca basural
arena sobrante del desierto.

(439)

El contexto uruguayo es parte de una problemática internacional que tanto se manifiesta en ámbitos sociales y culturales como políticos; está signado por las protestas de grupos de jóvenes norteamericanos automarginados que, desde la mirada parricida, ven como decadente el rumbo que ha tomado el capitalismo de posguerra. Estas protestas pronto se expandirían en réplicas culturales por casi todo el planeta, denostando el consumo creciente que luego de terminada la

Segunda Guerra Mundial trajo consigo la reconversión de la industria dedicada a la producción armamentística y ahora al desarrollo del confort y la comodidad hogareña. Con la prosperidad económica de los años '50, especialmente desarrollada durante el gobierno de Luis Batlle Berres, la abundante exportación de cortes vacunos por la Guerra de Corea, el pago de la deuda que Gran Bretaña había contraído con Uruguay, también por compra de carne de novillos, las promociones de alfabetización que ubicaban a Uruguay dentro de una de las tasas más bajas de analfabetismo de América Latina, la comparación del país con Suiza (con toda la connotación de territorialidad neutral que tuvo este país dado su rol durante conflictos bélicos desde siglos atrás y, especialmente, durante la Segunda Guerra Mundial), propulsado por la publicidad gubernamental, se creó la idea de un Estado excepcional dentro de América del Sur. No obstante, en Uruguay, la primera carta de intención, solicitando un préstamo al Fondo Monetario Internacional, fundado en 1944, pero empezando a operar en diciembre de 1945, a escasos tres meses de terminada la Segunda Guerra Mundial, orientaba el desarrollo del capitalismo de posguerra y hacía que el país ingresara en un mundo nuevo de recapitalizaciones de bancos fundidos por sus propios dueños.

El nuevo contexto político internacional de la Guerra Fría hizo de América Latina un territorio de experimentaciones en la correlación de fuerzas geopolíticas. Al mismo tiempo, algunas dictaduras latinoamericanas contaban ya algunas décadas, como la dinastía Somoza, en Nicaragua. Con el acontecimiento fundamental de la Revolución Cubana, los levantamientos revolucionarios vieron incrementadas sus esperanzas de derrocamiento de los poderes dictatoriales y de las distintas oligarquías continentales en aras de una transformación revolucionaria. Así, en Uruguay, distintos focos revolucionarios, entre los que sobresale el MLN-T, empiezan a operar en Montevideo y en áreas metropolitanas. La inflexión más crítica de la decadencia económica recién empezaba y la política acompañaba ese repliegue mediante nuevas contradicciones, a las que, de ninguna manera, fue ajena la cultura y las letras, en particular. El poema *Canción de*

muchacho, de Benavides (2016), integrante de la misma generación, es elocuente en ese sentido:

Fiero es de mirar a la puerta
Y no verle la salida
El mundo de los mayores
Es una foto amarilla

Qué nos dicen esos ritos
La mentida ceremonia
El deber o la carrera
Liberal, casos o cosas

Palabras que empapelaron
La realidad vergonzosa:
Prosperamos con la guerra
Muertos de Corea o Europa
Qué nos dicen los ministros
Los señores de la prosa
Dirán que los altos fines
Exigen fosas bien hondas

Fiero es de mirar a la puerta
Y no verle la salida
Pero hay que salir ¡Coraje!
Porque afuera está la vida

El mismo Washington Benavides veía en la poesía de Arbeleche, según desarrolla en un artículo publicado en la revista *Marcha*, en el año 1971, además de erotismo, el tema del miedo. El miedo en Arbeleche, sostiene, está vinculado con la muerte. Y, ratificando esta mirada, Canfield afirma que ese tema mortuorio puede

adquirir un tono personal (la madre muerta) o colectivo (el genocidio en Vietnam). (...) sospecho -continúa- que la raíz de este miedo muchas veces está, no ya en la gran igualadora manriquiana, sino más simplemente en las pequeñas muertes de los olvidos, las traiciones, los desdenes, los adioses. (Canfield: 2008: 17)

Comparto esta postura intimista que se le quiere adjudicar a la poesía de Arbeleche, que, de hecho, la tiene. Incluso así la califica Luis Bravo (2008), “entre lo intimista-subjetivo y el asomarse a la circunstancia vital e histórica” (Bravo: 2008: 149), e insiste en el concepto en un artículo de 2011, *En torno a ‘La sagrada familia’, de Jorge Arbeleche. Laberintos de la voz en clave común*

La poética de Jorge Arbeleche equilibra lo íntimo y lo universal, lo cotidiano y lo que trasciende la circunstancia, lo metafórico y su referencialidad, atendiendo con igual intensidad, sonoridad y sentido. Es en función de tales equilibrios que puede afirmarse que el suyo es un estilo que se orienta a lo clásico. (Bravo: 2011: 361)

En mi lectura, veo que este asomarse de la circunstancia histórica no funciona como un telón de fondo de las emociones personales del yo que enuncia, sino que, este supuesto segundo plano en el fotograma poético de Arbeleche, es de un relieve especial, que no se muestra en primer plano porque no se puede: la propia circunstancia político-social que aparece en el fondo lo prohíbe, lo censura, lo desplaza al yo. El intimismo no es una categoría inherente a toda poesía lírica, sino una de sus manifestaciones más intensas desde el romanticismo, acontecimiento que ha alcanzado transformaciones contradictorias de la subjetividad poética en los distintos tránsitos de la modernidad hasta el presente. ¿En la expresión de la poesía lírica el yo no habla de su intimidad? No hay en esta poesía una exacerbación de lo íntimo, como puede encontrarse, por ejemplo, en la lírica de Gustavo Adolfo de Bécquer (2005), que contiene todos los cuadrantes de una categorización intimista. Quizás, las propias palabras del poeta puedan orientarnos:

“La poesía no debería limitarse -no debería hacerlo- a la exposición minuciosa de las angustias individuales, pues si bien toda manifestación del arte tiene como referente lo humano, el límite personal no será definitivo”. (Arbeleche: 1997: Ms.)

Esta cita es un extracto del discurso que Arbeleche pronunciara el 12 de junio del año '97, al ocupar un lugar como miembro activo en la Academia Nacional de

Letras de nuestro país. Las últimas palabras citadas son claves para comprender la concepción estética del poeta: “el límite personal no será definitivo”.

También la postura de Rafael Courtoisie (2008), en un artículo publicado en el suplemento cultural de *El País*, en septiembre de 1996, apunta a una categoría analítica que puede ser vista como un aporte a la comprensión general de la poesía de Arbeleche. En ese trabajo se refiere a una oximorónica formulación de intimismo universal:

La metáfora regidora fundamental de la propuesta de Arbeleche es lo doméstico, pero lo doméstico extendido, lo doméstico como símbolo universal, abarcador, omnicomprendido. Los límites de la casa aparecen en esta poesía como bordes del universo. El vocablo latino para casa (domus; casa hogar) habilita una interpretación específica en base a la raíz etimológica: esta poesía ha sido erigida como una casa, es el dominio de su autor al que son invitados los lectores. Puede ser habitada y recorrida con disfrute. Así, el dominio poético interior se convierte en emblema de un mundo exterior y en posibilidad de relación y realización humana completa, expresable y compartible. El señor de la casa es el dóninus, el dueño de esa extensión de intimidad que entra en correspondencia con la realidad expandida, con la naturaleza viva de los seres que la pueblan. (Courtoisie: 2008: 103)

De esta manera, el yo que enuncia y todo lo que lo rodea, el no-yo, mantiene una relación de producción significativa que solo puede explicarse a través de la mirada fenomenológica, en tanto el sujeto no es ajeno al objeto. El objeto, lejos de ubicarse en el exterior del sujeto, ha perdido su cualidad objetivable al ser atravesado por la mirada del sujeto. El sujeto enunciador ficcional Arbeleche es consciente de su ser en la medida que las cosas manifiestan su espesor. El significado emerge como una consecuencia del vínculo:

Tiempo del beso

Yo no quiero no
decir mi amor

con pájaros o espuma
ni ponerle el nombre
de flor o de una estrella.
Quiero decir mi amor
nombrándote el pelo y los zapatos
y el vello de tus piernas
Tomando forma eléctrica
bajo la entera caricia
de mi mano.
Quiero decir mi amor
nombrándote la boca
los dientes y la lengua
el beso y la sonrisa,
que nace de tus labios
y te crece hasta el alma
por los ojos.
Quiero decir mi amor
nombrando tu piel
y tu mirada,
decirlo en nuestro beso.
-Yo vivo en el tiempo
de tu beso-.
Allí nacemos
mi amor,
allí morimos,
y allí nos abrazamos
amor,
para morir.

(62)

Todo el mundo de amor en el que vive el yo comienza a desmembrarse y, sin embargo, la identidad está presente, se muestra anclada a los valores humanos y espirituales, representados simbólicamente en el cielo, en las fiestas, en los pasos: respeto por los muertos, respeto por los vientos oscuros que el propio yo va descubriendo en sí, en lo vivido, en la ausencia de la palabra.

(...) Estoy atado a esta tierra
Donde tengo mis muertos y mi sombra
Donde conozco el cielo y cada muro
Donde hay una tarde
Que me guarda un aire conocido

Que sabe de tus pasos y los míos
Que me brinda la fiesta
De respirarte cuando me respiras.

Mira ese silencio recostado en la casa.

(118)

Una lectura proyectada sobre el contexto político más inmediato es capaz de reconocer la representación del dolor ahogado, que, cada vez más, después del golpe cívico-militar del año '73, se agudiza, ensombrece, busca evitar la inquisitoria mirada del censor que poco sabe de valores y, menos, de poesía. “Lo fúnebre responde alusivamente a la ‘acechancia del miedo’ (“El Bosque”), a la marcial nocturnidad omnipresente de aquellos últimos años de la década del 70” (Bravo, 2008:149):

También a Ulises
se le ve vagar algunas tardes
por las orillas rocosas de su Ítaca,
bajo un áspero cielo sin dioses
ante un mar de metal que ya no lo conoce

(139)

En concordancia, la atmósfera cultural y, especialmente, literaria, marcada por la presencia aún palpitante, por hegemónica, de la generación hipercrítica del '45 durante los años '60, con voces que se plantaban como proféticas de los acontecimientos sociales y políticos de las décadas siguientes, venía acumulando polarizaciones ideológicas y pronto vería las grietas a la aparente estructura de solidez y opulencia que se pretendía crear a través de discursos oficiales, y officiosos, de la década anterior.

Algunos críticos, y a pesar de no integrar un número voluminoso han mostrado, desde los inicios (Etcheverry, 1968), sostenido interés en la poesía de Arbeleche. Alejandro Paternain (1969) ya reconocía en *Sangre de la luz* un trabajo de excepción con respecto al tratamiento poético del tiempo. Con el correr de los años y de los sucesivos títulos la atención crítica se incrementó sensiblemente

(Benavides, 1971; Silva, 1974; Estrázulas, 1976; Canfield, 1983; Pérez Pintos, 1984; Mántaras, 1987; Bianchi, 1989). Entre otros, Ricardo Pallares (1992) observó la precisión compositiva en el empleo de la métrica y sus efectos expresivos. Gerardo Ciancio (2008) captó una tendencia a la configuración metapoética, mientras que Hebert Benítez (2006), (2008 a), (2008 b), (2012) y Martha Canfield (2008), (2013), con el correr de los años y de los sucesivos títulos la atención crítica se incrementó sensiblemente (Benavides, 1971; Silva, 1974; Estrázulas, 1976; Canfield, 1983; Pérez Pintos, 1984; Mántaras, 1987; Bianchi, 1989). La producción poética de Arbeleche se enmarca dentro de las referencias históricas indicadas, dado que toda textualidad es producto a la vez que productora, en una relación dialéctica, de las condiciones de enunciación en las que emerge. Por esta razón, sin entrar ahora en una discusión, algo reductiva, sobre su identificación con poesía popular o con poesía culta, importa constatar, sin embargo, que la misma mantiene ecos de esa tensión⁴

Por este motivo, el presente trabajo intenta desarrollar una idea central: la escritura de Jorge Arbeleche encierra, a la vez que abre, una contraescritura ante dos tópicos poéticos de tradición occidental, recogidos por poetas españoles del modernismo, la Generación del '98 y, especialmente, de algunos de los integrantes de la llamada Generación del '27: la temporalidad y la oscuridad y la luz. Así, la tesis discurrirá en torno a tres apartados:

- 1) luz/oscuridad;
- 2) poesía en prosa y los espacios. Ritmo y cadencia;
- 3) el pansensualismo, dividido en tres subcapítulos: el tú lírico; la naturaleza: el cuerpo; la naturaleza: panteísmo

⁴ Figuras del ámbito teatral y cultural de nuestro país, como Estela Medina, Jorge Bolani, Washington Carrasco, Cristina Fernández, Vera Sienna y Ethel Afamado, entre tantas otras, comienzan a difundir una poesía que cobra nuevas mediaciones en lo teatral e incorpora nuevos alcances públicos y sociales.

Resulta sorprendente que hasta el momento no se haya realizado una tesis de grado sobre algunos aspectos de la poesía de Arbeleche, dada la importancia y la trascendencia de este poeta⁵. Pero no es tal vacío lo que justifica un trabajo de carácter académico sobre Arbeleche, sino su profundidad poética. Es necesario agrupar y sistematizar el conocimiento que se ha hecho de su poesía, como también resulta necesario elaborar una visión crítica de su producción, realizada por quien no pertenece a su generación, procurando otorgar mayor distancia y perspectiva histórica y con teorías analítico-críticas diferentes a las del universo ideológico en el que se produjo su obra. La crítica ha jugado un papel central en el acercamiento a la comprensión de su mundo poético. Es intención de este trabajo dar cuenta de ello a la vez que, ponderada la obra y la crítica en su conjunto, aportar al conocimiento general de tan vasta producción.

⁵1970: gana el concurso “La novela hispanoamericana de hoy”

1990: recibe el premio en Categoría Teatro del Concurso Literario de la Revista Plural de México.

1991: Primer premio de la Academia Nacional de Letras.

1997: Segundo Premio nacional de Literatura (*Alfa y Omega*).

1999: Premio Nacional de Literatura (*El hilo de la lumbre*).

2001: Premio Nacional de Literatura (*Para hacer una pradera*).

2005: Premio Nacional de Literatura (*El oficiante*).

2007: Premio nacional de Literatura (*El guerrero*)

2008: Premio Nacional de Literatura (*El bosque de las cosas*).

2011: Premio “Bartolomé Hidalgo (*La sagrada familia*)

2012: Segundo Premio Nacional de Literatura (*La sagrada familia*)

2015: Segundo Premio Nacional de Literatura (*Parecido a la noche*).

2015: Segundo Premio Nacional de Literatura (*Peregrino*).

2015: Premio Nacional “Bartolomé Hidalgo” a la trayectoria

2018: Premio Escarcela.

Su obra fue traducida a seis idiomas: inglés, francés, italiano, portugués ruso y farsi.

3.- Luz/oscuridad

Y vamos a lo oscuro sin consuelo

Alejado del tópico del *carpe diem*, tan a su gusto en la recepción de la poesía de Juana de Ibarbourou⁶ (1967), especialmente por el conocidísimo poema “La hora”, de *Las lenguas de diamante*, Arbeleche tiene una concepción del tiempo que trasciende la urgencia, más al modo de Jorge Guillén (1984) que el de Juana de Ibarbourou (1967). Martha Canfield parece captar esta reescritura del tópico inaugurado por Horacio, pero no termina de desarrollarlo o enunciarlo. Queda en una suerte de hallazgo sin explicación contundente:

El objeto de este canto⁷ no es pues ni lo heroico ni lo excepcional, sino lo trivial y cotidiano, todo lo que siendo común y corriente produce todavía momentos plenos y felices porque se viven con la consciencia de la fugacidad y de su irrepitibilidad. Una especie de moderno *carpe diem*.

heroico
es y ha sido
este día
donde nada ha pasado

(Canfield: 2008: 15)

“Lo urgente/ Es el maduro fruto”, dice Jorge Guillén (1984) en el soneto “Muerte a lo lejos”. La creación poética es la vida. Vivir al margen de la producción, con la ansiosa sensación de vivir porque el tiempo se desliza

⁶Es Jorge Arbeleche quien ha puesto a Juana en un lugar de privilegio en la producción poética de las letras femeninas uruguayas gracias a sus estudios críticos y a la elaboración definitiva de su biografía, y, a su vez Juana de Ibarbourou signó a Arbeleche “con la abrumadora responsabilidad de ser *uno de los mejores poetas jóvenes de nuestro Uruguay*”, como apunta Gerardo Ciancio (2008: 34).

⁷Se refiere al libro *Los instantes*.

irremediamente hacia el morir, es ahogar, sin solución, la escritura; vale decir, es la disolución ontológica del poeta. Es a partir de este concepto central que se desarrolla la poética de Arbeleche. No es apreciable una orientación hacia el tiempo existencialista (o al modo del tiempo quevediano) sino hacia la temporalidad fenomenológica, donde sujeto y objeto están en perfecta armonía poética en un tiempo que los encierra y los conmueve (con–mueve). En uno de los dos trabajos que Luis Bravo ha realizado sobre la poesía de Jorge Arbeleche, afirma que

Entre los diez años que transcurren entre *En el Tiempo* (1958), de Circe Maia, y *Sangre de la luz* (1968), de Jorge Arbeleche, abreva un sector importante de poetas que tienen un vínculo cordial, sustantivo, entre lo intimista–subjetivo y el asomarse a la circunstancia vital e histórica. Esta línea que he denominado “*poética de la temporalidad*” se vincula con el pensamiento estético de Antonio Machado que postula a la poesía como “*palabra esencial en el tiempo*”. (...) En sus primeros libros Arbeleche construye un discurso de resonancias míticas en un mundo violentado. De allí que Domingo Bordoli exprese que se trata de una “poesía del instante” en la que ha procurado poner de manifiesto un no–tiempo, que en forma circular rodea a cada uno de los momentos elegidos. No por casualidad el poeta titulará *Los instantes* (1970) a su libro siguiente. (Bravo: 2008: 149)

A propósito de la relación entre temporalidad y dimensión del yo, Bravo observa que el poema “Auto de fe”, de Alfa y Omega (1996), es “paradigmático de esa madurez” de una nueva etapa poética, en que “el yo del pasado y el del presente son puestos frente a frente”, de modo que “el yo-autoral y el yo-poético, desdoblados, se encuentran para rendirse cuentas” (Bravo, 2012: 94)

La luz fulgurante al modo de *El rayo que no cesa*, otro oxímoron con que Miguel Hernández (2017) veía el resplandor del arte y el amor, aparece con la poesía de Arbeleche como un instante eterno, como el rayo, que por naturaleza es efímero⁸, pero, al no desaparecer, se instala como una luz permanente. En esta

⁸ Es muy interesante el concepto que aporta Bachelard (2002) sobre el instante en *La intuición del instante*. Ante la idea de tiempo, existe una supremacía radical del instante

mirada del tiempo veo la trascendencia, siendo el instante una representación metonímica de la eternidad, de lo inmodificable, de la aproximación fenomenológica a la idea de tiempo, y la luz es el centro de un conglomerado metafórico, un campo isotópico de la existencia que emerge de un hedonismo moderno, un placer eterno por ser objeto y sujeto al mismo tiempo de tanta belleza creada. Afirma Toledo (2016):

La preocupación por esclarecer lo que Husserl denomina las estructuras de la conciencia pura, ha traído a la reflexión el establecimiento temático de la pregunta por la temporalidad. Temático se debe entender como explícito, en el sentido en que, si bien el problema se encuentra sugerido en las reflexiones anteriores, solo ahora se plantea como relevante; en pocas palabras, es un “*hacer de lo atendido solo marginalmente algo atendido en primer término, de lo sin relieve algo relevante* (Husserl: 1962: 196) (Toledo: 2016: 2)

Sostiene Husserl:

En el hacer “relevante” los planteamientos sobre el tiempo, que antes se daban como “halo” o “fondo”, se tendrán en cuenta dos consideraciones importantes, esto en aras de aclarar dicho fenómeno: en primer lugar, la concepción platónica del término “instante” como situado “fuera de” la conciencia y del tiempo “objetivo” y, posteriormente, se trata de tener en cuenta que, con el problema de la temporalidad, inicia Husserl sus consideraciones del lado objetivo, que es, en sus propias palabras, “el principio que se ofrece cuando se parte de la actitud natural” (Husserl: 1962: 191).

Quizás *Los instantes* (1970) cobre la fuerza de un epicentro de esta forma de sensibilidad poética, pero no significa que no aparezca a lo largo de toda su obra.

ante la categoría de lo durable. Si en el campo de la física las coordenadas pueden reducirse a la de espacio y tiempo, en el ámbito de la poesía, el arte se comprende gracias a la imagen poética. La duración es una construcción subjetiva, en tanto el instante es una realidad objetiva. El instante es la realidad sustantiva, mientras que la duración es una realidad secundaria.

La luz es una imagen–concepto permanente en la poesía de Arbeleche. La misma, conlleva su opuesto, de acuerdo a las formaciones dicotómicas que ha desarrollado la cultura occidental (alma–cuerpo, cielo–infierno, agua–tierra, luz–oscuridad, adentro–afuera). La luz impregna la poesía de Jorge Arbeleche. En efecto, esta se hace eco de algunas dicotomías tradicionales por más que no aparezcan designadas con su sustantivo clásico, sino referidas a través de metáforas que poseen, en su elaboración, la capacidad de la referencia y la desfocalización conceptual, remitiendo a nuevas connotaciones. Pliegues y repliegues, escritura y contraescritura, serán las claves interpretativas de su poesía.

El verso final del soneto “Hacia el poema”, “Hacia una luz mis penas se consumen”, de *Cántico*, de Jorge Guillén (1984:264), podría ser considerado la base de despegue de la poesía del hombre erudito, investigador, docente, académico, Jorge Arbeleche. Pero, como es obvio, la intertextualidad e influencia que indico no se agota en la referencia nombrada. Helena Corbellini (2008) le realiza una entrevista en 1994 para el diario *La República*:

En tu vida, pero en poesía aspiras al ideal de la paz y la armonía ¿no es así? Un ideal apolíneo, como citas a Jorge Guillén: El mundo está bien/ Hecho”.

Exacto. Es la aspiración a, pero también soy muy dionisiaco, también están en mis poemas el minotauro y el lobizón. (Corbellini, 2008: 66)

Importa recordar el referido poema de Jorge Guillén:

¡Beato sillón! La casa
Corrobora su presencia
Con la vaga intermitencia
De su invocación en masa
A la memoria. No pasa
Nada. Los ojos no ven,
Sabén. El mundo está bien
Hecho. El instante lo exalta

A marea, de tan alta,
De tan alta, sin vaivén.

(Guillén: 1984 :72)

Por una parte, la respuesta que da el poeta a la consideración de Corbellini sobre el tema de la construcción de un mundo perfecto nos aproxima a la idea de la influencia, no solo por la factura de un mundo poético, sino, por el “no pasa nada”, muy afín a la estética del heroísmo cotidiano que indicábamos más arriba, y, especialmente, por “los ojos no ven, saben”. Es un mundo poético donde el poeta es el creador y en el que todo ha sido creado para su disfrute, su goce. Por otra parte, el poema de Guillén traslada el *beatus ille* horaciano al “beato sillón”, jugando con las sonoridades de las dos lenguas, pero, sobre todo, marca la limitación de la dicha a lo doméstico, cuestión que aparecerá en Arbeleche, aunque no como una beatificación sino como fragmento de la oscuridad. Donde debería ir “*beatus ille*” (“feliz aquel”), se instala “beato sillón”, como lugar de referencia espacial. El mundo bien hecho se puede ver, pero los ojos del yo que enuncia en la poesía de Arbeleche son como los ojos de Tiresias: no necesitan ver. Se trata del conocimiento óptico, de la penetración en el ser de las cosas. Es Edipo viendo sin saber, y, ciego, sabiendo; es Homero, médium de la musa, al describir, sentir, palpar y saber lo que no puede ver.

Un aspecto más de este vínculo que realiza Corbellini entre Guillén y Arbeleche: quizás sea uno de los datos más curiosos que me han surgido con respecto a este tema: cuando le pregunté a Arbeleche si sentía una fuerte influencia de la poesía pura de Guillén y toda la edificación matemática que el poeta español hace, me respondió, palabra más, palabra menos, que cuando sus lectores empezaron a decir que su poesía estaba influida por la de Jorge Guillén, él aún no había leído al poeta español, pero que tampoco salió a decirlo. Guillén construye la mayoría de los poemas con cinco estrofas, publica cinco veces el mismo y diverso libro, *Cántico*, escribe otro, *Clamor*, dividido en tres partes, y uno más que se tituló *Y otros poemas*, generando el significado de que todo lo que

quería decir dentro de su planificación poética estaba escrito y que, lo publicado posteriormente, los demás libros poéticos son ‘otros poemas’. Lo curioso se encuentra en que Arbeleche, que es un gran lector de Guillén, no haya frecuentado su poesía cuando la crítica ya los vinculaba.

Es aquí donde se puede apreciar las implicancias del importante desarrollo teórico que Julia Kristeva le imprimió al concepto de intertextualidad.

Afirma Claudio Guillén (1985):

Las convenciones pertenecen al sistema literario de un momento histórico. ¿Era preciso que un poeta renacentista leyera a Petrarca para escribir sonetos petrarquistas? ¿Cuántos petrarquizaban sin saberlo? Pero si algo de A se halla en B, acaso tengamos solamente un ejemplo de lo que hoy se denomina intertextualidad. (Guillén: 1985: 79)

El poema “Muerte a lo lejos”, de Jorge Guillén citado más arriba, establece lazos intertextuales con algunos poemas metafísicos de Quevedo. La forma elegida, el soneto, tan trabajado en el Barroco español, no es el único punto de contacto. Los signos ‘muro’ y ‘luz del campo’, generan una ineludible asociación con “Enseña cómo todas las cosas avisan de la muerte”. La relación intertextual es evidente, como también lo es entre la poesía de Guillén y la de Jorge Arbeleche. Resulta imprescindible aclarar que la intertextualidad no es un recurso retórico ni literario, ni siquiera una marca en determinado fragmento de un texto. La intertextualidad es inherente al texto, en tanto todo texto es un intertexto. Kristeva (1978), afirma que

todo texto es un aparato translingüístico que redistribuye el orden de la lengua, poniendo en relación una palabra comunicativa con distintos tipos de enunciados anteriores o sincrónicos. El texto, es, por consiguiente, una intertextualidad. En el espacio de un texto se cruza y neutralizan múltiples enunciados, tomados de otros textos. Un texto es una productividad que constituye una permutación y una neutralización de enunciados, tomados de otros textos. La palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en que se lee al menos otra palabra (texto). En Bajtín, además, esos dos ejes, que denomina respectivamente diálogo y ambivalencia, no aparecen claramente diferenciados. Pero esta falta de rigor es más bien un descubrimiento que es

Bajtín el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee al menos como doble. (Kristeva: 1978: 15)

El nuevo texto dialoga con un texto anterior o sincrónico en tanto lo ha absorbido y neutralizado, es decir, toma de él los componentes lingüísticos y expresivos necesarios y los transforma en un nuevo texto que, a su vez, genera un nuevo contenido, una nueva significación, una nueva asociación isotópica en el campo semántico.

En la poesía de Arbeleche el recurso del símbolo de la luz y de la oscuridad son una intención de reconquistar un eje metafórico que encuentra y cruza dos ámbitos que en la realidad aparecen bien diferenciados, pero, en poesía, se manifiestan como las dos caras de una hoja de papel que al querer cortar o desmenuzar una, necesariamente se corta y se desintegra la otra: una realidad física y una realidad metafísica. Esta ‘reconquista’, es decir, reescritura, siempre será un reconquistar absorbido pero neutralizado, de acuerdo a los conceptos teóricos manejados. La realidad física se manifiesta a través de los objetos que habitan en su poesía (objetos de muy variada especie: animales, plantas, lluvia, Dios, amor, rincones, chispas, etc.) y otra realidad velada, diáfana, visualizada solamente a través de la magia de la poesía:

El bosque de las cosas

Nunca están todas las cosas en su sitio.
Ni antes ni después de la tormenta. Siempre
hay un desborde una arruga un pliegue
fuera de lugar. Una sola vez
se juntan la aguja del reloj que da la hora
con el eje del minuterero y del segundo.
Pero una sola vez. Y no se advierte.
Porque aquel aire que fue primero brisa
luego ventisca o ráfaga o tornado

no vuelve más al aire. Y el ventarrón
arranca la careta feliz de la sonrisa y muestra
la mueca del dolor y el disimulo
la raja de la angustia electrizada
la que se esconde la que no se nombra
la que se calla la que no se escribe
–pudor vergüenza miedo rebeldía–
la que aparece cuando el verso llega
sin llamarlo y pretende oficiar de bálsamo
o consuelo en tanto el escudero que lo blande
no lo quiere ni blando ni manso ni sereno
porque en combate singular será feroz
torrentoso en combatida antemural filoso
como punta de flecha como lanza venablo
daga sable puñal tijera espada
que destripe el torpe remiendo de la máscara
para mostrar al descubierto al descampado
a cara limpia sin afeites ni adorno
la desdentada faz de la intemperie.
Porque nunca vuelven las cosas a su sitio.
Alguna vez –alguna– forman un círculo
el círculo del bosque. Y desafiando
la ley de gravedad un chorro de agua
se eleva se sostiene y canta. Es una fuente
un surtidor oculto una vertiente un río.
Aquí
la nombro fuente
pues necesito soñar el manantial.
El vuelo de la torcaz borda la siesta.
Con hilo delicado
al tejido del bosque va hilvanando
el tiempo y el espacio de las cosas.
Velan su reposo los cirios encendidos
–sin principio ni fin–
en el regazo sosegado de su Gracia.

(407–408)

La luz clara del campo de los primeros libros de poemas de Arbeleche se desplaza, en *El bosque de las cosas* (2006), y especialmente en el último poema del libro, aquí citado, a los cirios y en ellos permanece: “Velan su reposo los cirios

encendidos”. Con la luz, el poeta descubre la profundidad de la realidad, y con su consecuente calor descubre otra: una realidad metafísica. Esta es alcanzada a través de la imagen y visualizada por los ojos de poeta que posee el autor: alcanza a ver el ser de las cosas. Invención y conocimiento se conjugan. La luz es conocimiento, logos, palabra. La palabra habilita la invención. No es casual que el vocablo latino *inventio*, origen etimológico de ‘inventar’ e ‘inventariar’, esté relacionado con el concepto de inventario, es decir, una lista de cosas en existencia. Para los antiguos griegos las cosas, los objetos y sus cualidades están en la memoria, y las palabras las evocan y las traen al presente. Afirma Segre (1984) al respecto:

Estas ideas⁹ hay que entenderlas no como creadas sino como halladas en la memoria. (...) La invención es la capacidad de encontrar argumentos verdaderos o verosímiles que hagan convincente la causa (Segre: 1984: 248)

La luz, como extraída de la memoria es un tópico muy antiguo y funciona en la poesía de Arbeleche como un abanico de unidades significativas de sostenidos efectos: provoca el asombro, la plenitud, el amor, es la revelación de la esencia metafísica que mueve al mundo. Es, dentro de un intenso flujo de sacralidad y secularización, trascendencia del yo, encuentro de las almas y su purificación a través del fuego sagrado, representado en los cirios.

La claridad visual, la luz vista y sentida en su poesía, se orienta hacia dos lugares: hacia el cielo y hacia el horizonte. Entre estos espacios indeterminados se mueve el yo. Va de lo místico a lo terrenal, como de lo terrenal a lo místico, en un vaivén que se retroalimenta, que fluye sin detenerse y que crea movimientos y espacialidades que vinculan, necesariamente, lo sagrado y lo mundano: dos formas de vivenciar la existencia. La luz es el origen, el principio de todo placer, de toda acción, de la bondad, en definitiva, del arte y, especialmente, de la poesía. Varios poemas funcionan como un *fiat lux* del acto creativo. Por ejemplo, en

⁹Se refiere a las ideas “que hay que tratar en una obra” (Segre: 1984: 247)

Sangre de la luz el yo enunciador se ubica en el centro de la creación y se maravilla de la parsimonia y frugalidad de un contexto casi bucólico, lleno de luz hasta en el más mínimo detalle. Aun la sombra ilumina, de tanta claridad existente en este mundo poético.:

La luz entera
se levanta erguida
y hasta la sombra
de la mosca alumbra

(21)

La imagen “luz entera” describe un mundo total, al modo de “Las doce en el reloj”, de Guillén (1984:476). La luz no se adivina, ni se fragmenta. Ocupa todo el espacio visto/imaginado por el poeta:

apoyado en la mullida
música amarilla de la luz

(21)

La aliteración yeísta de la fonetización rioplatense de los vocablos “apoyado”, “mullida” y “amarilla” da la sensación de ronroneo, de un acurrucarse en la lentitud del campo, habilitando la visualización del lugar propicio, el más cómodo para ver/oír al mismo tiempo la maravilla de la luz que se expresa con caliente latido. Es una suerte de *locus amoenus* contemporáneo, pero que remite y dialoga con los espacios de la pintura y la literatura medieval, la mística renacentista y la literatura clásica grecolatina.

En el poema “Ahora”, la luz entera se levanta erguida y hasta la sombra de la mosca alumbra. La hiperbólica luminosidad de la tarde, que contrasta con la fugaz recorrida de la mosca por el aire, con su cuerpo y su sombra oscura, no impurifica la claridad. Esta capacidad visual para el contraste monocromático en la temática que estoy analizando, es llevado a un plano de desplazamiento significativo al personificar la propia luz que se maravilla de sí misma:

Fui penetrando en ti
Como un sonoro vértigo de luz
Como una luz asombrada de su brillo

(24)

De esta manera, la identificación del yo con la luz universaliza la expresión poética, a la vez que le da un carácter de confesión íntima, sobre todo al utilizar el gerundio “penetrando”, que le otorga a la recepción del verso una sensación de proceso no concluido, de procedimiento en desarrollo, fulminante (“vértigo de luz”), pero, al mismo tiempo, una imagen metafórica de carácter sinestésico (auditivo y visual), ético, beneficioso, puro: “sonoro vértigo de la luz”.

La luz palpita en la sangre del yo. La sangre de la luz es la esencia que se decanta en la historia del existir, es el motor de la maravilla, el resplandor que no cesa: la creación. El poeta no se maravilla por el proceso de creación porque, cuando contempla, todo ya está creado. El asombro, casi místico, deviene de la cosa creada. Como en un diálogo textual con la poesía de Guillén (“era yo centro de tanto alrededor”, como afirma en el poema “Las doce en el reloj”), Arbeleche ubica su yo poético en el “centro mismo de la tarde” (21). El paisaje se llena de luz, de vida, de colores y sonidos. El mundo está dispuesto para ser percibido gracias a la luz:

desde el mínimo polvo
hasta el lejano pliegue
de la piel del mar.

(21)

Uno de los aciertos expresivos más importantes del poema que abre el libro de 1968, y que está dedicado a Juana de Ibarbourou, es la doble metáfora “lejano pliegue/de la piel del mar”. La musicalidad interna, casi aliterada, paronomásica, con las palabras “pliegue” y “piel” crea un sonido suave de lenta ola que apenas rompe en la arena.

El conocimiento del mundo en *Sangre de la luz* no se realiza a partir de la visión tradicional empírica e intelectual. Esta forma de conocimiento se observa también en sus libros posteriores. En ellos se conoce el mundo circundante a través de un vínculo especial con el objeto, un vínculo fenomenológico, en el que la luz permite un cambio de cromatismo en los objetos percibidos, y, por lo tanto,

el mundo cambia para el sujeto según la luminosidad existente; es un cromatismo casi impresionista, como en algunos poemas de Machado (1943), por ejemplo, en “Yo voy soñando caminos” (Machado: 1943: 9), en el que los cambios de la luminosidad del día dibujan y desdibujan el paisaje imaginado, creando matices diversos, instantáneos. Según la percepción que el yo tenga de las cosas, estas perderán la esencia única e inamovible que había anunciado la filosofía tradicional y positivista, e, incluso, bajo esta mirada, se puede alcanzar un grado de inocencia trascendente frente a las cosas percibidas, como, por ejemplo, el amor:

Están vendiendo
el amor y la alegría
lo anuncian luces de mercurio.
(25)

El paisaje ya no es campestre. La ciudad aparece como el lugar donde se comercializa lo innegociable, donde la magia se disuelve y todo se transforma en mercancía. Pero la inocencia de querer comprar por metro el amor y cuantificar la risa, “llevaré...un par de risas” (25)) es irónica: el yo ya ha descubierto la Belleza de la luz y la música, el color y el sonido que la luz genera, por lo que, la música de los anuncios de los objetos vendibles “miente” (25). No hay inocencia sino, ironía. La búsqueda del amor y la felicidad, representada por un par de risas, tan negada en la Edad Media debido a la lectura literal y denotativa de los Evangelios, en los que nunca se ve a Jesús riendo, es la fabulosa leyenda de lo eterno. De esta manera, los poemas de *Sangre de la luz* se articulan bajo la oposición verdad/falsedad, que, con idéntica contradicción aparecerá nuevamente en *Los ángeles oscuros* (1976).

Las luces de mercurio del poema “Liquidación” (25) son la versión antitética de la luz verdadera: luz falsa por plural y por artificial. La verdadera luz, singular y creadora de los objetos que percibe el poeta, provoca una comunión con el tú:

Fui penetrando por ti

como un sonoro vértigo de luz
(24)

En cambio, la luz artificial, falsa, la luz que se vende y se compra, la luz que se comercializa, es transportada, “me llevaré/ un metro de amor/ y un par de risas” (25), escribe. De esta manera, penetrar y llevar se conforman como núcleos semánticos de la posición indicada: verdad/falsedad. La presencia de la luz implica un nuevo orden, una organización del mundo diferente al mundo captable a través la sensibilidad estandarizada. Es la visualización ontológica de las cosas, la penetración en la esencia de lo circundante y la concreción de una aspiración: la poesía.

He aquí uno de los aportes más interesantes que hace Arbeleche al simbolismo de la luz, antiguo tópico filosófico y literario. Si ya desde Platón, y, antes, en la Biblia, vale decir, en la fundación de la cultura occidental (como, por cierto, en otras, como la egipcia, incaica, hindú, etc.), la luz es palabra, pensamiento, divinidad, naturaleza que emerge del caos, en Arbeleche, la luz también es poesía, arte, palabra dicha en su máxima capacidad expresiva, como fuerza que impulsa el amor. En este sentido, su poesía se aparta de las influencias recibidas por las lecturas de León Felipe (1974), especialmente en el libro *Ganarás la luz*, de 1943, aunque, como ya lo indiqué con respecto a la poesía de Jorge Guillén, mantiene vínculos intertextuales y, particularmente, por el sentido religioso, el que resulta el sustrato de ambos poetas. Sin embargo, cada uno ve la creación de forma distinta:

Gracias Señor
por cuanto me diste
y me quitaste.
Gracias Señor
por este aire
por el mar
por el gorrión liviano
que recorta el cielo.
Gracias Señor
por esta piedra
por la arena

por el agua latiente de su cuerpo.
Gracias Señor
por esta mano mía
que levanto y miro,
esta mano mía que tocó sus ojos
como si tocara un alma.
(60)

Lo que es gratitud en Arbeleche, es laboriosidad y desapego en León Felipe:

Aquí vino...
y se fue
Vino, nos marco nuestra tarea
y se fue.
Tal vez detrás de aquella nube
hay alguien que trabaja
lo mismo que nosotros,
y tal vez
las estrellas
no son más que ventanas encendidas
de una fábrica
donde Dios tiene que repartir
una labor también.
(Felipe: 1974: 93)

Me voy porque la espiga y la aurora no son mías.
He andado perdido por el mundo pidiendo pan y luz.
¡Y el sol es pan y luz!
¡Miradle como sale del horno y asciende en el alba para todos,
con su doble corona de harina y de cristal!...
¡Oh, Dios antiguo y generoso, proscrito por el hombre!
Tu ahí siempre, puntual en la espiga y en la aurora
y yo aquí hambriento y ciego, con mi grito mendigo
perdido tantas veces en la historia....
(Felipe: 1994: 77)

Es importante realizar una puntualización con respecto a la utilización de elementos naturales, por ejemplo, la luz, como tópicos a lo largo de la literatura. Claudio Guillén, cuando se refiere a la conformación temática de la montaña

(Guillén: 1985: 248), tan a gusto de los escritores románticos, modernistas e integrantes de la Generación del 98 española, o a la flor, encuentra en su metodología de tematología comparada una serie de componentes constantes que hacen que el objeto

o la vivencia se culturaliza y se tematiza desde las estructuras de una sociedad, por medio de sus cauces de comunicación y con destino a sus lectores y oyentes históricamente singulares (Guillén: 1985: 248).

Y, pocas páginas antes precisa: “Percibir una cosa como fértil pretexto en potencia, tematizándola y hasta convirtiéndola en símbolo, es un acto de atención situado y condicionado históricamente” (242–243). Así, lo que parece ser una simple referencia denotativa a un elemento natural (flor, montaña, luz, etc.) adquiere el estatuto de símbolo¹⁰.

¹⁰Resulta interesante establecer en este espacio la diferencia entre símbolo y metáfora. Mientras que en la metáfora del tipo **B (en lugar de A)** los dos planos (el metaforizado y el metaforizante) se encuentran en un espacio de igualdad a pesar de las sabidas diferencias, en el símbolo, que también se produce por asociación como otros recursos de orientación metafórica, los dos componentes asociativos no permanecen en plano de igualdad sino de desplazamiento semántico. Por ejemplo, una balanza de platillos es un instrumento para medir masa. Cuando se utiliza el signo para designar justicia el concepto denotativo es desplazado, no permanece conjuntamente con el de justicia, en cambio, en la metáfora, el desplazamiento no se produce en su totalidad porque ambos están presentes en el receptor. Si alguien dijese ‘la balanza en este país se inclina hacia lo ricos’, el sentido metafórico del enunciado sería que en este país no hay justicia, pero el concepto primario de ‘instrumento para medir’ ha sido desplazado totalmente y su lugar lo ocupa otro concepto: justicia, igualdad, equidad.

(Balanza / ~~instrumento para medir masa~~) / igualdad

Resulta obvio que para que el símbolo funcione como tal debe haber una relación de semejanza entre lo simbolizado y lo simbolizante, de manera que, por ejemplo, una balanza electrónica no puede representar justicia, igualdad o equidad.

La luz, en Arbeleche es, simbólicamente, la dotadora de la armonía. Hay en algunos poemas una luminosidad renacentista, esperanzadora, donde los elementos naturales son observados en concordancia mutua.

Sangre de la luz

Iba naciendo la luz
la luz perdida,
iba naciendo del barro
de un viejo barro sucio,
apretada entre piedras
salió por fin
llagada
llagada y sucia
la luz eterna (37)

decirlo con luz (118)

Llegar al día (30)

apoyado en la mullida
música amarilla de la luz (21)

(Hacia oriente otro mar amanece
detrás de las palabras) (329)

Implicada por la oscuridad, la presencia de la luz conlleva la sombra, la noche, pero, ante tanta belleza anunciada, alegría, plenitud presente y esperada –“por el enero venidero” (23)–, plenitud segura, la noche no tiene su lugar de privilegio: “La noche hoy no me mira” (26). Veamos el juego poético de miradas: el yo que mira y ve la totalidad de la luz no es visto por la noche. La noche no alcanza al poeta. Los adverbios temporales reiterados del poema “Esta noche” (26), “hoy”, “ya”, “ya”, sumados al deíctico “esta” noche, proponen la sensación de un instante conocido que no llega a desarticular toda la belleza de la luz, pero que bien pudo haber sido una presencia temporal constante hasta ser herida por la luz. El pasaje de “la noche” a “esta noche” la hace más íntima, indica un conocimiento de parte del yo, la actualiza. El poeta la reconoce, es una noche de su propiedad: “noche mía” (26), enuncia, pero también dice “aquella noche mía” (26) por lo lejana,

porque pertenece a un estado de las cosas que no es el presente y por eso se ve lejos:

Y me alejo,
alejado
de aquella noche mía
en esta noche negra.
(26)

De esta manera, la poesía de Arbeleche dialoga con la de Antonio Machado al evocar el recuerdo, por lo tanto, son observables tres tiempos en un mismo poema: el presente de la voz enunciativa, el del recuerdo y el del recuerdo del recuerdo, porque no se evoca el pasado sino el momento que se recordó el pasado. Sin embargo, la oscuridad de esta noche conocida, o reconocida, no posee la suficiente fuerza para opacar la luz implacable del día.

La oposición luz/oscuridad tiene varias connotaciones interpretativas en esta primera serie de los libros de poemas de Arbeleche. Pueden ir desde lo metafísico y místico hasta lo cotidiano y habitual. La incorporación del adjetivo “negra” para complementar el sustantivo noche, de carácter epítético, para cerrar el poema “Esta noche”, le otorga un halo de misterio, de imposibilidad contemplativa, como traza negativa del disfrute que se manifiesta “en los ojos entreabiertos” (23), y también como una forma del desconocimiento. Si el yo se ubica en un lugar hipotético de cognición, de frente a la luz para absorber con delicia la delicia de la existencia de las cosas, la noche es la imposibilidad del goce intelectual y sensorial, lo que redundaría en una imposibilidad fenomenológica, porque las cosas, sencillamente, no se perciben. La noche es el obstáculo para la dialéctica que se establece entre el yo y los objetos que se aglomeran en la poesía de Arbeleche, entre el yo y la naturaleza, entre el yo y el placer.

Con el séptimo poema, “Aire sin raíces” (27), se inaugura la segunda parte del libro de 1968 y aunque no tenga divisiones formales que guíen al lector, el cambio se vuelve evidente: aparece el tú lírico, posible destinatario de las reflexiones y dudas que emergen del poema, o posible desdoblamiento de la voz lírica que se

ve como otro con el que dialoga. Desde esta supuesta voz monológica se abre el dialogismo por la presencia del tú.

Desde la intersubjetividad, el poema instala la duda y allí está el cambio radical del tono celebratorio de la luz y el alejamiento de la noche. La duda, representada por los tres “tal vez” (27) que se instalan en el poema, es una puerta sin retorno a la algarabía que provoca la luz.

Tal vez
aún hasta tu piel
y la fruta redonda de tu vientre
que emerge de tus entrañas poderosas
no sean diferentes
a la arrugada y sucia
corteza de los árboles.
Tal vez
el absoluto azul
de aquella tarde serenísima
no fuera más que la ilusión
de un hipotético cielo
debajo de mis ojos.
tal vez
todo sea al fin
un aire transparente
sin luces y sin sombras
hijo del útero enfermo
de la mujer primera.
Un aire de oxidadas raíces
cargado con el polvo letal
de mis huesos molidos
donde solo es verdad
el ladrido de perros
que me muerde la nuca
cada noche.

(27)

La duda, apostada en lo más íntimo del acto creativo, invita a sentir que lo diáfano se esfuma durante el acto de ver lo que estéticamente no es agraciado: “la arrugada y sucia / corteza de los árboles” (27). Los racimos de febrero de la

primera parte del libro se oponen, ahora, a la corteza. Producto (racimos) y protección (corteza) son dos símbolos opuestos que señalan la acción del poeta. Por un lado, hay deleite en la belleza del producto poético, que es asimilado con un ser humano en gestación y, por otro, esa belleza que aparece como una piel joven y un vientre gestante es comparada con “la arrugada y sucia corteza de los árboles” (27). El desplazamiento metonímico de la parte (racimos) hacia el todo (corteza), desfocaliza la atención puesta en lo mínimo cotidiano, y es sentida bajo la mirada portentosa y prodigiosa de la vida. Representa la luz de lo más íntimo. En su movimiento, significa vida. La sangre de la luz se concentra ahora en lo arrugado, lo vetusto, la vejez. La duda está puesta en que lo maravilloso de lo juvenil encierra su decadencia:

aún hasta tu piel
y la fruta redonda de tu vientre
(...)
no sean diferentes
a la arrugada y sucia
corteza de los árboles
(27)

El adverbio “aún” está dispuesto de tal modo que posee una fuerza conceptual. Se trata de un adverbio temporal equivalente al significado de ‘todavía’ que traspaese este significado denotativo: además de su significado temporal, tiene un valor ponderativo: ‘incluso hasta tu piel’, lo que indicaría la excepcionalidad de lo inmaculado, debido a la juventud, que, a pesar de lo tersa y suave se ve como la rugosidad de la corteza.

Un nuevo “tal vez” pone en duda todo lo vivenciado, ya sea poéticamente o de manera vital. De todos modos, las experiencias vividas a través del sueño o la ensoñación de un yo ficcional son experiencias vitales que no se diferencian de las vividas por un yo empírico. Si en gran parte de la producción de Arbeleche está visualizada la ficción poética como fuerza creadora, en este poema se inaugura la articulación negadora, o, al menos dubitativa, de tanta magia. La palabra “ilusión” resulta ser un concepto vertebrador de la falta de certezas.

“Hipotético cielo” (27) llama el poeta a la supuesta realidad límpida, clara, luminosa, que ha vivido.

Es un paraíso creado artificialmente para el disfrute de los sentidos, pero, en la conciencia del simulacro, deviene la caída del yo. O, quizás, su duda. Marca un pesimismo que contrasta con todo el esplendor luminoso vivido, con la albricias dada por la celebración de la vida y el amor.

Tal vez
todo sea al fin
un aire transparente
sin luces y sin sombras
(27)

Arbeleche se ubica en estos versos en una postura neoconceptista. El resultado oximorónico¹¹ de la luz y la sombra lo coloca en un ámbito poético de juego semántico en el que la transparencia, portadora de luz, es un aire sin luz ni sombra. Lo diáfano del aire no es producto de la luz sino de la fantasía, de la ilusión del

¹¹Si bien, en líneas generales, no comparto la mirada que realiza Ricardo Pallares (1992) sobre la poesía de Arbeleche, quiero resaltar una coincidencia:

Respecto del color negro y de las asociaciones que promueve, resulta interesante recordar los cuatro primeros versos del romance “El jardín” (...) Esta germinación de lo oscuro está estrechamente vinculada a “La casa de la piedra negra”, sin dejar de reconocer que la cita ilustra también la oposición de contrarios (...). (Pallares: 1992: 33)

Los versos referidos son los siguientes:

Lo oscuro estaba en el centro
y en los costados lo claro.
Pero en los claros venía
germinándose lo oscuro.
(...)
Lo claro estaba en lo oscuro
(131)

Resulta imposible negar la ambivalencia cromática y dicotómica como estructurante de la poesía de Arbeleche.

vivir, de la ilusión de que la luz existe. “La poesía del instante” (Bordoli: 1968), tan reiteradamente referida, se manifiesta como un yo que se expresa desde una mirada en profundidad y no instantánea. La fórmula “poesía del instante”, introducida por Bordoli en el prólogo al libro *Sangre de la luz*, no es un concepto al que adhiero. Como ya indiqué en la introducción, “Aspectos preliminares sobre la poesía de Jorge Arbeleche”, el impacto que tuvo en la crítica fue importante¹² y también lo fue en el propio poeta, a juzgar por el título del libro siguiente: *Los instantes*. Veo en *Sangre de la luz*, y en el conjunto de su poesía, una idea de totalidad y trascendencia, y no de instantaneidad. Este concepto inaugural se irá manifestando insistentemente, como una columna vertebradora que sostiene erguida la imagen de la luz y la sombra, en los 45 años de poesía que aquí estudio. Solo aceptaría que Arbeleche sea considerado un poeta del instante desde la perspectiva del filósofo presocrático Zenón (Kirk y otros, 1994: 134) para quien el concepto de fragmentación infinita hace que esta infinitud se subdivida en infinitos puntos que, a su vez, se fragmentan en otros infinitos puntos, de tal manera que, en la sucesión perdurable, el tiempo se detiene, y, por lo tanto, a modo de corolario, el tiempo resulta una ilusión. El propio Bordoli, en el mismo prólogo, parece contradecirse: por un lado, indica un carácter poético devenido

¹²También Alejandro Paternain (1969) se hace eco de esta afirmación, citando a Bordoli en su trabajo analítico y crítico en *Historia de la Literatura Uruguaya, Capítulo Oriental*: “No revela —está hablando de Roberto Echavarren por su publicación *El mar detrás del nombre*—, o no ha encontrado aún, la facultad de asir un instante, de detenerlo en su delicia. Esa tarea, no indispensable pero sí propiciadora del lirismo puro, la encarna hasta el momento, con aciertos, Jorge Arbeleche. “Indudablemente”, dice Domingo L. Bordoli en el prólogo a *Sangre de la luz*, “esta poesía de Jorge Arbeleche es una poesía del instante, y se la reconoce de este modo porque ha procurado poner de manifiesto un «no-tiempo», que en forma circular rodea a cada uno de los momentos elegidos”. Esta actitud envuelve también sus escollos: la misma tenuidad a que alude Bordoli puede adelgazar excesivamente la materia del poema, los instantes en sucesión, postergar una madurez, la que se requiere para desarrollar históricamente la personalidad.” (Paternain: 1969: 621)

del instante, y, a su vez, y en esto acierta, afirma que Jorge Arbeleche “ha procurado poner de manifiesto un no-tiempo” (Bordoli: 1968: 4). Tal atemporalidad permite visualizar rasgos que se presentan como los fundamentos de esta poesía. Insisto en que dialoga intertextualmente con los dos versos finales de “Las doce en el reloj”, de Guillén: “Dije: Todo, completo. / ¡Las doce en el reloj!” (Guillén: 1984: 476), vale decir, un instante que representa lo eterno, y, a su vez, dialoga con “el mediodía justo” (Valéry: 1980: 41) de la primera estrofa de *El cementerio marino*.

El mundo poético de Arbeleche se va formando al mismo tiempo que la palabra, y esta solo emerge del yo que enuncia en concordancia intersubjetiva con un tú lírico y un tú lector; el poeta es quien crea el mundo desde la subjetividad. El mundo no lo precede. En ese nacer, en esa génesis poética, hay una mirada esencial del mundo donde lo instantáneo no es más que una metonimia de lo trascendente y permanente: un punto en una línea, un espacio de no-tiempo que se integra a la cadena que forma la sucesión. El mundo exterior referido no es un mundo anclado en la realidad, y su temporalidad es relativa a la mirada contemplativa del poeta. De esta manera, todo instante se diluye y huye hacia lo eterno, lo conceptual, lo permanente y lo que queda es la vivencia subjetiva de la supuesta realidad. Esta se transforma en la realidad enunciada por el poeta. Arbeleche es un poeta que procura trascender la temporalidad de lo instantáneo para orientarse a lo eterno y permanente. En definitiva, la verdadera actividad del poeta es la escritura. La del yo lírico, crear un mundo poético a través de la palabra, y por la palabra crear la atemporalidad.

Sin embargo, el mundo se pone en duda: “tal vez /el absoluto azul...no fuera más que la ilusión de un hipotético cielo” (27). Lo visto, lo contemplado, no es la realidad. Se ve otra realidad a través de las cosas vistas. Es de esta trascendencia que el mundo se forma, no de lo instantáneo. Lo permanente emerge, se instala como una consecución interminable:

el ladrido de perros
que me muerde la nuca

cada noche

(27)

que a diferencia de Etón que devoraba el hígado de Prometeo durante el día, el ladrido muerde sin que sea visto: en la nuca. La nuca funciona, también a diferencia del mito de Prometeo, ya no como el lugar de las pasiones, sino el lugar del conocimiento, representando metonímicamente el logos, el pensamiento, la cabeza. La utilización del recurso retórico hipálage, como núcleo del desplazamiento semántico, unido a la personificación del ladrido (es el ladrido el que muerde) desvía fugazmente la imagen visual de la luz/oscuridad para concentrarse en lo auditivo. El ruido producido por los perros es lo que lo perjudica, lo atormenta, lo desestabiliza. La sonoridad de la noche es una imagen a la que recurre en varios poemas:

Es alta noche
El tiempo no avanza ni se queda.
detrás empieza
la otra noche
la sombra hacia dentro de las cosas.
Retumban los caminos que el tiempo
hace y deshace.
(129)

A veces se la escucha por ahí.
(...) La escucho de a ratos respirar parad por medio.
Y en lo hondo de lo hondo de la noche esperamos
(136)

De *la* noche se pasa a *cada* noche, es decir, el yo abandona momentáneamente lo inespecífico y conceptual y se concentra en noches puntuales, materiales, identificables, y, en ese sucederse ritual de “cada noche” (27), “sólo es verdad el ladrido” (27), el sonido vacío y hueco. La repetición constante de lo deshabitado (“huesos molidos”, 27) encontrará su espacio en el libro de 1983, *La casa de la piedra negra*.

Para el receptor resulta un hallazgo expresivo la utilización de la figura retórica personificación en el verbo ‘muerde’, en singular. De esta manera, el que ejerce

la acción de morder, acto que lastima profundamente, es el ladrido. De haber sido “muerden”, el verbo tendría a perros como sujeto y ya no habría un desplazamiento conceptual, pero es ‘muerde’ porque lo que golpea, lo que lacera, es el sonido, el ladrido y no la visión de los perros, invisibles en la noche.

Los sonidos de la noche se vinculan conceptualmente con los sonidos del poema *Nocturno*, de Rubén Darío¹³ (2004); sin embargo, Arbeleche va más allá: los sonidos que emergen en el silencio nocturno no solo se impregnan en versos amargos: son la referencia al miedo, a la muerte, al despótico accionar del poderoso soberbio, pero que, en el encuentro ético, en la lucha agónica entre la luz y la oscuridad, triunfa aquella:

Pero otra vez el aire sube al día
y la luz da nueva forma a los objetos.
se escucha de nuevo la calle, los árboles, la gente.
También se escucha su susurro alerta.
Siempre es la muerte un acto de barbarie.

(137)

La segunda parte del libro de 1968 se cierra con el poema “Noche de los hombres”. La noche que hace dudar al poeta de la verdad de la luz es una noche personal, íntima, pero en este poema excede lo íntimo para alcanzar el universo de los otros. La noche es descrita en varios versos como “arrugada”, “vieja”, “de alaridos” y, la *in crescendo* descriptivo, alcanza su tope con una imagen

¹³Cabe recordar las dos primeras estrofas del poema referido:

Los que auscultasteis el corazón de la noche,
los que por el insomnio tenaz habéis oído
el cerrar de una puerta, el resonar de un coche
lejano, un eco vago, un ligero ruido...

En los instantes del silencio misterioso,
cuando surgen de su prisión los olvidados,
en la hora de los muertos, en la hora del reposo,
¡sabréis leer estos versos de amargor impregnados!...

(Darío: 2004: 41)

reminiscente del primer poema de *Los heraldos negros*, de César Vallejo (1976: 5):

Noche que en arcadas
nos vomita Dios

(28)

para luego retomar las descripciones yuxtapuestas en dos instancias más: “convulsa”, “puño agitado de un epiléptico borracho”, “crespa”, “sucia”, “ciega”, “de los hombres” (28-29). El primer *in crescendo* descriptivo termina con la imagen de Dios vomitando, en un estado de descomposición física (arcadas), y la tercera secuencia ascendente termina con la contundencia generalizada: “noche de los hombres” (29).

La acumulación adjetiva es un campo semántico sobresaliente dentro de los poemas de Arbeleche. Su mundo poético no es solo de objetos. Es también de cualidades. El yo define —o intenta definir— desde el asombro, el asco, el cansancio, todo lo que la noche representa, todo lo que connota. Tal acumulación denota la imposibilidad de la definición. Cuando el objeto es claro en su referencia, una definición sola es suficiente. Pero el objeto de la contemplación del poeta se encuentra lejos de ser definido con aristas bien marcadas. Arbeleche presiente el misterio al contemplar la noche. La dispersión adjetival atenta contra el objeto unívoco. Lo claro de las definiciones que integran el poema es que la noche dispara tantas asociaciones que ninguna resulta sobresaliente o hegemónica.

La noche referida podría asumir un cauce simbólico que subraya la realidad extratextual. Podría representar todo lo que el año 68 significó para el poeta y el país. Podría significar lo emblemático que ha quedado de ese año desde el punto de vista cultural, político y, aún, bélico. Esta mirada, que no excluye otras capas de significado simbólico de la oscuridad y la noche, puede intuirse en la utilización del plural en primera persona por primera vez en su producción poética. Esta pluralidad que solo en los poemas “Día por día” (34) y “Una

eternidad” (44) no se volverá a encontrar dentro del primer libro, pero que será utilizada en otros libros posteriores.

La irrupción inédita de la forma verbal “díganme” en “Todavía” (39), si bien es plural, no incluye al lector, sino que lo interpela. Yo, tú, nosotros, ustedes, son las personas gramaticales que ocupan, con diferentes presencias, los poemas de *Sangre de la luz* y que, como se he indicado más arriba, serán constantes a lo largo de la producción poética de Arbeleche. Resulta muy interesante observar los espacios ocupados por estas personas gramaticales, para reafirmar la idea de que esta poesía se manifiesta a través de una subjetividad radical, en aras de conformar un mundo poético personal, que expresa sentires en virtud de la dialéctica objeto–sujeto.

La extensión de “Noche de los hombres” (28), el poema con más versos del libro *Sangre de la luz*, puede estar motivada por el cambio en la inflexión de la voz poética. Su modificación es esencial: el yo ya no se encuentra en la “mullida música” (21), en la parsimonia de lo diáfano, ya no contempla la totalidad creada, atravesada por la luz. La luz ha desaparecido. La noche se hace extensa como el poema y el insomnio gana el ánimo y la deriva:

(...) hombres
insomnes sondeadores de planetas
felices guías de naves y satélites
—ignorantes amantes ignorados—
impávidos transeúntes ante un plato vacío
perfectos fabricantes de bombas y cohetes
(29)

Quizás una de las claves para interpretar la oposición luz/oscuridad esté en estos versos citados, aunque no se debe pensar que el símbolo agota su significado en esta interpretación. Arbeleche refiere al conocimiento, pero no a un conocimiento acumulativo, cuantificable, sino cualitativo, fenomenológico, es decir, el yo no puede existir en tanto no exista el objeto. El hombre es ignorante, transeúnte y amante. La condensación conceptual en la combinación de adjetivos

y sustantivos aliterados para decir lo que el hombre es —“ignorantes amantes ignorados”, “impávidos transeúntes”, “insomnes sondeadores de planetas” (29)—, lleva a pensar en la ignorancia como oposición al conocimiento fenomenológico que indiqué como posible lectura. En la noche, la ignorancia emerge y se adueña del hombre que despliega su oscurantismo y que ignora que es ignorado, seguramente, por Dios, o, si se quiere, por la entidad metafísica superior al hombre, que es la poesía. La actividad de Dios se reduce, en el poema, a hacer arcadas y vomitar, es decir, a extraer de su interior lo desechable, lo que no se ha podido digerir: el mal. Es la reacción a la ingesta contaminada: el hombre ha corrompido su quehacer y provoca las náuseas de Dios. Por otra parte, la palabra “transeúnte” que anticipa la tercera parte del libro y llega a una de las últimas publicaciones de Arbeleche, *Peregrino* (2016), ve que el hombre ya no está en un lugar de privilegio, contemplando el esplendor creativo de la luz; es un ser móvil que busca, se desplaza, que no encuentra su lugar.

No es casualidad que el poema siguiente se titule “Viajeros” (30). El tópico del *homo viator*, tan recurrido entre los poetas que integran la generación de Arbeleche, más el estudio profundo y admiración que el poeta ha tenido por la obra de Antonio Machado, ha inclinado a la crítica a ver una influencia directa del poeta sevillano. No diré que no existe cierta reminiscencia de la poesía machadiana, en la que el hombre, desde el existencialismo de Kierkegaard y la filosofía krausista, es constructor de su propio destino, pero relativizaré la pretendida influencia que algunos críticos han sostenido, por facilista y de veloz apreciación. Creo que la gran difusión que tuvo el poeta español a través de la interpretación de Joan Manuel Serrat, *Dedicado a Antonio Machado, poeta*, editado y distribuido en 1969, apenas un año después de publicado *Sangre de la luz*, ha influido no poco en la mirada fácil y cómoda de la influencia. A modo de precisión elemental, tendremos que admitir que “El viajero” (Machado, 1948: 5), de Machado poco tiene que ver con el viajero de Jorge Arbeleche.

En el poema “Viajeros”, que bien justifica su transcripción total, el uso de enunciados impersonales con verbos en infinitivo universaliza la acción de viajar,

la que se traslada a todos los seres humanos. Si comparamos este paratexto con del primer poema de Machado de *Soledades, galerías y otros poemas*, “El viajero”, se observará que Arbeleche reafirma el alcance universal que quiere imprimirle a su poema, pluralizando el sustantivo (viajeros), y eliminando el artículo utilizado por Machado. De esta manera, marca una profunda diferencia: la concepción de viaje de Arbeleche es la de estar llegando, es decir, tener la sensación del arribo, no la sensación de viajar. Las marcas temporales ‘siempre’ y ‘nunca’ se orientan hacia una totalidad, al límite. El gerundio ‘llegando’ indica una acción continua y nunca finalizada.

El impacto semántico de un verso como “nunca estar llegados” (30) se sostiene en un participio pasivo que indica, precisamente, un estado de inacción, inactividad. Es la acción de otro ser que lleva al yo plural a dónde desee. Si bien hay un aparente no llegar nunca (“no estar llegados”), hay un destino al modo de Manrique: se llega al “corazón de felpa / de la noche” (30), al que se arriba “por fin” (30). El signo ‘noche’, de esta manera, ofrece otra clave interpretativa: es, en este poema, la muerte, o más exactamente, el no existir. Así, como en una línea argumentativa de la retórica clásica, la muerte (la no existencia) cobra un valor simbólico y no es una referencia al acto de dejar la vida material, histórica, empírica. Es el acto de morir espiritualmente, que ocurre cuando se ha viajado al lugar equivocado, cuando se han hecho actos sin querer, sin conciencia, de manera que se puede estar vivo y haber llegado al corazón de la noche:

Llegar siempre
estar siempre llegando
y nunca estar llegados.
Llegar al día
desembocar
en el lago reseco
de la madrugada
y llegar por fin
—al fin—
al corazón de felpa
de la noche,
para llegar después

de nuevo
sin tregua
sin amor
sin furia
sin lágrimas ni manos
con un dolor reseco
ya de viejo,
llegar por fin
—al fin—
llegar de nuevo
y siempre siempre siempre
llegar
estar llegando
desembocar
en otras madrugadas

(30)

La tercera parte del libro se inaugura con una declaración de goce sensorial, no como un auto de fe, título que tendrá el libro de 1997, porque el poeta no tiene nada de qué arrepentirse públicamente, sino que, a la manera del subtítulo de la tercera edición de *Cántico*, de Jorge Guillén: *Fe de vida*, publicado en 1945, se certifica, con este expediente jurídico, que se presume que un individuo está vivo. La vitalidad del ser humano se manifiesta en el deseo. El hombre como ser deseante reafirma su existencia: “quiero vivir / aunque me duela” (31) enuncia el poeta. Esta autoproclamación de vida, y de deseo, inunda la última parte del primer libro y se manifestará, como en el ejemplo de otros tópicos, a lo largo de su poesía. El yo desea y ese deseo se transforma en un desborde de sensualidad.

Puesto a elegir entre la luz y la noche, el poeta descarta la noche como posible objeto de deseo. Conocer el deseo propio y no desear el deseo del otro hace armónico y unitario al yo lírico. Lo hace único e irrepetible. El poeta desea la vida, aunque reciba del gran otro, que en este caso es Dios, su desecho indigesto. El título del poema es el sentido de lo que he expresado: un significativo “aunque” opone el deseo a lo que se sabe previamente ocurrirá: “me duele la tarde / (...) pero quiero vivir” (31). Vivir con la conciencia de estar vivo, que es la mejor manera de estar

aunque me quede aquí
parado
sin comprender
mirando.

(31)

El poema que da título al libro, y está dedicado a Martha Canfield, trata del origen de la luz. Resulta conmovedor ver emerger la luz de entre las piedras, del barro. Son las piedras que el tentador le solicita a Jesús convierta en pan, en Mateo 4. Es la primera tentación, pero también es el hombre del Génesis 2, hecho de barro (Adán, *adamá*, en hebreo, que significa tierra). Esta imagen, de gran riqueza visual y connotativa ubica al lector en un lugar no previsible, desautomatizando la percepción y rompiendo la tradición que toma de la *Biblia* el origen de la luz. La luz nace del barro, es decir del *humus*, del hombre. La etimología hebrea de la palabra ‘Adán’ (אָדָם, Adam) refiere a rojo, sangre y barro. La luz emerge del ser humano o, dicho en otras palabras, el hombre es la luz en este poema. No es una luz clara y luminosa en su nacimiento, sino indiferente, “despavorida”, “llena de pus”, “borracha”, “histérica”, “sin dientes”, “sola” y “loca” (37). No es una luz esencialmente ya constituida, sino, por el contrario, debe construirse a sí misma y, como el ave fénix, renace desde sí y por sí hasta llegar a ser “la viva luz azul” (43), palíndromo que trasciende el juego lingüístico, recoge la tradición de la profundidad del azul del Modernismo y le otorga a esta luz culminante un cromatismo que se dirige hacia lo más hondo del ser. Es la sangre azul de la luz.

La luz tiene su contrario y no solo en algunos poemas sino desde el propio título de algunos libros poéticos: *Los ángeles oscuros* (1976), *Alta noche* (1979), *La casa de la piedra negra* (1983), *Parecido a la noche* (2013). Estas fuerzas de oposición luz/oscuridad no deben ser entendidas como las que emergen de la poesía de Baudelaire o Lautréamont. No hay en la poesía de Arbeleche una oposición de fuerzas morales con la consabida prevalencia del mal sobre el bien. Esta poesía es *sui generis* en cuanto a la conceptualización metafórica de la luz: no está cargada de moralidad, sino que, por el contrario, su presencia habilita la

sensualidad, la emergencia de los sentidos y la contemplación como la forma más elevada del sentir.

El yo que habla no se ilumina: es luz. Esto no inhabilita la oscuridad momentánea y la búsqueda necesaria para seguir el camino del encuentro consigo mismo. El poema “Todavía” (39) es un claro ejemplo de un poeta que sabe que la creación artística es una búsqueda constante y que, por momentos, esa luz, el logos, la palabra, desaparece, como podría desaparecer la vida:

Adónde está la luz
díganme adónde
por favor
que ya no veo.
Me doblo en cada esquina
del aire quebradizo
y voy quebrado
buscando adónde
está la luz
—que no veo—
que ya voy
arrestándome arrastrado
en busca de la luz
o del aire
o de la muerte
—cualquier cosa—
menos el peso
de esto
que me aplasta
y que no aguanto
y que no quiero
porque a pesar de todo
me gustan
el mar y el viento
todavía.

(39)

El yo sabe que va hacia el encuentro de algo que desconoce o intuye —“en busca de la luz/ o del aire/ o de la muerte” (39)—, pero, como en muchos poemas posteriores, el poeta prefiere la vida: “porque a pesar de todo / me gustan / el mar y el viento / todavía” (39). Porque hay para el poeta reflexivo que es Arbeleche,

además de contemplativo y sensitivo, algo que no se puede evitar: disfrutar el milagro de la vida, que muestra su prodigio. Un día aparecemos, en medio de la temporalidad que nos define, como por arte de magia. Más allá de todas las explicaciones biologicistas a las que se pueda someter la vida, el poeta capta la existencia como un milagro, como un accionar incontrolable por el ser humano, pero así, también, la muerte. Un día estamos sin haber pedido estar y otro día dejamos de acumular tiempo.

El poema “Despedida” (159), de *La casa de la piedra negra*, es emblemático de este conjunto de poemas que ven la vida como un devenir inevitable. No hay rebeldía como en Quevedo, que ve la muerte como una posibilidad en el verso inicial del soneto que ha marcado toda la poesía en lengua castellana posterior: “cerrar podrá mis ojos” (Quevedo: 1981: 121). En Quevedo la muerte es posible, en Guillén, una certeza, una fatalidad justa. En la poesía de Arbeleche hay profunda resignación; es como el prosaico decir *así es la vida, no se puede hacer nada*. Y nada es posible porque otros ya se han ido, como nos iremos todos:

El aire
se quebró
por dos mitades
(alguien le dijo adiós a otro
para no volver a decirle “hasta mañana”)
y en el pozo
cayeron
el canto
el agua
la penumbra
el vuelo.
Toma forma de nuevo la tristeza.
Se la huele. Nos toca. Nos asiste.
Y vamos a lo oscuro sin consuelo.
(159)

La despedida es sentida a través de la palabra: alguien se despide y no clausura la promesa del encuentro del día siguiente. La despedida no es gestual ni lacrimosa: es verbal, y creo que en esta actitud metalingüística se asienta una parte

de la poesía de Arbeleche, que aún no ha sido trabajada por los pocos críticos que han abordado su obra.

Es en este poema donde la oscuridad revela uno de los posibles sentidos del signo: la muerte, de manera que la luz, que es su opuesto, viene a representar vida. La luz solo es vista como vital y no orientada hacia la muerte cuando el amor está presente. Observado de este modo, el sustrato ideológico en el que se asienta la producción poética de Arbeleche iguala y asimila vida a amor. Vivir es vivir amando, y amar es amar viviendo. La presencia del amor es un empuje vital, insoslayable, un brío incontenible que solo muestra su lado más cruel cuando se oculta, se torna escurridizo, inasible: “Maravilla” (205), primer poema de *Ejercicio de amar* (1991), despliega el prodigio de la vida y el amor en su canto armónico, en una sola voz, donde “vencidos fueron / la duda y el cansancio/ la barriga y el tedio” (205), elementos alienantes de la vida amorosa.

ahora
cuando no somos viejos
y ya no somos jóvenes
cuando la luz antigua de la piel
empieza a parpadear
entre las grietas
cuando los vientres ceden
ante indiscretos pliegues
(...)
el aire tiembla otra vez
y reconozco su latido:
otro es el resplandor
(205)

La vida es una lucha contra fuerzas negativas y esas fuerzas están concentradas en el desamor, que es lo mismo que decir imposibilidad de disfrute sensorial. El amor presupone una madurez cronológica y una madurez conceptual: “el amor más amado / porque es el más sereno / el responsable” (205).

La luz es caricia, armonía, suavidad, novedad y maravilla. En el poema “Mañana” (208) el lector se inunda de luz. La luz es una imagen-símbolo, cuya intensidad, a través de versos de arte menor escalonados, con una grafía que

la naturaleza que admira, pero no a la manera panteísta ni a la manera extática de los poetas místicos: Arbeleche inaugura una nueva forma de vínculo con la naturaleza. Este vínculo está mediado por el amor. Cuando el yo siente la correspondencia de amor, la naturaleza se despliega en su esplendor maravilloso, prodigioso. Cuando el amor es velado, lo que no quiere decir que no exista, sino que, simplemente (aunque no sea un sentimiento simple), no se deja ver, la naturaleza se reduce a fragmentos: la naturaleza es enunciada a través de una sucesión metonímica en la que el todo resulta la degradación del esplendor existente en otros poemas. “Rojo” (226) y “Travesía” (227) son dos claros ejemplos de esta tendencia:

Estalla la amapola:
su encarnado perfume
enciende los trigales y trepa
desde el alboroto jovial de la sandía
hasta la cresta del rey del gallinero.

El cardenal vigila
(...)
la tarde se desliza hacia el sueño intocado de la aljaba
(...)
mi agua esponjará toda la sed de África.
(226)

Iniciamos el viaje
-la barca de penumbra y niebla-
(...)
los corderos pascuales caminan
hacia la mesa de los sacrificios
(227-8)

La luz poética y el amor del yo van juntos. Parecen repetir las palabras de Pablo de Tarso en la primera carta escrita a los Corintios: “si no tengo amor, nada soy” (Corintios 13 -1: 1976: 1707).

4.-Poemas en prosa y los espacios

Resulta difícil determinar los límites y las estructuras discursivas del poema en prosa. A ello se le suma su reciente aparición si se lo compara con los orígenes históricos de la poesía en occidente, y también su alcance estético al compararlo con la poesía en verso sin rima y con la prosa poética. Toda esta combinación tiene como resultado una escasa producción teórico-crítica de este género en nuestro país.

El escaso abordaje indicado debe ser rápidamente cubierto porque los poemas en prosa son cada vez más habituales en nuestro medio, y la teoría y la crítica tienen que ir acompañando los procesos discursivos poéticos. Autores como Alfredo Fressia, Lucio Muniz, Marosa di Giorgio, Hebert Benítez, Roberto Apprato, etc. deben ser estudiados en tanto exploran este perfil genérico.

El único trabajo que conozco sobre el tema con un objeto poético nacional es el que realizó Hebert Benítez Pezzolano sobre Marosa di Giorgio (2012). Las diez carillas en las que Benítez desarrolla los aspectos teóricos del poema en prosa, aunque breves, dejan una marca relevante en el estudio de este género, y podrían considerarse como un ensayo dentro del ensayo sobre Marosa porque, si bien no es exhaustiva la discusión que aborda, es abarcadora de las miradas más importantes de la teoría de la literatura sobre el tema.

La investigadora española María Utrera Torremocha (2010), que también es citada por Benítez, afirma que

La revalorización de la prosa a lo largo de los siglos, que tiene su culminación en el desarrollo de la novela moderna, se extiende igualmente al campo de la lírica, cuyas manifestaciones tradicionales habían aparecido siempre bajo la forma del verso, la más privilegiada en la expresión literaria. Sin embargo, la existencia de la poesía desligada del metro es aceptada ya implícitamente en la Poética de Aristóteles. Pero lo esencial no es tanto la aceptación o no de la prosa como vehículo de la expresión literaria, sino el

lugar que ocupan los textos literarios escritos en prosa en la teoría de los géneros literarios, es decir, su valor canónico en una jerarquía prefijada en la que el verso parece ser signo de la mejor literatura, independientemente del objeto de la imitación y de la modalidad elegida para la misma. Es el verso el distintivo de la alta literatura. Solo ello explica que en la Poética de Aristóteles o en la Epístola a los Pisones horaciana no se mencionen sino obras en verso. El canon es, pues, verso y no prosa (Utrera Torremocha: 1999: 23).

Y también Hebert Benítez precisa lo siguiente:

En efecto, desde la antigüedad se viene dando un lento proceso de valoración de la prosa, forma que en cuanto *ars* se encontraba en principio restringida al ámbito de la oratoria y de la retórica. En esta época, si bien se establecía un claro límite de la prosa con respecto al carácter elevado de las composiciones en verso, ya se estimaban formas de hibridación tales como la prosa rítmica, cuyo objeto era producir una impresión incantatoria análoga a la de la poesía. Se trataba, especialmente, de un efecto de fuerza cuya valoración delataba que había en el ritmo un elemento fundamental del discurso estético, precisamente porque este se convertía —en términos de Iuri Tynianov— en "factor constructivo" de las composiciones poéticas (1972 9-53). De modo que, si desde temprano se produjo esta asociación entre ritmo recurrente, metro y poesía, por un lado, en oposición a ritmo diversificado, ametría y prosa por el otro, no debe olvidarse que al menos varios siglos A.C. ya se verificaba la intersección entre una y otra forma del discurso considerado como literario. No obstante, parece claro que el empleo- de la prosa en tiempos de la antigüedad greco-latina quedó reservado a discursos que cumplían fines más pragmáticos, vinculados con asuntos de índole política y social. (...) El poema en prosa supone la construcción unitaria de un texto poético con independencia de las matrices métrico-versales, por lo que implica un nuevo campo de inscripción para el lenguaje que la tradición identifica como poético. (Benítez: 2012:80-1)

En líneas generales, el principio rector de la producción del poema en prosa no mantiene una prescripción normativa en cuanto a la extensión, pero la tendencia pragmática es la de realizaciones breves, de entre media y una carilla. Delimito, así, una tendencia que posee numerosas excepciones, especialmente, dentro de los poemas realizados por autores españoles en la segunda y tercera década del siglo

pasado, impulsados hacia experimentaciones expresivas gracias a la difusión, aceptación y alcance que tuvo la publicación completa de *Platero y yo*, en el año 1917, por Juan Ramón Jiménez (1997), texto que nunca fue pensado para niños, según declarara el propio autor en el prólogo, pero que, a pesar de algunos capítulos de crítica social, fue aceptado por el público infantil, como ocurriera con tantas narraciones que hoy integran lo que llamamos literatura infantil. .

Las influencias más claras de la expresión poética en prosa en Arbeleche provienen de poetas hispanoamericanos, como Rubén Darío y Vallejo, y, en cuanto a España, de los vanguardistas del 27, como Alberti, Cernuda, García Lorca y Guillén. Con respecto a este último, quiero aclarar que los poemas en prosa fueron incluidos en los libros *Clamor*, *A la altura de las circunstancias* y en *Y otros poemas*, vale decir que, en su principal texto, *Cántico*, reescrito cinco veces con diferente número de poemas y reubicaciones de varios de ellos, no aparecen poemas en prosa, pero Arbeleche, lector profundo del poeta vallisoletano, pudo haber observado cómo Guillén utiliza el encabalgamiento, aún en formas poéticas radicalmente clásicas y rígidas, como el soneto. De esta manera, experimenta una expresividad que tiende a la poesía conversacional y a la disolución de la rima, al hacer que no coincidan pausa métrica con pausa sintáctica y sentido, incluso estableciendo encabalgamientos entre versos de diferentes estrofas. Por ejemplo, para reafirmar lo expresado en el capítulo anterior con respecto a “Muerte a lo lejos”, de Guillén (1984), creo conveniente en este momento, transcribirlo para visualizar cómo solamente los dos primeros versos mantienen una concordancia semántica con el metro, pero que los siguientes doce versos del soneto, no, lo que le brinda la característica referida sobre la disolución rítmica del verso medido:

Muerte a lo lejos

Je soutenais l'éclat de la mort toute pure.

Valéry

Alguna vez me angustia una certeza,
Y ante mí se estremece mi futuro.
Acechándolo está de pronto un muro
Del arrabal final en que tropieza

La luz del campo. ¿Mas habrá tristeza
Si la desnuda el sol? No, no hay apuro
Todavía. Lo urgente es el maduro
Fruto. La mano ya lo descortez.

...Y un día entre los días el más triste
Será. Tenderse deberá la mano
Sin afán. Y acatando el inminente

Poder diré sin lágrimas: embiste,
Justa fatalidad. El muro cano
Va a imponerme su ley, no su accidente.

(Guillén, 1984: 229)

La ruptura de la esticomitía debe ser entendida también como uno de los problemas teóricos que surgen en el momento de definir y delimitar la capacidad expresiva de la poesía en prosa. Es a partir de esta esta dificultad que se ha generado una serie de discursos teóricos acerca de qué es, y qué no, la poesía en prosa. Del conjunto de posibles definiciones, lejos de ser exhaustivo, tomaré los aportes teóricos que considero más significativos para delinear la poética escritural de Jorge Arbeleche, que, aunque no es muy abundante en referencia a la poesía en prosa, se encuentra en uno de los libros más logrados desde el punto de vista estilístico, alcanzando una relación armónica absoluta entre materia y forma.

Vinculados tradicionalmente con la nocturnidad, los poemas en prosa logran en la poesía de Arbeleche un propósito de reafirmación de la dicotomía luz/oscuridad planteada a lo largo de este trabajo. Además, téngase presente que el libro al que hago referencia se titula *La casa de la piedra negra*¹⁴ (153), donde

¹⁴La traducción del étimo vasco de su apellido, ‘casa de la piedra negra’, le proporciona a Arbeleche la ocasión de una red metafórica que tiene como centro su propia identidad

la oscuridad resulta ser la fundante ontológica de las cosas que rodean al yo. Es el color de la materia con que se identifica y edifica la casa, metonimia recurrente en Arbeleche para designar al yo que enuncia. La casa es la representación más íntima de la individualidad, al tiempo que la excede. Así, como luego en otros de sus libros, la luz es la gran expansión que inunda los espacios vitales del yo lírico, en *La casa de la piedra negra*, la oscuridad, vale decir, la ausencia de la luz expansiva, es la concentración del valor contrario, que, como no se expande, es una oscuridad que permanece, se estanca, dormita, de ahí que el poeta haya vinculado los poemas en prosa con los espacios, y por esa orientación asimilativa hemos titulado el capítulo presente como *poemas en prosa y espacios*.

Con respecto a la expresión íntima, relacionada con el género poema en prosa, Utrera Torremocha puntualiza:

Las meditaciones poéticas de carácter filosófico, que hunden sus raíces en Rousseau, fundamentalmente, encuentran una vertiente más lírica con las prosas de acento religioso influidas directamente de la Biblia. Las *Paroles d'un croyant* (1934), de Lammenais, dejan ver la huella de los salmos y, por su carácter sombrío, anticipan la prosa de los *Chants de Maldoror* de Lautrémont (Utrera: 2010: 56)

Solamente quiero indicar con esta cita, el vínculo existente entre los poemas en prosa y la nocturnidad. La teórica española habla de carácter sombrío para referirse a la prosa de Lammenais, y creo que es un acierto conceptual que, como veremos más abajo, podría ser designada con esta característica la totalidad de los poemas en prosa de Jorge Arbeleche.

Ya Aristóteles en *Retórica* (1999: Libro 3: 485) advertía preceptivamente la no utilización del ritmo y la cadencia del verso en la composición en prosa. El principio antimétrico, oportunamente estudiado por Miguel Márquez (2003), fue

fatigosamente buscada y por momentos perdida en las traumáticas negaciones del 'alter'." (Canfield, 2008: 18)

reproducido teóricamente hasta la aparición de las formas no miméticas, en el siglo XIX.

El origen del poema en prosa debe ubicarse en los poetas románticos (incluso prerrománticos) franceses orientados a experimentar nuevas formas de expresividad que rompieran con la ‘tiranía de la forma’, como se dio en llamar a la constitución clásica del poema que sujetaba la construcción de un lenguaje poético personal a una forma estandarizada de producción. El motivo central de la aparición del poema en prosa, como ya indicamos, es la valoración creciente y continua de la prosa en la producción de la literatura occidental.

Es a Cernuda (2008) que debemos un ensayo esclarecedor, con ribetes históricos, de los componentes fundacionales del poema en prosa. El ensayo se titula *Bécquer y el poema en prosa español* y fue publicado en 1959. Gil de Biedma indica que

el origen del poema en prosa debe establecerse en las traducciones de cantos extranjeros: *Gaspard de la Nuit* (1842), de Bertrand, representa la primera fase de la evolución del género; *los Petits Poèmes en Prose* (1861), de Baudelaire, la fase segunda; *Les Illuminations* (1886), de Rimbaud, la tercera, de riqueza inagotable aun en nuestro tiempo (Gil: 1980: 320).

Y más adelante afirma:

Cernuda inicia su ensayo con una muy razonable salvedad: “Puesto que no parece posible hablar de poesía en prosa hasta que su autor no nos dé indicio suficiente de que intentaba escribirla, es necesario prescindir, en cuanto a antecedentes, de no pocos trozos de nuestra prosa clásica” (...) Ambos, Bécquer y Bertrand, evocan mundos, modos de vivir –predominantemente urbanos en el francés, en Bécquer con mayor frecuencia feudales y agrestes– pretéritos y remotos (Gil: 1980: 321)

En las *Leyendas*, de Bécquer, Cernuda observó el principio antimétrico dado que algunos párrafos podían tener un correlato con la distribución estrófica de la palabra en la página. Al analizar la cadencia, el ritmo y los acentos de los enunciados, arribó a la conclusión de que es posible identificar, por semejanza, el párrafo de la prosa con la estrofa del poema en verso.

En la producción de Arbeleche, como apuntamos en la introducción de este trabajo, algunos enunciados, o fragmentos de ellos, podrían vincularse rítmicamente con el endecasílabo, e, incluso, si se fragmentara aún más el enunciado, los acentos dactílicos o trocaicos típicos del verso clásico español podrían ubicarse en algún segmento seleccionado. ¿Ahora, qué funcionalidad juega, entonces, en la poesía de Arbeleche el principio antimétrico? Se tratará de ir dando una respuesta en las páginas de este capítulo.

. El poema en prosa en Arbeleche no manifiesta una extensa retórica de oposición a lo instituido, ni la rebeldía fundacional de una nueva forma de expresión, sino que el móvil que lo llevó a utilizar la prosa para la composición del poema parece ser una suerte de desapego momentáneo, una suerte de desborde emocional en el que el metro no resulta conveniente para tanta intimidad, para tanta interioridad. Tal desprendimiento de las formas poéticas utilizadas en los libros anteriores a *La casa de la piedra negra* se concentra, en unos pocos poemas (pocos en relación al conjunto de la poesía creada por Arbeleche) y, cumpliendo con todas las características requeridas por el género discursivo que nos ocupa, logra un espacio de expresión distinta a la frecuentada por sus lectores. Dicho en clave de intimidad, el poema en prosa le ha permitido establecer un grado de profundidad mayor de individualidad y subjetivación con respecto a la poesía en verso libre. Y más que un rango de individualidad, podría afirmarse que el poema en prosa le otorga al poeta un matiz de individuación, es decir, un proceso de autorreconocimiento: la sección II de libro del año 83, está signada por títulos que incluyen la palabra “espacio” y, precisamente, toda la sección se titula *Espacios*; así, el lector transita por diversos lugares de la intimidad del poeta, representada en objetos externos. Arbeleche le permite al lector, de manera laberíntica, recorrer casi cotidianamente esos lugares: espacio de las máscaras, de las puertas, de las ruinas, de los espejos, de la muerte, de la soledad, del olvido, del odio, del frío, del miedo, etc. La estructura sintáctica de todos los títulos de los poemas en prosa es idéntica: es un sintagma nominal sin artículo. El sustantivo núcleo, complementado por un sintagma de valor adjetivo, hace referencia a un punto de

encuentro del yo consigo mismo: ese espacio de repliegue interior puede ser clasificado desde dos aspectos metafóricos: un espacio objetual (espejos, ruinas, puertas, máscaras) y un espacio conceptual (frío, miedo, soledad, muerte). La filosofía poética de Gastón Bachelard (2000) nos acerca a las características más importantes que se dan cuando la referencia poética es el espacio. En esos términos lo ha percibido Rafael Courtoisie:

La exploración de Bachelard resulta esclarecedora en el análisis de la poética de Arbeleche: A su valor de protección, que puede ser positivo, se adhieren también valores imaginados, y dichos valores son muy pronto valores dominantes. El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente a la medida y a la reflexión del geómetra. es vivido.

Es ese espacio vivido mencionado por Bachelard el sustrato que elabora esta poesía. Entre los objetivos a los que puede aspirar una poética determinada se encuentra el dar testimonio de cierta particular experiencia subjetiva, vertida y sublimada estéticamente, o el sustituir el mundo real por un sucedáneo textual autosuficiente (...) o el brindar una herramienta cabal para comprender y mejor expresar y vivir el mundo. (Courtoisie, 2008: 103)

Con el poema en prosa, Arbeleche reacomoda la antigua dicotomía entre materia y forma. Los enunciados, dispuestos en el poema de manera medida obligan a un tipo de acercamiento a la poesía dentro del horizonte de experiencia que tiene el lector. La paulatina desarticulación del ritmo, la cadencia y la rima operada desde el siglo XVIII hasta nuestros días ha hecho que se revalorizara el contenido y se experimentara sobre nuevas sonoridades, llamadas rimas internas. Una actitud semejante a la deconstrucción de las estructuras formales ya instaladas en la escritura de la poesía persiguió Neruda en *Cien sonetos de amor* (2004), que, según consigna en el prólogo son de madera: “Con mucha humildad hice estos sonetos de madera, les di el sonido de esta opaca y pura substancia” (Neruda: 2004: 4). La hipálage de carácter metafórico, como tropo que es, desplaza la sonoridad de los sonetos hacia el sonido áspero, casi sin propagación, de una tabla golpeando con otra. Esta búsqueda de sonoridades poco exploradas, calificada por el poeta chileno como sonido de “materia opaca”, remarca, en cierta

medida, el delgado límite que existe entre el poema en prosa, la prosa poética y el verso libre y suelto, especialmente porque los cien sonetos poseen versos polimétricos, fluctuando entre el endecasílabo y el alejandrino. Estas referencias son meros indicadores de los antecedentes a los que Arbeleche podría haberse alineado. Sin embargo, en el apartado *Espacios*, opta por no aferrarse a una estructura poética clásica, como lo hace Neruda¹⁵, sino que desmolda totalmente la tradición rítmica, la cadencia y la rima, a la vez que desarticula la relación metro-contenido. Debemos esperar a la publicación de *El Oficiante*, en el 2003, para leer sonetos, por primera vez¹⁶ en la producción poética de Arbeleche; en una entrevista que le hiciera el poeta Andrés Echevarría (2008), Jorge Arbeleche afirma:

La casa de la piedra negra fue publicado casi al final de la dictadura. Allí experimenté con poemas en prosa, sin puntuación. Este fue uno de los dos desafíos que me tracé en algún momento y dentro de la poesía; el otro fue el desafío del soneto, que aparece en *El Oficiante*, que aparece muchos años después. (Echevarría, 2008, 80)

Por otra parte, el verso libre, colindante con el poema en prosa, tiene también aspectos teóricos para considerar al momento de delinear las características del poema en prosa. Siguiendo con Neruda como referente, Utrera (2010) dice al respecto:

¹⁵La referencia a Neruda está signada por una recurrencia sin discontinuidad de parte de Jorge Arbeleche. Por ejemplo, cuando el poeta uruguayo quiere definir el rol del poeta, tan cambiante a lo largo de la historia de la poesía, médium, chamán, visionario, copista, demiurgo, obrero, etc., lo hace citando al poeta chileno: «La misión del poeta debería ser colocar gotas de luz en la oscuridad y, aunque sea por brevísimo espacio, como afirma pablo Neruda, “haber encarnado para muchos hombres, durante un minuto, la esperanza”».

¹⁶Los sonetos escritos por Arbeleche se encuentran en el libro *El oficiante*, en la sección III, titulada *Los cuervos* (338 – 347). la forma poética referida parece más un desafío del escritor que una emergencia natural. El propio poeta habla de desafío, como una necesidad de completud: no se termina de ser poeta si no se escribe sonetos. Son poemas en los que no se llega a apreciar la soltura y solidez conceptual de otros poemas, aunque están delineados bajo perfección técnica (*techné*) y la postulación retórica argumentativa clásica.

En su estudio sobre Pablo Neruda, Amado Alonso, hablando indistintamente de verso libre y versículo, niega la mera posibilidad de un único ritmo interior sin la presencia de otro externo a él y relaciona el ritmo interior del verso libre con el de la prosa, a lo que se añade, fuera ya de la lógica prosística —y en ello consistiría el ritmo poético libre—, la manifestación lineal de «las intuiciones que dan salida y forma al sentimiento». Así, el ritmo del verso libre correspondería a «una sucesión de unidades intuitivas o bien a un especial encabalgamiento de intuiciones exigido por el movimiento de la efusión sentimental». (Utrera, 2010: 145)

El ritmo encadenado del verso libre produce una contigüidad enunciativa que no solo estará indicada por la métrica sino por la lectura que realice el receptor, como veremos más adelante.

En un ensayo posterior a *Teoría del poema en prosa*, titulado *Estructura y teoría del verso libre*, publicado por primera vez en 2001, María Utrera Torremocha (2010), reafirma su inquietud por establecer los límites entre la prosa y el verso, indicando que la frontera entre estas dos formas de distribuir la palabra en la página no es tajante y, mucho menos, absoluta. El capítulo IV de dicho libro está dedicado a observar el ritmo del verso libre, y, bajo un título sugestivo, *Ritmo interior y ritmo de pensamiento*, intenta establecer una poética del versolibrismo. Y si bien es evidente que muchos poetas hispanoamericanos y españoles hacen lindar, y, muchas veces, traspasar, los límites posibles y teóricos entre el verso libre y la prosa, las apreciaciones que realiza sobre el llamado “ritmo de pensamiento” me sugieren una posible delimitación de los poemas en prosa de Arbeleche. Sin caer, pues, en la facilidad analítica de vincular el ritmo poético de la poesía en prosa con el endecasílabo, como se ha hecho con la poesía en prosa de Vicente Aleixandre¹⁷ (1978), y con algunos de los poemas de su más apreciado

¹⁷Arbeleche estableció un vínculo de amistad con Vicente Aleixandre. Aleixandre elogió el libro *Sangre de la luz*, cuando el joven poeta de 25 años lo visitara en el año 68, en una carta de algunos pocos años después: “...su libro lo siento bello y grave como el primer día, lleno de intuición y conocimiento. Un libro vivido que por eso se siente verazmente y cala y se hace nuestro”. A su vez, Arbeleche le dedica un poema “Regreso” (63), del

estudioso, Carlos Bousoño (Franco: 1992: 273), creo que la idea de *ritmo de pensamiento* debe ser valorada como una resultante definitiva para la explicación del significado de los poemas de Jorge Arbeleche, aunque su concepto conlleve dificultades teóricas.

Para comenzar a comprender la diferencia, cito lo que la autora entiende como la base teórica del verso libre para luego comprender la naturaleza el poema en prosa:

A la luz de las opiniones recogidas sobre el verso libre es evidente que el principal problema para su definición tiene su origen en la variedad versolibrista y en sus formas afines, así como en las sólidas interrelaciones que se dan con la tradición métrica regular. Hay que descartar, por lo tanto, un único concepto de verso libre válido para explicar toda la gama versolibrista. Las tipologías existentes niegan, sin duda, la opinión de que haya tantos poemas libres como autores versolibristas y de que, en consecuencia, el estudio sistemático de verso libre sea sólo una quimera. (Utrera: 2010: 193)

Si seguimos a Tomachevsky (1982), en su apreciación del artículo de 1917 de Víktor Shklovsky (2002), “El arte como artificio”, la no segmentación del enunciado es una forma de desautomatizar la tradición poética que funda su topografía escritural en la métrica, pero, si de la mirada formalista pasamos a una del lector y atendemos los aportes de Jauss en *Experiencia estética y hermenéutica literaria* (1986), el cruce de horizontes, el de experiencia y el de expectativa, nos daría como resultado que la lectura que se haga de un poema en prosa estará circunscripta a los lectores y sus expectativas: la lectura que realice el lector estará marcada por las condiciones de recepción, como ser, aspectos

libro *Los instantes*, de 1970. “A Vicente Aleixandre lo conocí en Madrid, España, una tarde de otoño de 1969. Bastó una llamada telefónica y decirle que yo era un becario sudamericano que quería conocerlo, y que le traía cartas de Juana de Ibarbourou y de José Pedro Díaz y Amanda Berenguer para que al otro día me recibiera con la hospitalidad más cálida. Nos vimos varias veces ese año y luego nos escribimos a mi regreso a Uruguay. Volví a verlo diez años después cuando retorné a Madrid en el año 1980. Ya había ganado el premio Nobel. No había cambiado absolutamente nada. seguía siendo cálido, sencillo, humilde. Y consciente de sí mismo. Un grande”. (Ojeda, 2008: 71).

culturales en general, históricos, particular bagaje cultural, aspectos sociales y económicos, competencia interpretativa, etcétera. Así como las condiciones de enunciación estipulan la producción textual a la vez que la habilitan, las condiciones de recepción concretan la lectura.

Si bien el poema con versos medidos tiene un ritmo y una cadencia que resultan de la longitud del verso, de los acentos, de las dialefas y sinalefas y de las pausas internas, el resultado también se aprecia por la participación del lector, quien juega un papel fundamental a la hora de la recepción del poema; las condiciones de recepción indicadas pueden aportar o contrarrestar cualidades al poema. Dicho de otra forma, y superando la mirada estructuralista que Samuel Levin (1977) le otorgara a las características inmanentes del poema al aplicar la teoría de la función poética de Jakobson, se debe resaltar la figura del lector, en el rol de recreación que indicamos al iniciar este trabajo. El aporte de Levin puede resumirse en lo que Pozuelo Yvancos (1989) evalúa:

S.R. Levin propuso en su libro, ya clásico, *Estructuras lingüísticas de la poesía* la posibilidad de aislar un fenómeno que otorga cohesión y supone el principio estructurador del lenguaje poético. Este fenómeno denominado *coupling* o emparejamiento es una versión ordenada de la hipótesis de Jakobson sobre la recurrencia como principio constitutivo de la secuencia poética. La ambición de Levin es explicar los dos rasgos más definitivamente reconocidos por todos a la estructura lingüística de la poesía: en primer lugar, la especial unidad entre expresión formal y contenido en la poesía. Esa especial cohesión interna se debe a la “existencia de unas estructuras que son peculiares al lenguaje de la poesía y que ejercen una función unificadora sobre el texto en el que aparecen, estructuras que hemos dado el nombre de apareamiento *couplings*. Tales estructuras explican, asimismo, la experiencia común de que la poesía, como dijo Valéry, se caracteriza por un hecho notable que, en realidad, la define: *tiende a reproducirse en idéntica forma y estimula la mente del lector para reconstruirla en su forma original* (cursivas nuestras) (Pozuelo, 1989, 199).

Y más adelante explica:

el discurso poético es, pues, un discurso con especial cohesión interna (estructura formal muy fuerte) y con voluntad de permanencia. Ambas

características pueden explicarse por la predominancia que en el discurso poético tienen los *couplings*. El *coupling* viene definido por la “colocación de elementos lingüísticos equivalentes en posiciones también equivalentes, o, dicho a la inversa, en la utilización de posiciones equivalentes como engastes de elementos fónicos o semánticos equivalentes (p. 49-50). El discurso poético se estructura, pues, por medio del uso sistemático de equivalencias fónicas y semánticas (que son equivalencias paradigmáticas) en posiciones también equivalentes en la cadena sintagmática. (Pozuelo, 1989, 199)

La pregunta radical que surge después de leer a Jakobson, a Levin, y luego de seguir la explicación de Pozuelo Yvancos, es si estas características descritas como la base estructural del género lírico son reconocibles en el poema en prosa. En este, el ritmo y los acentos de las palabras se tornan difusos. La cadencia se modifica y la percepción del mundo representado por los valores del verso medido cambian absolutamente por la inexistencia rítmica de la convención del verso en lengua española que posee acentuación regular en la penúltima sílaba, como condición *sine qua non* de los acentos del verso.

4.1.- Los espacios: el poema en prosa y el ritmo del pensamiento

La casa, fragmentada en cada poema en prosa, ocupa todo el espacio de la memoria. La palabra “espacio” con que Arbeleche titula la serie de poemas en prosa parece referir a un *topos* concreto, es decir, espacios contextualizados en los que el poeta logra su vínculo más íntimo y personal consigo y con las cosas que lo rodean. Tales espacios se encuentran conceptualmente lejos de aquel casi *locus amoenus*, inundado de luz, de los primeros libros. En estos también hay lugar para el dolor.

Se construye un contexto geográfico en el que cada cosa es nombrada como por primera vez y señalada ante la maravilla de la existencia que habilita el encuentro amoroso y su consecuente deseo de vivir con esplendor. Cada espacio es una hendija por donde se filtra la desesperanza, la reflexión sobre lo humano, el encuentro del poeta con su ser para saber quién es el hombre, al estilo machadiano. Se establece, así, una dialéctica eterna entre el placer y el dolor, entre el goce y el sufrimiento, entre el ascenso y la conciencia de la caída.

Esta dialéctica sin fin es, en definitiva, lo que Pozuelo Yvancos, desmarcándose de la concepción de Jakobson y Levin, llama 'enunciación lírica'. Afirma al respecto:

Cuando leemos un poema, sea de la época que sea o por remota que parezca su situación, sea de Píndaro o sea de Guillén, no asistimos a un acto clausurado. Por remota que sea la situación, el lector vivencia en el poema una experiencia que convierte siempre en experiencia presente (...). El "ahora" de la poesía no remite al momento en que el poema fue escrito, sino al presente de su lectura. Igual valdría decir para los espacios recuperados, que son para la experiencia del lector imágenes de su propio mundo. (Pozuelo, 1998: 42)

De esta manera, la enunciación lírica, a diferencia de la doble instancia enunciativa que tiene el teatro, o la enunciación del narrador que impulsa el relato en el género narrativo/épico, implica al otro:

Ningún acto enunciativo diferente al de la poesía lírica permite el intercambio por el cual el Yo incluye, en sí mismo, al otro, no solo en la esfera de desdoblamiento del propio yo, como se ha leído la famosa sentencia de Rimbaud *Je est un autre*, sino en la posibilidad de incluir al tú como imagen proyectada del yo, experiencia que acontece a cualquier lector de poemas que no siente el yo del poeta, ni lo dicho en el poema sobre ese yo, como ajeno a sí mismo. (Pozuelo, 1998: 42)

Resulta significativo que el último poema de la primera sección del libro *La casa de la piedra negra*, previo a la sección "Espacios", que es donde aparecen los poemas en prosa, lleve como título "La palabra":

La máscara, rostro del teatro clásico, metáfora de la falsedad en la modernidad, remite, necesariamente, a otro que no es o, al menos, que no se presenta desprovisto de corazas que lo protejan. Es bajo este concepto que entendemos la sentencia poética más pesimista de la obra de Jorge Arbeleche: “Nadie conoce a nadie” (166).

Posee la lengua española una peculiar forma de negar: en vez de decir nadie no conoce a nadie, negamos afirmando. Creo que es un juego expresivo que la diacronía de la negación desde la Edad Media hasta nuestros días ha venido consolidando. En el sujeto “nadie” ya se manifiesta la negación, pero no deja de ser un sujeto que ejecuta la acción de conocer. También es cierto que Nadie es como se hace llamar Odiseo frente al cíclope Polifemo. Nadie es sujeto del enunciado, y es el ‘no sujeto’ del cariz filosófico que tiene este poema en prosa. También resulta curioso observar que no poseemos una palabra con un prefijo negativo que anule el sustantivo base. No existe insujeto, desujeto o asujeto. Esta extrañeza de la lengua es utilizada por el poeta para significar la soledad. Es una sensación íntima que se da en el transcurso del tiempo, y señala que nadie equivale a yo, primera persona enunciativa, y yo equivale a humanidad. De ahí una consecuencia filosófica de la mayor intensidad: los seres humanos no llegamos al ser de los otros al no alcanzar el ser de nosotros mismos.

Ambigua sustancia la del tiempo. La de los recuerdos. La de los objetos.
Con el uso pierden su primitiva consistencia; el tejido se va abriendo se tornan fibrosos flotan como medusas se confunden unos con los otros se vuelven una masa informe. Difícil tarea recordar. Nadie conoce a nadie.
Máscaras. (166)

Observado este texto en detalle, el cambio del singular al plural (“se va – se tornan”), referido el primero al tejido y el segundo, a los recuerdos y los objetos, linda con el anacoluto y genera una suerte de expresividad profunda por la temática trabajada en un formato coloquial, lo que le da un aire de reflexión ante el asombro que se origina en el poeta el hecho de la degradación operada por el tiempo sobre los recuerdos y los objetos. La ubicación espacial de este poema

dentro del libro es significativa: este poema sigue a “Las palabras”, en el que el poeta sentencia:

La última expresión del amor
es el olvido.

(165)

El tiempo corroe lo que existe: recuerdos y objetos. Y tiene la capacidad de corroer no solo lo material sino, especialmente, los recuerdos, que son, en última instancia, los que permiten la permanencia del amor. Por ese motivo es una sustancia ambigua.

El espacio donde habitan las máscaras es, en definitiva, el espacio de la existencia. La soledad, que emerge de la imposibilidad del conocimiento, es ontológica; esa raigambre metafísica es ineluctable. Se trata del hombre y de su incapacidad de conocer(se). Que nadie conozca a nadie es la cláusula de cierre de toda posibilidad de encuentro con el otro y con uno mismo. Ser nadie es ser todos. Es, como en el engaño de Odiseo, la necesidad de simular frente a los demás y nunca dejarse ver.

El diccionario etimológico de Corominas (1984) consigna algunos datos de interés: afirma que el término ‘máscara’ corresponde a un conjunto de vocablos con significados diferentes: careta, disfraz, tizne, bruja, payaso, bufón, personaje risible. Si bien debe entenderse que todo el conjunto tiene una fuerte relación semántica, difícilmente tenga una sola línea etimológica, por lo que habré de optar, para completar la comprensión de poema en prosa que se analiza en este apartado, por la línea arábica. Arbeleche no es solo un gran lector del autor del *Quijote*, sino un admirador y un crítico, dado sus ensayos y charlas sobre la obra del español. Utiliza el mismo término que Cervantes (1991) (2015), tan arábigo en tantas apreciaciones y juegos. Corominas anota que puede provenir del verbo árabe *sahir* (السخرية), que significa burlarse de alguien. Si bien en el poema de Arbeleche no existe una intención burlesca, sino que la atmósfera del poema es

de tristeza y asombro, el “nadie conoce a nadie” podría ser equivalente a ‘todos se burlan de todos por no saber quiénes son ni dejarse conocer por el uso de las máscaras’. En este sentido, dos importantes máximas que han trascendido en el imaginario colectivo, una del *Quijote*, y otra de *Los trabajos de Persiles y Segismunda*, pueden estar funcionando como marcas intertextuales en franco diálogo conceptual. De aquel, el *Quijote*, la referencia intertextual estará ubicada en la segunda parte, capítulo 49: “y no se burle nadie conmigo porque o somos o no somos” (Cervantes, 2015, 918). El vínculo intertextual está en el significado recurrente del uso de la máscara en el *Quijote*, ya en instancias evidentes como en las Cortes de la muerte, como en los continuos problemas que tiene el personaje con la celada de su yelmo, los que siempre deberán ser entendidos como una mascarada frente a la realidad. La segunda expresión de Cervantes que resuena en el poema presente es “ninguna ciencia, en cuanto a ciencia, engaña: el engaño está en quien no sabe” (Cervantes, 1991, T.II, 900).

Asistimos nuevamente al tópico referido sobre el conocimiento: ser es conocer. Adscripto al conocer se establece el tópico del saber a través de uno de los dos sentidos más elevados, considerados históricamente: la vista. Saber, conocer, alcanzar el ser de las cosas y de los hombres, es decir, un conocimiento ontológico no es posible: todos usamos máscaras, ninguno sabe. Ese pesimismo interior juega un rol destacado a lo largo de los catorce poemas en prosa de *La casa de la piedra negra*.

El saber es la piedra angular en esta casa construida con piedra negra: en el poema “Mitología” (160), anterior a los poemas en prosa, pero perteneciente al mismo libro del año 83, Don Quijote y Dulcinea dialogan y el protagonista de la novela referida expresa una sentencia sobre el saber:

Mitología

II

... y respondió el Caballero;

“Señora de mis altos pensamientos,
ha sido duro
inventaros y daros vida cada día.
Hay que saber soñar
y aprender a ser soñado.
Yo debo ir y voy hacia la muerte.
Volved a vuestra aldea”

III

También yo he muerto
a la medida de tus muertes.
Tú mueres a la medida de mi olvido.

(160)

Conocer sin máscara es saber soñar. Este poema aporta un componente importante en la concepción del conocimiento: somos un sueño, una quimera, y debemos aceptar esa característica vital que nos impone el tiempo. De ahí la necesidad de aceptar ser soñados, ya sea por el otro o por uno mismo, como una forma de diálogo ontológico entre el poeta y el lector, el yo y su objeto amoroso, el tú y el poema.

Existir y amar resultan ser una entidad indisoluble. El amor faculta la existencia y la existencia habilita el amor. Es una dialéctica infinita y no, por ello, continua: en determinados momentos de la vida del yo ficcional el amor se oculta y trae consigo el derrumbe:

El espacio de las ruinas

Allí donde hubo torre están las piedras. Sin forma. Sin movimiento. Escombros. Donde hubo miradas, párpados, piel: Materia. A veces un recuerdo asoma entre las ruinas. Es cuanto queda después de haber transitado hacia arriba y hacia abajo los peldaños del amor y del odio. Los sentimientos el viento lleva y desintegra en sucesivos vuelos sin sentido.
(168)

Resulta imposible leer este poema y no recordar el soneto de Quevedo “Enseña cómo todas las cosas avisan de la muerte”. Sin embargo, la perspectiva de Arbeleche, vinculando el amor al derrumbe y el derrumbe al amor me parece trascendente y apartado del poema metafísico del poeta español, especialmente

porque no habla de desmoronamiento sino de “escombros”: algo queda. Quizás lo residual sea algún recuerdo que asoma. Sin embargo, el residuo es importante: quedan piedras y estas son el fundamento de toda construcción, así como también son señales para una memoria viva. La metáfora puede estar connotando la posibilidad de la reconstrucción, de manera que el amor puede entenderse como circular. Fernando Casales, analizando *Ejercicio de amar*, el libro de Jorge Arbeleche de 1991, realiza un estudio en base al conocidísimo ensayo de Roland Barthes, *Fragments de un discurso amoroso* (1990), reconociendo algunos aspectos de la gramática del amor; raptó, signo, cuerpo, unión:

Rapto, «episodio considerado inicial (...) en el curso del cual el sujeto amoroso se encuentra raptado (capturado y encantado) por la imagen del objeto amado». Indudablemente el poema que abre la colección, "Maravilla", es un claro ejemplo de esta figura. En este caso y siguiendo a Barthes reconocemos que el rapto no se produce en el sentido de que el sujeto amoroso captura al objeto amado, por el contrario, permanece inmóvil. (Casales, 2008: 137)

Es, precisamente, en la inmovilidad que refiere Casales donde observo la característica más destacada de los poemas en prosa de *La casa de la piedra negra*: el mundo interior creado en los mismos es un mundo sin ondulaciones, sin movilidad, estático y permanente. Su propia naturaleza imposibilita la reconstrucción, y si, en última instancia, se reconstruye es para generar una circularidad que solo lo impulsa nuevamente a permanecer estático.

Signos, «ya sea que quiera probar su amor o que se esfuerce por descifrar si el otro lo ama, el sujeto amoroso no tiene a su disposición ningún sistema de signos seguro». Es verdad, la experiencia lo demuestra, para el hombre enamorado ningún sistema de signos es seguro. Sin embargo, en este instante de plenitud amorosa que constituye este *Ejercicio de amar*, no hay lugar para la incertidumbre ni para la duda que provoca la angustia amorosa originada en el amor. Por el contrario, a lo largo de todo el poema campea la certeza, su placer y su goce porque la poesía amorosa de Jorge Arbeleche muestra la otra cara de la experiencia del amor, quizás la que se vea cuando estamos «...empapados de tiempo». El poeta también reelabora el sistema de signos y se inventa los propios, aquellos que constituyen su código amoroso: “y ahí estaban / de pronto / las frutillas/ en una esquina herida / de

tránsito y de ruido / tan rojamente abiertas / tan pezones...” (“momento”).
(Casales, 2008, 137)

Debemos esperar casi diez años para que el pesimismo íntimo, el ritmo de pensamiento angustioso, melancólico, desencantado, cambie para que, desde la experiencia vital y poética del amor, la expresión de júbilo, e, incluso, de expansión eufórica, se manifieste. En los poemas en prosa, las cosas designadas, los sustantivos elegidos, marcan, machaconamente, como el martillo del juez que cae sobre el escritorio luego de discurrir la sentencia, la degradación, el desamparo existencial, el desgarrón afectivo, como señalara Dámaso Alonso al estudiar a Quevedo (Alonso: 1966: 513). En “El espacio de los espejos” asistimos a un reflejo burlesco, corrompido, perverso:

Había velado todos los espejos. Quería hacer morir el tiempo; se negaba a ese momento cuando asoma la colgadura de la boca y en los ojos un resplandor indica que se empiezan a agrietar los sueños y cuelgan los recuerdos debajo de los párpados, ese punto del día que delata cuando los sentimientos empiezan a tornarse en materia quebradiza en mero polvo perdido por el aire, esa fase primera que muestra cómo la sonrisa que asoma fuera del espejo comienza azogue adentro a transformarse en mueca. (169)

“Percibo la oscura dimensión del tiempo” (180), escribe Arbeleche en el poema “La casa de la piedra negra”, texto inicial de la tercera serie del libro homónimo. Tal percepción, como mirada que es, como construcción del mundo que lo rodea, representa una síntesis potente del pensamiento filosófico que sostiene la composición poética de su mundo, porque el poema “El espacio de los espejos”, como los demás de la serie “Espacios”, está marcado por una parsimonia rítmica que no otorga el endecasílabo clásico¹⁹. Posee una cadencia propia, auténtica, nueva, lo que le confiere un carácter sombrío al conjunto de poemas en prosa. El yo se ubica en un margen del universo y desde allí observa la decadencia humana. Reflexiona con amargura el devenir del tiempo, no porque haya que

¹⁹Llamo clásico al endecasílabo stilnovista y petrarquista.

aprovecharlo²⁰ sino desde una perspectiva existencialista, que acepta la vida no como una urgencia ante la certeza inmediata del no ser, sino como una etapa de la existencia, en la que la muerte es el otro momento y, sobre todo, el horizonte continuo. La melancolía, el remoto deseo de que las cosas no sean como son, o, al menos, pudieran ser mejores, se encuentra en la base de la expresión poética de los poemas en prosa.

La imagen de la puerta utilizada con cierta frecuencia por Arbeleche remite, en estos poemas, a la comunicación posible entre el mundo marginado en donde se ubica el yo para expresarse y el mundo referido. La puerta es el intersticio, la hendidura que separa el mundo desde donde el poeta construye su subjetividad y el mundo de las cosas representadas. Adriana Mastalli indica que el sustantivo *puerta* procede del latín, y, al analizar el poema “Espacio de las puertas”, (167) afirma que

no se trata solamente de un umbral sino de un lugar en el que ocurren otras cosas, no deseadas, frustrantes, imprevistas. (...) El poeta transmite la imposibilidad de llegar al lugar deseado, la presencia de alguien que no es quien espera, el volver a comenzar la búsqueda nuevamente infructuosa (Mastalli, 2008, 114)

La sonoridad casi aliterada de los fonemas /t/, que se repiten veintiséis veces en el poema (Mastalli: 2008: 114) redundan en una significación de arrastre, de escasa fluidez, vinculado estrictamente con los componentes semánticos del poema en el que aborda el tema de la pérdida del sentido de orientación. Este desorientarse en la búsqueda de la puerta está íntimamente relacionado con la imagen tópica del *homo viator*, que ocupa un lugar destacado en su poesía:

“El espacio del olvido”: “Había llegado después del árido camino” (172)

“El espacio del odio”: “El viaje no tenía partida ni destino.” (173)

²⁰Ya hemos indicado en la página 27 de este trabajo que Arbeleche se aleja del tópico del *carpe diem*, cuestión que queda reafirmada en los poemas en prosa.

“El espacio del que llega de tarde”: “alguien llega aunque será tarde” (176)

“El espacio del recuerdo”: “el que llega de tarde había llegado.” (177)

El caudal simbólico que se acumula en los poemas en prosa (puertas, espejos, ruina), genera una connotación encadenada que, a la vez que personal, como en la simbología, por ejemplo, de Federico García Lorca, comprende universos transpersonales, siendo el espejo la visualización del otro (que bien puede ser uno mismo, desdoblado); la puerta, el espacio limítrofe entre la realidad y lo imaginado o representado, una suerte de espejo sin reflejo, un límite que parece concreto pero que tiene la virtud de dibujarse y aparece en otro sitio; y las ruinas son la materialización simbólica de lo que ya no se es ni se podrá volver a ser nunca.

El carácter sombrío marca, así, un ritmo de pensamiento que se expande por todos los poemas en prosa y que resulta un timbre característico, pero no privativo de estos poemas, porque su compás musical está también en otras composiciones bajo el principio métrico. Sin embargo, en los poemas antimétricos la recurrencia a la reflexión acerca de la degradación humana lleva a suponer que no se trata de una mera distribución de la palabra en la página sino una forma diferente en tanto significante de un género distinto.

Por último, para cerrar el capítulo, observemos, igual que como lo hicimos en su inicio junto a Rafael Courtoisie, la afirmación de Gaston Bachelard:

Para un estudio fenomenológico de los valores de intimidad del espacio interior, la casa es, sin duda alguna, un ser privilegiado, siempre y cuando se considere la casa a la vez en su unidad y su complejidad, tratando de integrar todos sus valores particulares en un valor fundamental. La casa nos brindará a un tiempo imágenes dispersas y un cuerpo de imágenes. (Bachelard, 2000, 27)

La casa donde se instala la voz que enuncia en los poemas en prosa no solo representa el mundo interior del poeta de manera metafórica, sino que es su forma

de vincularse con la vida y con los objetos. Es una manera de percibir y de habitar el mundo. Los poemas en prosa conducen a los lectores a una dialéctica infinita de relaciones entre el yo y el no-yo. Es el mundo auroral del yo, el primer universo en el que se puede estar, sentir, accionar. En el “Espacio del frío” (174), lo ‘blanco’ y lo ‘quieto’ asoman entre los huesos, y resulta un huésped permanente. El yo habita el espacio que también es habitado por otros seres que son internos, pero cobran corporeidad y dialogan, desde su mutismo, con el yo, por su sola presencia. La figura del otro como representación interna del yo²¹ puede ser la más abyecta de las elocuencias. Bachelard sostiene que, “en los poemas, tal vez más que en los recuerdos, llegamos al fondo poético del espacio de la casa” (2000: 29). Ponderar lo poético sobre el recuerdo tiene un aspecto positivo en cuanto lo poético es creación, pero también lo es el recuerdo, y, en Arbeleche, la conjunción de estos dos aspectos creativos es combinados con tal armonía que, en su poética, recordar es poetizar, y poetizar, al mismo tiempo, es recordar.

“El espacio del miedo”

El tiempo se le había clausurado. Un tumor le había crecido para adentro (...) pero empezó a crecerle hacia afuera hacia el aire. (...) Todo era el hueco donde nacía el olvido donde crecía la ausencia. (...) Invocaba de nuevo los oscuros poderes creía otra vez en los presagios. Apostaba al futuro. Otra vez el miedo. (175)

²¹Desde el punto de vista psicológico, este “otro” que habita el espacio del yo (que no es más que la representación simbólica, materializada, del yo, o al menos de una parte sobresaliente) provoca una suerte de dialéctica que mantiene reminiscencias con el mito de Narciso.

El yo solo puede verse a sí mismo en el espacio de lo doméstico, es decir, en la intimidad más cerrada, que en el caso de Narciso está representada por el estanque que cierra su vida –aunque habilita que otra la habite: la flor– y por la cueva donde se oculta Eco. Esta consideración no la incluyo dentro del cuerpo del trabajo, sino en una nota al pie porque considero que es un análisis tangencial desde la mirada conceptual y metodológica que estoy empleando, pero tampoco quería dejar sin referirlo porque entiendo que de alguna manera aporta a la comprensión de los poemas en prosa.

En la creación del espacio se erige una poética del tiempo. Apuntábamos en el capítulo introductorio que estas dos coordenadas son la base de su poesía. En los poemas en prosa, sin embargo, el tiempo parece detenerse. Ya no asistimos al devenir de la temporalidad humana como en Antonio Machado (1943), o como en Circe Maia (2015). Ni siquiera el tiempo se torna circular; la referencia “otra vez” que perfectamente podría darnos la idea del retorno va más allá de este rasgo: indica la inmovilidad, la permanencia: “El tiempo se le había clausurado. (...) estaba en el mismo lugar donde se mezclaban los recuerdos los ruegos los objetos” (175). Nada se mueve. Son un tiempo y un espacio detenidos. Arbeleche nos ubica en una casa interna donde el ser y el no-ser discurren dialógicamente sin moverse, como en las paradojas de Zenón sobre el movimiento.

5.- Pansensualismo

Existe en la poesía de Jorge Arbeleche una dimensión sensorial sobrecargada de imágenes naturales que da como resultado lo que se ha visto en García Lorca y otros poetas españoles²²: una poética de tendencia pansensualista.

No alcanza para definir pansensualismo la gravosa dimensión sensorial que indicamos. También es necesario una perspectiva erótica, vale decir, una erotización de la percepción del mundo. Esta mirada es producto de una explosión interior, un deseo que ubica al poeta en el rango de lo amatorio. En muchos poemas, el amor y lo erótico se vinculan directamente con un ser amado que cuando desaparece vuelve el mundo un lugar inhóspito, pero en otros poemas se visualiza un deleite por la vida, la existencia, el estar presente en un mundo creado por y para el poeta.

La eroticidad como categoría de sustento y motor del yo lírico es quizás lo más trabajado por la crítica de Arbeleche: Ricardo Pallares (1992; 2008), Mariella Nigro (2008; 2020), Fernando Casales (2008); incluso, en el capítulo anterior fue necesario vincular el tema del presente capítulo con los poemas en prosa, que, a pesar de poseer otra temática, abordan en forma tangencial la presencia del tú.

Más allá de lo indicado por la crítica, encuentro algunos ribetes que no han sido explorados con suficiente profundidad o que, directamente, no han sido abordados. Tal es el caso, por ejemplo, de la lectura de un romance de García Lorca que Arbeleche admira y reescribe en varios de sus poemas en forma

²²La crítica ha estimado una tendencia pansensualista en el poeta Domingo López Torre, ejecutado con treinta años de edad en el año 1937 por miembros de la falange que lo arrojaron al Mar Mediterráneo, maniatado y envuelto en bolsas. Vinculado al movimiento surrealista, conoció personalmente a André Breton. La poética pansensualista que se le atribuye también ha sido reconocida en García Lorca por Francisco Umbral (1998), quien, por su parte, avanza sobre un concepto de pansexualismo.

intertextual: “Thamar y Amnón” (de “Tres romances históricos”, sección agregada al final de *El romancero gitano* (García Lorca, 1957: 392). Dado que la cuestión del erotismo y los diversos intertextos en su producción poética no es el objeto del presente trabajo, me limito a dejar constancia de esta inquietud y de la segura productividad que podría brindar un abordaje en ese sentido.

5.1.- El tú lírico

A lo largo de la poesía de Arbeleche se puede observar una marcada presencia del tú bajo diferentes conformaciones. Suele tener naturaleza variada: a veces es un tú amatorio, vale decir, un ser externo al yo, que sirve de testigo y escucha su palabra, pero es, principalmente, un ser que se va configurando como el objeto de deseo del poeta. En otras ocasiones, es un tú descripto en acciones realizadas por el tú mismo, de manera que el yo “informa” al tú, desde su subjetividad, lo que el tú ha hecho; en otras, pocas, es un vocativo que acompaña el sustantivo Señor (“Agua latiente”, 60; Tarde abierta, 41) o señor, que de las dos maneras aparece escrito en la poesía de Arbeleche (como sustantivo propio y como sustantivo común), y, la mayor cantidad de usos del tú, están vinculados con un ser extratextual y algunas otras veces, es una forma de desdoblamiento, de manera que la referencia al tú no es más que una autorreferencia.

Las diversas maneras de concebir el tú pueden sugerir que, en medio de la discursividad del yo, el tú funciona como un símbolo de una realidad pretendida o vislumbrada por el poeta, especialmente cuando el tú es descripto con rasgos físicos:

“andamiaje del rímel, ceja, pestaña, labios” (“J.de I”., 312);

“Tus ojos ya lo dirían lo que tu boca aún no” (“A Federico”, 235);

“tu pierna, esa curva de música intocada” (“Luz y sombra”, 87),

son imágenes que podrían servir como ejemplo entre cientos de ellas. Pero, también, puede entenderse la presencia del tú de modo inverso: el tú estructura al yo. La escritura poética confesional, tan arraigada en la tradición neoplatónica del Romanticismo y, especialmente, en algunos aspectos del posromanticismo becqueriano, reformulado luego por Pedro Salinas en *La voz a ti debida* (1995), con indicadores del arte cubista²³, generó una tradición en la poesía hispanoamericana en la que el yo crea un receptor intratextual, de carácter ficcional que solo logra existencia en la medida que es enunciado por el yo²⁴.

²³Tanto en *La voz a ti debida* como en *Razón de amor*, Pedro Salinas configura un tú delineado, sin claroscuros. Por ejemplo, ya en el primer poema del primer libro citado expresa:

(...) Y si una duda te hace
señas a diez mil kilómetros,
lo dejas todo, te arrojas
sobre proas, sobre alas,
estás ya allí; con los besos,
con los dientes la desgarras:
ya no es duda.
Tú nunca puedes dudar.

Es un tú seguro, firme y convencido. La duda, el misterio, la vacilación o la incertidumbre no caben en esta idealización pronominal de segunda persona. Nótese que los tres libros que conforman una trilogía de poemas amorios con representaciones del tú como destinatario del discurso amoroso son versos: el primero, de Garcilaso; el segundo, además de un verso de autor anónimo, es el nombre de uno de los primeros poemas medievales españoles conservados en casi su totalidad; y el tercero, un verso de Bécquer, con lo que consolida la tendencia neobecqueriana y neoplatónica que indicábamos más arriba. En cambio, Arbeleche opta por los clásicos antiguos: *Parecido a la noche*, por ejemplo. La poesía amorosa de Arbeleche se aparta de esta tradición, aunque la crítica se ha propuesto ver una tendencia directa. “El equilibrio, la serenidad se convierten en elementos claves porque ha vivido la pérdida y ha sentido el sabor amargo que esta trae” (Cardozo, 2008: 146). Nada más alejado de la realidad poética amorosa de Arbeleche la afirmación citada. Al menos, lo es para la mayoría de su poesía amorosa. Podría ser descriptivo solo para un puñado de poemas.

²⁴Vuelvo a la idea comparativa y ejemplificadora de la escritura de Pedro Salinas, que ha sido una lectura constante en Jorge Arbeleche. Las cartas de Salinas a su alumna Katherine Whitmore dan cuenta de la construcción ficcional de un tú semejante al de la *Voz a ti debida*. La conclusión es que el tú es siempre ficcional en la medida que es una invención el yo, incluso en el género epistolar donde es esperable un grado menor de

A este respecto, Ángel Luján (1999), señala:

Se ha dicho que los actos de habla ocurridos en los poemas son parasitarios o devaluados. Esto es verdad si tenemos en cuenta la comunicación que se establece en el exterior del poema, es decir, entre un autor real y un lector real. Sin embargo, dentro del poema se crea una comunicación virtual que funciona, al modo de la comunicación cotidiana. Según una acertada apreciación de Barbara H. Smith el poema no es la representación de cosas, sino de un discurso sobre cosas (Smith, 1978: 25). Idea compartida por Richard Ohmann (1987: 28), y Martínez Bonati (1983: 128) para los que el poema es la representación de una comunicación en la que el lector debe suponer todas las condiciones que hacen que dicha comunicación funcione. Así, pues, un rasgo destacado de la lírica será su escasa circunstanciación, que hace que el lector reconstruya imaginativamente todos los elementos de la enunciación (Cabo, 1998: 15). (Luján, 1999: 225)

De esta manera, y siguiendo el marco teórico con el que trabaja Luján, es posible visualizar una comunicación ficcional entre un tú y un yo. El yo opera desde una voz totalizadora, en la ausencia del dialogismo que Bajtín (1989) observara en la novela y negara para la poesía. Para Bajtín, la poesía se caracteriza por el monologismo, puesto que en el género lírico el discurso sobrevive sin el otro, y por eso, en cierta medida, cosifica la realidad al pretender ser la última palabra (Bajtín: 1999: 333).

Bajtín parte del supuesto de que el componente fundamental del análisis de la comunicación discursiva es el enunciado y no la oración (Benítez, 2021: 28). El enunciado, pues, se materializa orientado siempre hacia otro sujeto, aun cuando este no sea un ser empírico sino, también, un ser ficcional. En *Estética de la creación verbal*, Bajtín afirma que cada texto (visto como enunciado) es algo individual, único e irrepetible (Bajtín, 1999: 296).

El pensamiento dominante en la teoría literaria acerca de la enunciación lírica está atravesada por los conceptos de Bajtín, expuestos sintéticamente en los párrafos anteriores, sumado a los conceptos de la pragmática poética. Sin

ficcionalidad porque las referencias extratextuales cobran espesor, o al menos debería ser leído bajo un estatuto de no-ficcionalidad.

embargo, es observable en la poesía de Arbeleche una construcción del yo a partir de la presencia del tú, de manera que el tú referido por la voz lírica es, en última instancia, el marco que habilita el enunciado. Lo que Benítez denomina *polifonía intrasubjetiva* (2012: 31), (en cursiva en el original) al analizar la poesía de Marosa de Giorgio (2008), podría ser observado, con alguna diferencia en la poesía amatoria de Arbeleche, al referirse a la “coexistencia de varias voces correspondientes a varios tiempos de experiencia representados y actualizados por un sujeto” (Benítez: 2012: 31).

La representación pronominal de segunda persona en la poesía de Arbeleche es tan variada que al verla en conjunto se observa que la multiplicidad de *tús* inventan el yo que enuncia. De esta manera, el yo se ubica en forma indistinta y simultánea en la sombra y en la luz. Y no lo hace como una tendencia barroca²⁵ al claroscuro, sino como una forma de compleja variedad cronotópica. Las coordenadas de tiempo y lugar, referidas a lo largo del presente trabajo, adquieren un significado especial cuando el tú está presente, dado que es al mismo tiempo un ser amado, una intersubjetividad, un desdoblamiento.

Desde mis venas

Porque beso tus ojos
amor
y más los beso
porque siento tu mano
entrar en mi piel
porque siento mi boca
penetrar la tuya

(65)

La sensualidad descrita, el proceso de acercamiento (indicado a través del uso de verbos como “beso” y “siento”) y el proceso de fusión de los sujetos (pautado

²⁵No son apreciables tendencias expresivas neobarrocas en la poesía de Arbeleche. Por el contrario, la huella de la temporalidad y la sencillez, que no simpleza, de la poesía de Antonio Machado está presente, especialmente cuando asistimos a la presencia del tú lírico.

por “entrar” y “penetrar”) dan la sensación de una unicidad de dos, es decir, dos que son uno, que no pueden estar separados porque, más allá de la supuesta voluntad de acción señalada a través de los verbos, el yo y el tú son uno

porque no queda en ti
una célula
que yo no haya aspirado
(65)

y porque las acciones no son solamente individuales para el encuentro, sino que son acciones conjuntas, geminadas:

en que juntos comimos y bebimos
por la sábana blanca
que juntos arrugamos,
(65)

A modo de ejemplo, el poema citado, “Desde mis venas” (65), contradice lo afirmado por Luján, y reafirma la idea de una voz dialógica desde el propio yo: mientras uno habla el otro responde con el silencio que, como afirmábamos, es tan significativo como la palabra. Dicho de otro modo, la palabra emerge porque existe el dialogismo intrasubjetivo como organizador de la estrategia discursiva del yo:

El "yo" que aparece en el poema, como todos los demás elementos, es una construcción del propio texto es una voz que habla a otra voz. Al tratarse de una comunicación simulada, el poema siempre está dicho desde un "yo", aunque no aparezca explícito. De hecho, gran parte del tono del poema depende de la actitud que tome el "yo" respecto a sí mismo, los otros, o el contenido evocado (distancia, cercanía, complicidad, rechazo, etc.) (Luján, 1999, 229).

En el extenso poema antológico “A Federico (1990)” (231-237) se confirma la tendencia dialógica de la composición poética de Arbeleche marcada en la doble instancia métrica: el endecasílabo y el octosílabo, lo que estaría indicando una suerte de escisión del yo enunciador, en tanto, por un lado, un yo narra, y por el

otro, otro yo canta, por más que haya utilizado el verso libre y algunos de estos versos sean heptasílabos y hexasílabos.

En la poesía confesional de Arbeleche no asistimos a la idea de que el poeta le deba la voz al tú, como en la poesía de Pedro Salinas (1995) (*La voz a ti debida*), en la que el yo enuncia como resultado de la gracia del tú. El yo arbelecheano manifiesta poseer una voz doble: es tú y yo al mismo tiempo. Los pronombres del enunciado son una suerte de sinécdoque recíproca: dos partes de un mismo todo.

El encuentro que fusiona los sujetos tiene, también, su lado oscuro. Mientras el encuentro se produce, la luz ilumina al yo y al tú, pero cuando el encuentro se desintegra queda el recuerdo. La voz del yo de luz deja paso a la voz del yo de sombra; no obstante, el recuerdo sigue siendo de luz porque es la vivencia rememoradora la que, originada en la conciencia intencional, afecta las formaciones de la expresión:

Era lindo mirarte la sonrisa
y más lindo era
estrenarte la piel
aquel domingo.
Ni la piel ni el domingo
hoy
en mi mano
en esta tarde...

(69)

El doble marco enunciativo de la poesía amorosa de Jorge Arbeleche, base de la intersubjetividad, se debe a que el yo enuncia desde un espacio de alegría, júbilo, explosión y, al mismo tiempo, de contracción, pérdida, duelo. No se trata del simple vislumbre de que a la alegría le sobreviene la pena o que no hay mal que dure cien años, y, por lo tanto, la alegría volverá. Se trata de una forma de estructuración del discurso amoroso absolutamente novedosa que reafirma la mirada acerca de que la poesía de Arbeleche “podría denominarse “clásica” para

estos tiempos” (Bravo, 2008: 149). Sin embargo, esta orientación dialógica poco tiene de clásica. Arbeleche se aparta, incluso, de algunos poemas de Machado (1943) en los que es observable cierto dialogismo, por ejemplo, en los que el tú es la fuente evocada.

A su vez, el lazo que ha establecido la crítica entre la obra de Arbeleche con la temporalidad machadiana,

que he denominado “*poética de la temporalidad*”²⁶ se vincula con el pensamiento estético de Antonio Machado que postula a la poesía como “*palabra esencial en el tiempo*”. Se trata de un espiritualismo de raíz bergsoniana que al insertarse en la duración temporal hace de la palabra eje y herramienta de una elevada pesquisa que, sin embargo, permanece territorializada. (Bravo, 2008, 49)

O, la apreciación de Fernando Casales:

El tiempo es un tópico recurrente en su obra. En el último poema²⁷, titulado “cotidiana” aparece un procedimiento constante que nosotros denominamos *abolición del tiempo*. El tiempo tal como lo vive el ser humano, lineal, irrepitable, queda sin efecto en ese instante que constituyen algunos de sus poemas y se producen superposiciones. Entonces entran en escena los muertos, los muertos que vienen a compartir la felicidad del sujeto amoroso (...) Y surge de ese tiempo abolido, un tiempo compartido con otros (...). (Casales, 2008, 139)

Y más adelante, en la línea que venimos analizando, Casales afirma que “desde una perspectiva bajtiana reconocemos el carácter dialógico del lenguaje” (Casales, 2008, 140) “y reconocemos también la presencia explícita del interlocutor referido” (ibídem), No obstante, más que una presencia se trata de una alteridad surgida de otro pliegue de la mismidad del yo, pues de “me contaba mi madre en sus cuentos” pasamos a “todavía me lo cuenta en el sueño”; es decir, es la voz del yo en dos temporalidades distintas pero concordantes. Las dos voces, la de la madre y la del yo, que en el poema *cotidiana* (213) parecen concurrentes

²⁶En cursiva en el original.

²⁷Hace referencia al libro *Ejercicio de amar*, de 1991.

(correr con), paralelas, se vuelven concordantes, incluso superpuestas e indiferenciadas, dado que es el yo quien sueña con su madre que habla, pero en definitiva es la propia voz del yo porque es su sueño.

De esta manera, la voz en el tiempo de la madre viva, evocada en el poema, el tiempo de la madre viva en el sueño y el tiempo presente del yo que enuncia, se unifican, se colocan en los mismos espacios, superponiéndose. El dialogismo referido se organiza en torno al tiempo, pero no es semejante al tiempo que se ha visto en Machado o en Circe Maia²⁸, sino al tiempo concebido por Benítez en Marosa di Giorgio. Este plantea el problema:

(...) parecería adecuado emplear aquí el concepto de “relato simultáneo”, según el cual los hechos representados son simultáneos con los del tiempo de locutor y no anteriores a él (Filinich, 2004: 54). Pero este enfoque pierde plausibilidad cuando de pronto asoma la ambigua mención de “los antiguos parientes”. (Benítez, 2013, 28)

La ambigüedad planteada en el término *antiguos* es semejante a la duplicidad de la voz de la madre en el poema *cotidiana*: la voz de la madre del yo le contaba fábulas infantiles y “todavía me lo cuenta en el sueño” (213). La voz de la madre, que es el tú del poema (“escucho **tu** voz en la mañana”, 213), se funde indisolublemente con la voz lírica del poema, de manera que el tú y el yo dialogan desde el propio yo. A través del deíctico pronominal, la madre y la voz de la madre del yo, que son referencias, también son el tú lírico del poema.

Por otra parte, el discurso referido²⁹ (el yo dice lo que la madre dice) nos acerca a la idea de dialogismo expresada por Jacqueline Authier-Revuz (2003) en *La representación del discurso ajeno: un campo múltiplemente heterogéneo*. Afirma:

Una parte crucial de la subjetividad se juega en no limitar el lenguaje a la representación del mundo sino a producir significancia sobre

²⁸ Al igual que Arbeleche y di Giorgio, Maia pertenece a la generación del 60.

²⁹ Authier-Revuz prefiere emplear la expresión “representación del discurso ajeno” ante la de “discurso referido”, dada la imprecisión y ambigüedad que puede generarse con el término ‘referencia’. Más allá de comprender y, hasta, compartir, su punto de vista optamos por mantener la expresión tradicional.

significancia, de hacer proliferar el lenguaje en capas de lenguaje. (Authier-Revuz, 2003, 18)

Los discursos A y B – los del yo (el propio y lo que decía su madre) y el de su madre (en estilo indirecto libre) – entran en interrelación dialógica:

(...) comadrejas y hurones se vuelven
(me contaba mi madre en sus cuentos)
tan amigos que arropan un nido
donde empluman el silbo del mirlo
con el ojo encendido del zorro,
de la piedra la antigua paciencia
de la grama la oscura raíz
(todavía me lo cuenta en el sueño)

bajamar con pleamar se confunden
y en un vuelo de vuelo volamos
cuando escucho tu voz de mañana:
un “buen día” como un agua que llega
desde el sueño a esponjarnos de luz
y a bruñir los rincones del día

(la cigarra le canta a la hormiga
y hoy la zorra las uvas come:
–en el sueño me cuenta mi madre
con tu voz que es su voz y la tuya)
(213-214)

El uso parentético en referencia constante a la voz de la madre significa que el diálogo se clausura en la propia voz del yo lírico y, por lo tanto, la voz se lee, al menos como doble. Esta duplicación del decir también se visualiza en una duplicación del soñar, de manera que el lector (y el yo lírico, por cierto) puede ver la realidad como en una suma de espejos que se enfrentan, de tal modo que una imagen refleja la que tiene enfrente, a la vez que es reflejada y así hasta el infinito. El uso de paréntesis, también en el poema “La sagrada familia” (419) posee la trascendencia de lo misterioso, lo oculto:

es un bosque –es el bosque– estoy
dentro del bosque –sueño el bosque

y sueño a contratiempo que me sueña
el bosque— en el origen de la luz en calma,
más allá de sombra o de penumbra
asoma la figura de mi madre alegre.
(...)

Mi madre sueña el bosque donde
yo sueño el bosque de mi madre.
(420)

5.2.- La naturaleza. El cuerpo.

No admito otra metáfora: tu cuerpo

Tus versos están plenos de naturaleza. Aparecen hierbas, luces, animales.

Y eso que soy un súper urbano cien por cien. Vivo frente al municipio, por suerte tengo la visión del cielo. Siento mucho la naturaleza: el mar, el verde, el jardín, el campo, los animales, el agua del río, el arroyo. No tengo nada que ver con lo rural, fui criado y educado en el espacio del confort, pero tengo una admiración panteísta en mi percepción de la naturaleza. La relación amorosa se engarza en este marco. (Corbellini, 2008: 66)

La naturaleza no es solo un marco que propicia el disfrute sensual. Tampoco adquiere ribetes de paralelismo psicocósmico en los que podamos ver la proyección emocional del yo. En muchos poemas funciona a la manera del contexto descrito en el referido romance de García Lorca. “Thamar y Amnón” (García Lorca: 1957: 392): el calor propicia el encuentro, exagera los sentidos y el deseo, en otros, funciona como en el conocido romance “La casada infiel” (García Lorca: 1957: 362)

Experimentarás cada racimo del verano
–hollejo a hollejo–
tus dedos
–uno a uno– bañarás
en la lluvia sin par de la sandía,
con mi saliva bautizarás tu piel
y en el blanco sosiego de la leche
instaurará la caricia su comarca
(253)

El cuerpo es el espacio sinestésico por excelencia.

El mundo se crea
en la inicial serena de tu cuerpo
(83).

Es principio y fin de toda dimensión. El diálogo entre los sujetos del poema no se limita a lo verbal; antes bien, la comunicación, a partir de los sentidos, desborda la palabra y crea un espacio de encuentro en el que el sujeto enunciador ofrece su sensualidad para recibir la del tú. Los pronombres dejan de ser los protagonistas: el cuerpo habla por ellos. En el cuerpo se concentra el placer, la vida, el juego, la risa. El cuerpo es cuerpo erotizado. Por eso no extraña que escriba un libro con los personajes de la literatura clásica griega (*Parecido a la noche*, 2013), porque todas las características humanas se condensan en el cuerpo. “Todo el orgullo cedió a la pasión bella” (491), dice Helena, en un poema que lleva como título su nombre. La voz lírica es la de una mujer que siente las pasiones en su propia piel y no deja de asombrarse de las pasiones humanas. Su expresión lingüística es una sentencia irrevocable que no solo refiere al pasado, como consecuencia de su accionar, supeditado a la voluntad de los dioses, sino al futuro. Es una sentencia atemporal.

Según Benveniste (1980) la realidad es producida por el lenguaje y depende de la organización de este porque no se trata de un simple reflejo sino una forma de categorizarla. Afirma sobre el lenguaje:

Es por esencia simbólico. La transformación simbólica de los elementos de la realidad o de la experiencia en *conceptos* es el proceso por el cual se

Afirma Benítez (2006) en el prólogo a *El bosque de las cosas*:

Al considerar que Arbeleche es un poeta amatorio, quiero ir más allá de una noción restringida de ‘poesía de amor’. En realidad, pienso en una relación amorosa entendida en tanto comunicación, religamiento con el mundo. O dicho en otros términos: el vínculo deseante de una poesía con los multipresentes seres y cosas que hacen a la abigarrada predicación de lo querido (Benítez, 2006: II).

Los cuerpos aparecen desprovistos de ornamentaciones. Son cuerpos fundamentales, y, en este sentido, fundadores de la comunicación amorosa. El cuerpo en la poesía de Arbeleche es un complejo sígnico, de manera que el capital simbólico que encierra trae consigo el placer y el dolor, como representaciones metametafóricas de la luz y la oscuridad. Las recurrentes metonimias corporales adquieren una dimensión de significación en tanto los sujetos de la comunicación poética son transpuestos por los significados de luz y oscuridad:

meseta

primero fue el relámpago:
 unos ojos
 densos de sombra
 y de dolor antiguo
 y un suavizar mirando los objetos;
 después vino
 la mano
 el labio
 la lengua rumorosa
 y fue de súbito
 la risa
 prendida a nuestra piel
 como una abeja
 y juntos fundamos
 la alegría
 que vibra violenta entre tu entrepierna
 y es meseta extendida

sobre las noches y los días
 con el zureo del mimo y
 la aromada gamuza del arrullo.

Tus muslos
 celebro y los recorro
 –columnas son sabrosas del deleite
 en la emplumada llama de la dicha–
 y en secreta oración
 pueblo tus bosques

tus llanuras
 tus montañas

de pájaros en celo.

Relumbra en la plenitud hermosa de tu vientre
 el derrame frutal de tu presencia:
 príncipe del gozo tu suspiro.
 Y es meseta de luz esta alegría.

(211-212)

En este poema se condensan varias características de la concepción poética de Arbeleche que hasta el momento venimos observando: moderada distribución no tradicional de la palabra en la página, ausencia de rima tradicional y búsqueda de rimas internas, versos polimétricos y estrofas desiguales en cuanto al número de versos, comunicación dialógica explícita entre el tú y el yo, presencia de la luz y la oscuridad con sus connotadores, simbolización del cuerpo, suprametaforización de la construcción expresiva en la medida en que la metáfora/símbolo “luz y sombra” se desborda de su semantización³⁰ y alcanza el estatuto de signo simbólico³¹ que permite al lector, unido a una lectura no

³⁰Me baso en el concepto de metáfora que maneja Michel Le Guern (1978), al ubicarla dentro del campo lingüístico. No es un mero ornamento, sino una forma de conocimiento. La metáfora amplía el campo cognoscitivo. Por ejemplo, si dijésemos: las perlas de tu boca me sonríen, veremos que dentro de la expresión prosopopéyica es identificable una metáfora: perlas de tu boca. Los semas que permiten asociar perlas a dientes amplían el campo de conocimiento del término dientes, dado que perlas connota belleza, color, brillo, tamaño, valor, delicadeza, naturalidad, elementos que por sí sola la palabra ‘dientes’ no contiene.

³¹Por su parte, Paul Ricoeur (2001) ve en los símbolos una gran eficacia en la producción del significado y de innovación semántica. Al unir la hermenéutica con la fenomenología

tradicional por la forma de disponer las palabras de los versos, una gama de asociaciones significativas.

Por su parte, Carlos Bousoño (1981), en *El irracionalismo poético (el símbolo)* aporta conceptos muy útiles para la comprensión de la elaboración del símbolo que hacen los poetas, especialmente los de la generación del 27, pero, perfectamente, pueden ser aplicados a la poesía de Arbeleche:

Un símbolo es, en un sentido hondo, lo contrario de una metáfora. Y hago constar que no me refiero ahora a la capital oposición “irracionalidad-racionalidad” que, como sabemos, distingue respectivamente a tales grupos de procedimientos retóricos entre sí. Aludo a algo más importante, aunque paradójicamente derivado de esa discrepancia diametral. Las metáforas tradicionales son lúdicas, mientras los símbolos, en cuanto a símbolos, o sea, en cuanto a la relación simbolizador-simbolizado, no lo son. (...) En los símbolos el lenguaje se comporta, en cierto sentido, exactamente como una cosa. Por primera vez en la historia de la poesía, el poeta cosifica el lenguaje, lo convierte en naturaleza, le proporciona un cariz de objeto que antes no poseía. (Bousoño: 1981: 425-6)

Por último, la comunicación de los cuerpos, como partes privilegiadas de la naturaleza, se vincula a través de un vaivén que podríamos indicar como alojamiento/desalojo, de manera que el cuerpo en la poesía de Arbeleche no es solamente un contenedor o un productor de sensaciones, tomados en forma parcial, sino que permite contener y expandir el mismo tiempo las sensaciones que el tú recibe y provoca. Tal comunicación es un discurso dialogado donde los deícticos cobran trascendencia porque

entiende que el sujeto no se conoce por sí mismo, sino que la cultura los mediatiza a través de los símbolos ya sean inventados por el individuo o absorbidos desde la producción cultural. De esta manera, el sujeto que enuncia en el poema de Arbeleche, crea símbolos con los que se comunica con el destinatario del poema y este, a su vez, responde con gestualidades (o palabras, en otros poemas) que cierran el espacio del amor (o desamor, según sea el caso).

Desborda el alcance de este trabajo un estudio específico sobre la metáfora y el símbolo en la poesía de Jorge Arbeleche, que hasta el momento no se ha realizado.

sitúa a los sujetos de la enunciación y el enunciado en una determinada distancia que se concretará en los diferentes procesos semióticos (...) pero, además, los pone en relación con el tiempo, el espacio y los objetos de la situación pragmática. (Bobes Naves, 1992: 129).

El cuerpo no solo es placer. Arbeleche canta la gloria de lo sublime cuando en el cuerpo se condensa el amor, pero también en el cuerpo se experimenta el dolor. Las imágenes utilizadas para referirse al dolor físico son significativas: el poema “Nacimiento oscuro” (325), del libro *El oficiante* (2003), posee un acápite que reza “Lo sagrado es oscuro”, de la escritora María Zambrano. El poema habla de un resorte que se rompe y de una novia, con toda su expectativa de felicidad “rompe el rubio tocado de las nupcias para volver a su lugar primero” (326).

Ha declarado que “el dolor físico es insoportable porque te borra del mapa. Cuando estás en el más hondo del pozo del sufrimiento, es casi imposible poder pensar en otra cosa más que en aliviarte” (Faggiani: 2014: 143):

El cuerpo entonces se olvida de su nombre
supura
se vuelve también
residuo
resto
cosa.

El templo es bastardeado.
La frontera fluctúa entre el fracaso
y el alivio.

(326)

El cuerpo es luz que encuentra otra luz armónica con la que dialoga, pero también es dolor: el cuerpo pierde identidad en el sufrimiento (olvida su nombre). Es la traza negativa del placer. Por definición, el cuerpo es la expresión del deseo, de la luz; el dolor provoca que el cuerpo se cosifique, es decir, que se transforme en lo opuesto de su naturaleza.

5.3.- La naturaleza. Panteísmo

Cardozo y Méndez han dicho que Arbeleche es un poeta cristiano. Y aclaran lo que es ser cristiano: “acepta la vida como un don a disfrutar por encima del sufrimiento” (Cardozo-Méndez: 2008: 145). La lectura de *Mito* permite realizar tal afirmación, si es que tomamos la presencia de la *Biblia*, tanto del *Nuevo* como del *Antiguo Testamento*, como un indicador de cierta recurrencia, aunque de forma irregular y no constante. Los títulos *Los ángeles oscuros* (1976), *Ágape* (1993), *Auto de fe* (1997), *La sagrada familia* (2010), y poemas como “trazos” (283), “Gestos” (281) y “El escalador” (371), dan cuenta de la frecuencia discontinua de la que hablamos.

Si bien no creo que la cuantificación sea un procedimiento que nos acerque al significado de la poesía, cuestión que no pretendo al enumerar algunos poemas y títulos que se vinculan semánticamente con una visión cristiana, puede colaborar en la configuración y comprensión de un mundo poético que no solo establece vínculos intertextuales con otras escrituras poéticas sino también con escrituras decodificadas como inspiradas por Dios. En efecto, algunos poemas incluyen el nombre propio Dios:

“Agua latiente” (61)

“Credo” (109), donde se incluye Cristo, Jesús, Jesucristo, Padre Todopoderoso.

“Canción azul para Maitané” (453)

“Canción del señor de los frijoles” (462)

O, el vocativo Señor, por ejemplo, “Travesía” (227), y en otros la palabra ‘señor’ aparece en minúscula, como en “Maravilla” (205).

Jorge Arbeleche ha afirmado:

tengo un espíritu cristiano. (...) No conozco elementos de liturgia. La religión está ligada a la poesía. En el fondo la poesía tiene una actitud

religiosa, a un nivel ontológico. (...) Mi modo de operar con la escritura se acerca a lo religioso. (Corbellini: 2008: 67).

De esta manera, se puede observar cómo la poesía de Arbeleche posee una inclinación levemente mística, aunque es solo una aproximación que roza esferas de lo sagrado y lo espiritual sin llegar a establecerse una militancia de devoción marcada, seguramente porque el poeta está “ligado a un difuso sentimiento religioso” (Corbellini, 2008: 67) como él mismo ha afirmado.

Una parte de la dicotomía estructurante luz/oscuridad, la luz, está relacionada con el tópico proveniente de la *Biblia*. En varias culturas la luz es dios, pero la *Biblia* plantea que Dios es luz y, al invertir los elementos de la metáfora, transforma la luz en símbolo, en representación de la divinidad. Jesús en el Evangelio escrito por Juan, afirma “yo soy la luz del mundo” (Juan 8, 12: 2000: 1595). Así, la dialéctica entre la luz y la oscuridad se vuelve un paradigma ético, espiritual y, en Arbeleche, siguiendo el tópico literario, un paradigma poético.

El espacio de la naturaleza, vista en un sentido panteísta, propicia la concreción del amor, y es en esta orientación que la presencia de lo sacro y sublime es parte del disfrute espiritual/corporal que venimos analizando. Los temas bíblicos emergen de manera armoniosa con el culto a la poesía, a lo natural, el cuerpo y los sentidos:

dialogan
una vaca y el mirlo
(...)
una garza recorta
el aire
(...)
los corderos pascuales caminan
hacia la mesa de los sacrificios
(...)
Dios respira
su aliento
entre pasturas

(...)
las cigüeñas depositan
su carga milenaria
(...)
la mulita musita
minuciosa canción
y el chajá despliega
en las alas
el silencio del río.
(228)

El viento representado en la imagen prosopopéyica “Dios respira su aliento” (228) es parte del contexto natural que se describe en forma fragmentada, como sucesión de instantáneas fotográficas o como en el travelling del movimiento de una cámara cinematográfica. Este extenso poema es una suerte de tránsito metafórico por los diversos momentos de la vida, en los que el paisaje, lejos de ser una descripción pintoresquista, es testigo de quien lo atraviesa como incentivador de la experiencia sensual. La mirada del poeta se detiene en los elementos vivos y marca la presencia de Dios en todo el espacio natural descripto: es incorpóreo, y omnipresente: es viento. Es invisible, pero se percibe con otros sentidos y “testigos son la lluvia el cuarzo / el leño la brisa y el rocío” (230).

Es en esta conjunción armoniosa de lo sensual con cierto misticismo que se configura una expresión auténtica de lo humano. Dice Arbeleche:

“la principal militancia en la que se habrá de embarcar el poeta será en la militancia de lo humano, en la relevancia y jerarquía de toda y cualquier contingencia del hombre, individual y colectiva.” De aquí que la actitud ética, temática y estilística adquiera unas características propias y distintas con respecto a los movimientos poéticos procedentes, por lo mismo, uno de sus fundamentos lo encontramos en ese ambiente de cordialidad en el que se enmarca una estética asumida desde su plena conciencia, consciente de su potencialidad también de sus propios límites” (Galanes, 2014: 541).

Y lo humano está signado por el tiempo

En último lugar, las reacciones humanas precipitan el movimiento; la angustia precipita el impulso y al mismo tiempo lo hace más sensible. En principio, la actitud del hombre es de rechazo. El hombre se sublevó para no seguir más el movimiento que le impulsaba; pero de ese modo no pudo hacer otra cosa que precipitarlo hasta una velocidad vertiginosa. Si en las prohibiciones esenciales vemos el rechazo que opone el ser a la naturaleza entendida como derroche de energía viva y como orgía del aniquilamiento, ya no podemos hacer diferencias entre la muerte y la sexualidad. La sexualidad y la muerte sólo son los momentos agudos de una fiesta que la naturaleza celebra con la inagotable multitud de los seres; y ahí sexualidad y muerte tienen el sentido del ilimitado despilfarro al que procede la naturaleza, en un sentido contrario al deseo de durar propio de cada ser.

(Bataille, 1997:65)

En el ámbito del cuerpo, la naturaleza y lo sacro se conjuga la idea de lo que supera lo racional. Es intuición pura, y la mayor certeza que tiene el ser humano es la de la muerte. En la poesía de Arbeleche esta es un tópico recurrido y quizás sea la poesía, con su impulso sagrado y místico, lo que aleje al hombre de la idea de la muerte y del acto de morir: escribir conduce a un espacio de atemporalidad; escribir es ingresar a una dimensión de perpetuidad donde se cruzan y entrecruzan las escrituras de todos los poetas.

6.- Conclusiones

El estudio de la obra poética de Jorge Arbeleche, reunida en casi su totalidad en el libro *Mito*, me ha permitido visualizar un poeta singular, de experimentada trayectoria nacional y elogiada trayectoria internacional.

La crítica se ha ocupado de establecer juicios de reconocimiento en torno a la poesía de este multipremiado escritor. Sin embargo, el estudio de su obra no ha sido abundante, comparado con otros escritores del mismo período o de la generación anterior. De hecho, por primera vez ingresa al ámbito académico una tesis que aborda algunos aspectos de su extendida y prolífera producción. Estoy convencido que este debe en los asientos contables de la presentación de tesis en la Maestría de Ciencias Humanas, opción Literatura Latinoamericana, no se ha debido ni a omisiones de carácter desafectado con respecto a su obra, ni a un desinterés literario e intelectual, sino, principalmente, a tres características. Dos de ellas, referentes a la propia obra: extensión temporal y complejidad, y la tercera, referida a cierta modelización analítica, tendiente al estudio de producciones narrativas dentro de esta opción de maestría.

Con respecto a aquellas dos características, extensión y complejidad, creo haber alcanzado rangos de significación un tanto más profundo en la comprensión de la obra poética de Arbeleche que la que se puede señalar hasta el momento. Partiendo de la significación creada por la crítica en más de 50 años de escritura sobre su poesía, he observado algunos aspectos que, si bien no han estado descuidados por varios de estos estudios, no se han elaborado hipótesis de lectura capaces de articular conceptos de continuidad que operen, tal como aquí me he propuesto verificar en distintos niveles sobre el dilatado conjunto histórico de su poesía. Por ejemplo, no ha sido ajeno a la crítica el observar la recurrencia metafórica de la luz y la oscuridad en su poesía. Lógicamente, estas metáforas generan capas de significaciones diversas gracias al juego dinámico de

connotaciones e interpretaciones asociadas. Es por ello que la doble metáfora dicotómica funciona como un haz de regularidad semántica, una suerte de superestructura significativa, una isotopía condensante de la significación de toda su poesía. Y es a partir de tal condensación que los temas se desprenden y se interrelacionan.

La semántica de esa metaforicidad luz/oscuridad, en diversos tramos de su poesía, se articula en continuidad con otro nivel del discurso, como es el de una macrodimensión ético-estética, que, en cierto modo, envuelve y condiciona toda su producción poética, incluso la escritura de los poemas en prosa, a las que varias veces se ha atribuido un carácter experimental y extrapolado con respecto al resto de su producción. Contrariamente, encuentro en los poemas en prosa de Arbeleche un vínculo central con la oscuridad, de manera que remiten al origen oximorónico del género, a la vez que clausuran un espacio de escritura íntima en el sentido etimológico del término: inti – mus, vale decir (interior más un superlativo), *muy interior*.

De igual manera, es visible en la poesía de Arbeleche una inclinación hacia lo sensorial y hacia el erotismo, entendido este no como una exhibición sino como un aspecto natural de la expresión del yo. Así, los cuerpos dialogan en un espacio originario de sensualidad que denomino con una vieja fórmula aplicada a la poesía española: el pansensualismo. El cuerpo es el lugar privilegiado para la sinestesia y es visto como parte de un todo natural, armonioso, concomitante a los árboles, aves y animales que pueblan el universo poético del poeta. Dentro de esa naturaleza se encuentra Dios. En algunos de los libros estudiados la naturaleza alcanza un estatuto de divinidad y es descrita de manera casi panteísta, y en otros, señalada con un grado de sacralidad que recuerda la escritura de algunos poetas románticos. La naturaleza es el lugar propicio para el amor y este emerge afinado y melodioso cuando se produce el diálogo indicado. En este conjunto armónico, el yo es estructurado por la presencia del tú. La enunciación lírica se ejecuta desde la intersubjetividad dialógica, y de esta característica resulta que el yo no crea al tú, sino que el yo enuncia porque existe el tú. Así, los contornos del yo que enuncia

no preceden al tú como en la poesía amorosa tradicional, sino que este lo determina. La crítica no ha observado que, en la poesía de Arbeleche, el tú es la entidad generadora del yo. Donde es esperable la expresión monologada se instala la intersubjetividad como una forma de ver el mundo y vivir la sensualidad que otorga el cuerpo y el amor. El destinatario de la poesía amorosa deja de ser un confidente para ser un causante dialogal. Creo que este es uno de los rasgos más creativos y novedosos de la poesía amorosa contemporánea, desalineándose de la tradición romántica, neoplatónica y neobecqueriana. Así, la poética de Arbeleche se orienta a rebelarse ante la tradición monologada de la expresión del yo que enuncia y se transforma en una poesía dialógica en la que el yo y el tú encajan perfectamente como las dos piezas de un puzzle, como complemento dicotómico en el que cada una de las partes contrapuestas conforman el sistema; el cuerpo no es solo un lugar donde se experimenta el placer: también en la piel se siente el dolor.

La poesía de Arbeleche, sin ser posvanguardista, mucho le debe a la poesía española de vanguardia, no porque recurra constantemente a ella para marcar su territorio estético, sino, y, antes que nada, porque su poesía y su vida están vinculadas a España, a la lectura constante de los poetas españoles y a su compromiso crítico con los temas más trascendentes que transversalmente ocupan los tópicos de la poesía del país europeo indicado. Sumemos esto a una lectura, también siempre recurrida, de los místicos barrocos.

Además, lo poético se cruza con lo sagrado en la poesía de Arbeleche, lo que asume distintos grados de secularización. Esta característica general en sus composiciones eróticas, tiene su contracara en una poesía de contexto, situacional, en la que el poeta decide no encerrarse en su torre de marfil, sino que, por el contrario, se hace eco de los problemas de la sociedad. No podría ser de otra manera en este poeta que es docente y ha sido destituido por el poder dictatorial. La sensibilidad social está presente, aunque nunca llegó a escribir un poema que resultase panfletario o agitador. Antes bien, su poesía apunta a lo humano desde el asombro y el dolor por la constatación del sufrimiento ajeno y propio, a la

reflexión filosófica y a la metaforización clásica. Cuando el dolor es propio, resulta metonímico, es decir, se visualiza en su extensión: el sufrimiento del yo es el sufrimiento de todos.

El amor, el encuentro con el otro, el sufrir con el otro y el pensar sobre qué es el ser humano le otorga a la poesía de Arbeleche una disposición creativa en los que, los momentos supremos, da al yo enunciator una comprensión intuitiva fundamental: la de experimentar que el ser es un *continuum*, es decir, poseer la conciencia de la variación que un ser vivo realiza en determinado espacio temporal.

Por último, he visto –y creo haberlo demostrado– que Arbeleche contempla al lector como parte de un circuito comunicativo, al ver la poesía como comunicación. Esto lo logra creando una poesía abierta, una poesía que necesita la cooperación creativa para que el significado fluctúe entre el inmanentismo textual y la completud que alcanza el lector al recrear (volver a crear) el poema. Para ello se vale de la distribución no convencional de la palabra en la página, con la que el lector puede hacer varios recorridos de lectura y de la utilización de las metáforas de la luz y la oscuridad con las que en cada poema se actualiza y perfila un significado diferente, a partir de los connotadores y asociaciones que realiza el lector.

En suma, las continuidades de sentido elaboradas entre distintos niveles del discurso poético de Jorge Arbeleche generan un efecto consistente en lo que reconocemos como mundo creado. Eso quiere decir que, entre otros, el nivel de una semántica metafórica dominante, el nivel del género poema en prosa, el de la continuidad constructiva dialógica funcionan todos en continuidad, contruidos por un hilván de la misma naturaleza, que es el que hace posible la consistencia de una red que habilita la enunciación entre la figura del yo y la figura del tú. Ambas pronominalizaciones, en el poema, contienen el tema del uno y del otro en el amor como en la lectura, como así en un nivel de lo sagrado, en el que espiritualidad poética –Dios o naturaleza– funcionan como marco adecuado para

la expresión amorosa, aunque la expresión poética no se agota en el amor/desamor, sino en un nivel de dimensión ideológica ético-estética que envuelve a los amantes en un plano de intersubjetividad.

7.- BIBLIOGRAFÍA

I.- BIBLIOGRAFÍA POÉTICA DE JORGE ARBELECHE

1968.- *Sangre de la luz*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.

1970.- *Los instantes*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.

1974.- *Las vísperas*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.

1976.- *Los ángeles oscuros*, Montevideo, Ediciones de la Balanza.

1979.- *Alta noche*, Montevideo, Acali Editorial.

1983.- *La casa de la piedra negra*, Montevideo, Arca editorial.

1987.- *Poemas*, Montevideo, Casabierta.

1989.- *La casa de la piedra negra* (2ª edición).

1989.- *El aire sosegado*, Montevideo, Signos.

1991.- *Ejercicio de amar* (con ilustraciones de Anheló Hernández),
Montevideo, Signos.

1993.- *Ágape*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.

1996.- *Acto de fe*, Toluca, México, La Tinta de Alcatraz.

1996.- *Alfa y Omega*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.

1998.- *El hilo de la lumbre*, Montevideo, Ediciones de la Plaza.

2000.- *El velo de los dioses*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.

2003.- *El oficiante*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.

- 2005.- *El guerrero*, Montevideo, Arte Fato.
- 2006.- *El Bosque de las cosas*, Montevideo, Librería Linardi Risso.
- 2009.- *40 Poesie*, antología bilingüe español e italiano a cura di Martha Canfield
y Alessio Brandolini, Editorial Lieto Colle, Como, Italia.
- 2010.- *La Sagrada Familia*, Montevideo, Editorial Estuario - Hum.
- 2011.- *La canción de los duendes*, Montevideo, Editorial Paréntesis.
- 2012.- *Canto y contracanto*, Lima, Editorial Nido de Cuervos.
- 2013.- *Parecido a la noche*, Madrid, Ediciones Vitrubio.
- 2014.- *Mito*, Madrid, Vitrubio.
- 2014.- *El telar de la memoria* (conversaciones con el poeta), Montevideo,
Antítesis
- 2016.- *Peregrino*, Madrid, Vitrubio.
- 2018.- *El repetido escándalo del gallo*, Madrid, Vitrubio.
- 2019.- *El repetido escándalo del gallo*. (Antología 1968 - 2018), Montevideo,
CETP – UTU.
- 2019.- *Cuaderno de las conjugaciones*, Montevideo, Yaugurú.
- 2021.- *Escrituras*, Montevideo, Yaugurú.

II.- BIBLIOGRAFÍA

- ALEIXANDRE, V. (1978). *Obras completas. Poesía y prosa*, Madrid, Aguilar.
- ALONSO, D. (1966). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.
- ARBELECHE, J. (1978). *El amor y la muerte en la poesía española*, Montevideo, Alkali.
- (1997). Discurso en Academia Nacional de Letras. manuscrito, Archivo del autor. 12 de junio.
- (2006). *El bosque de las cosas (antología 1968-2006)*, Montevideo, Linardi y Risso.
- (2014). *Mito. Poesía reunida (1968–2013)*, Madrid, Vitrubio.
- (2016). *Peregrino*, Madrid, Vitrubio.
- ARISTÓTELES (1999). *Retórica*, Madrid, Gredos.
- AUTHIER-REVUZ, J. (2003). *La representación del discurso ajeno: un campo múltiplemente heterogéneo*, Montevideo, SPEU.
- BACHELARD, G. (2000). *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- (2002). *La intuición del instante*, México, Fondo de Cultura Económica.
- BAJTÍN, M (1989). *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus.
- (1999). *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.
- BARTHES, R. (1990). *Fragmentos de un discurso amoroso*, México, Siglo XXI.
- BATAILLE, G. (1997). *El erotismo*, Barcelona, Tusquets.
- BÉCQUER, G. A. (2005). *Rimas y leyendas*, Guatemala, Piedra Santa
- BENAVIDES, W. (2016). *Sansueña. Antología poética*, México, Fondo de Cultura Económica.

- BENÍTEZ PEZZOLANO, H. (comp.) (1997). *Poetas uruguayos de los '60*. Montevideo: Rosgal.
- (2006). Prólogo a *El bosque de las cosas (antología 1968-2006)*, Montevideo, Linardi y Risso.
- (2008 a). “Eucaristía de los tiempos”, en Benítez Pezzolano, H. y Mastalli, A. *La poética de Jorge Arbeleche. 40 años de poesía. 1968–2008*, Montevideo, Botella al mar – Hermes Criollo. pp. 56-59.
- (2008 b). “Los oficios de un poeta”, en Benítez Pezzolano, H. y Mastalli, A. op. cit. pp. 117-121.
- (2012). *Mundo, tiempos y escritura en la poesía de Marosa di Giorgio*, Montevideo, Estuario.
- BENVENISTE, É (1980). *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI.
- BIBLIA DE JERUSALÉN (2000). México, Desclée De Brouwer.
- BOBES NAVES, M. C. (1992). *El diálogo*, Madrid, Gredos.
- BORDOLI, D.L. (1968). “Liminar”, en *Sangre de la luz*, Montevideo, Banda oriental; pp. 5-6.
- BOUSOÑO, C. (1976). *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos.
- (1981). *El irracionalismo poético. El símbolo*, Madrid, Gredos.
- BRAVO, L. (2008). “La salvación por la palabra”, en Benítez Pezzolano, H. y Mastalli, A. op. cit; pp. 149-157
- (2012). *Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya (1950-1973)*, Montevideo, Estuario.
- CABO, F. (1998). “Entre Narciso y Filomela: Enunciación y lenguaje poético”, en *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Ámsterdam, Rodopi
- CANFIELD, M. (2008). “De la continuidad a las voces”, en Benítez Pezzolano, H. y Mastalli, A. op. cit. pp. 13-22.
- CARDOZO, A. y MÉNDEZ, M. (2008). “La poética de Jorge Arbeleche: un profesor”, en Benítez Pezzolano, H. y Mastalli, A. op. cit. pp.142-148.
- CASALES, F. (2008). “Ejercicio de amar, un instante más en la poesía de Jorge Arbeleche”, en Benítez Pezzolano, H. y Mastalli, A. op. cit. pp. 135-141.

- CERNUDA, L. (2008). *Invitación a la lectura: Bécquer y el poema en prosa español (1959), seguido de Ocnos y variaciones sobre tema mexicano*, Jaén, Secuencia ediciones.
- CERVANTES, M. de (1991). *Obras completas*, México, Aguilar.
- (2015). *Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Peguin Random – RAE.
- CIANCIO, G. (2008). “La lírica de Jorge Arbeleche”, en Benítez Pezzolano, H. y Mastalli, A. op. cit. pp. 34-50.
- CORBELINI, H. (2008). “Ágape a la poesía en los labios con luces y dolores, el poeta Jorge Arbeleche en su mundo bien hecho”, en Benítez Pezzolano, H. y Mastalli, A. op. cit. pp. 63-68.
- COROMINAS, J. (1984). *Diccionario etimológico*, Madrid, Gredos.
- CORTÁZAR, J. (2004). *Rayuela*, Caracas, Ayacucho.
- DARÍO, R. (2004). *Cantos de vida y esperanza*, Buenos Aires, Alianza.
- DI GIORGIO, M. (2008). *Los papeles salvajes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- DÍAZ-PLAJA, G. (1956). *El poema en prosa en España*. Estudio crítico y antología. Barcelona: Gustavo Gili.
- ECHEVARRÍA, A. (2008). “Jorge Arbeleche y el tiempo circular”, en Benítez Pezzolano, H. y Mastalli, A. op. cit. pp. 72-83
- ECO, U. (1984). *Obra abierta*, Buenos Aires, Planeta.
- EAGLETON, T. (2010). *Cómo leer un poema*, Madrid. Akal.
- FAGGIANI, M. (2014). *El telar de la memoria*, Montevideo, Antítesis.
- FELIPE, L. (1974). *Ganarás la luz*, Finesterre, Municipio de Finesterre.
- (1994). *León Felipe para niños*, Madrid, de la Torre.
- FILINICH, M.I. (2004). *Enunciación*, Buenos Aires, Eudeba.
- FRANCO, M. (1992). *La expresión poética de Carlos Bousoño*, Murcia, Universidad de Murcia.
- GALANES, M. (2014). “Más que una vida”. Epílogo a *Mito*, Madrid, Vitrubio.
- GARCÍA BERRIO, A. (1994). *Teoría de la literatura (Construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra.

- GARCÍA LORCA, F. (1957). *Obras completas*, Madrid, Aguilar.
- GIL DE BIEDMA, J. (1980). *El pie de la letra*, Barcelona, Grijalbo
- GUILLÉN, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona, Crítica–Grijalbo.
- GUILLÉN, J. (1984). *Cántico*, Barcelona, Seix Barral.
- HERNÁNDEZ, M. (2017). *El rayo que no cesa*, Buenos Aires, Alianza.
- HUSSERL, E. (1962). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, México, FCE.
- IBARBOUROU, J. de (1967). *Antología*, Montevideo, Biblioteca Artigas.
- JAUSS, H.R. (1986). *Experiencia estética y hermenéutica literaria: ensayos en el campo de la experiencia estética*, Madrid, Taurus.
- JIMÉNEZ, J. R. (1997). *Platero y yo*, Barcelona, Biblioteca Nueva.
- KIRK, G, RAVEN J. Y SCHOFIELD M. (1994). *Los filósofos Presocráticos*, Madrid, Gredos.
- KRISTEVA, J. (1978). *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos.
- LE GUERN, M. (1978). *La metáfora y la metonimia*, Madrid, Cátedra.
- LEVIN, S. (1977). *Estructuras lingüísticas en poesía*, Madrid, Cátedra.
- LUJÁN, Á. (1999). *Cómo se comenta un poema*, Madrid, Síntesis.
- MACHADO, A. (1943). *Poesía completa*, Buenos Aires, Losada.
- MAIA, Circe (2015). *Obra poética*, Montevideo, Rebeca Linke.
- MÁNTARAS, G. (2008). “Del instante al tiempo entero” en Benítez Pezzolano, H. y Mastalli, A. op. cit. pp. 23-27.
- MASTALLI, A. (2008). “Un p(r)o(f)eta que profesa la poesía: Jorge Arbeleche”, en Benítez Pezzolano, H. y Mastalli, A. op. cit. pp. 109-116.
- NERUDA, P. (2004). *Cien sonetos de amor*, Buenos Aires, Debolsillo.
- NIGRO, M. (2008). “Centinela de la palabra”, en Benítez Pezzolano, H. y Mastalli, A. op. cit. pp. 127-129
- (2020). *Alto oficio de poeta*, Montevideo, Linardi y Risso.

- OHMANN, R. (1999): "Los actos de habla y la definición de literatura" y "El habla, la literatura y el espacio que media entre ambas", en MAYORAL, J. A. (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid, Arco.
- OJEDA, A. (2008). "Con Jorge Arbeleche", en Benítez Pezzolano, H. y Mastalli, A. op. cit. pp. 69-71
- PALLARES, R. (1992). *Tres mundos en la lírica uruguaya actual*, Montevideo, Banda Oriental.
- (2008). "Jorge Arbeleche: piedra negra, blanca ausencia", en Benítez Pezzolano, H. y Mastalli, A. op. cit. pp. 88-102.
- POZUELO YVANCOS, J.M. (1989). *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.
- (1998). "¿Enunciación lírica?" en Cabo, F. y Gullón, *Teoría del poema: la enunciación lírica*, Ámsterdam, Rodopi. pp. 41-66.
- QUEVEDO, F. (1981). *Antología poética*, Barcelona, Edición de Pozuelo Yvancos - Bruguera.
- RICOEUR, P. (2001). *La metáfora viva*, Madrid, Trotta-Cristiandad.
- SALINAS, P. (1995). *La voz a ti debida. Razón de amor. Largo lamento*, Madrid, Cátedra.
- SEGRE, C. (1984). *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.
- SHLKOVSKEY, V. (2002). "El arte como artificio", en Todorov, T. *La teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI. pp. 55-70.
- TOMACHEVSKY, B. (1982). *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal.
- UMBRAL, F. (1998). *Lorca, poeta maldito*, Buenos Aires, Planeta.
- UTRERA TORREMOCHA, M.V. (1999). *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- (2010). *Estructura y teoría del verso libre*, Madrid, Consejo Editor de Publicaciones Científicas.
- VALÉRY, P. (1980). *El cementerio marino*, Madrid, Alianza.
- VALLEJO, C. (1976). *Los heraldos negros*, Buenos Aires, Losada.

III.- Revistas, semanarios y periódicos

- AÍNSA, F. (2008). “Los 60: años de euforia y crisis”, en *Revista Nuestra América*, N° 6, Las Palmas, Universidad *Fernando Pessoa*. pp. 285-302.
- ARBELECHE, J. (2013). “Confesiones poéticas”, en *Revista de la Academia Nacional de Letras*, Montevideo, N° 9, Enero - Diciembre. pp. 15-16.
- BENAVIDES, W. (1971). “Un joven poeta: Jorge Arbeleche, *Los instantes*”, en *Marcha*, Montevideo, 18 de junio.
- BENÍTEZ PEZZOLANO, H. (1994) “Poesía de Arbeleche. La reunión de los tiempos”, *El País Cultural*, N° 238; p. 8.
- (1999). “El hilo crepuscular de la poesía”, N° 150, 15/05; pp. 72-74.
- BIANCHI, M. (1989). “La poesía de Jorge Arbeleche”, *La Hora Popular*, 14/10; pp. 8-9.
- BRAVO, L. (2011). “En torno a *La sagrada familia*, de Jorge Arbeleche. Laberintos de la voz en clave común”, en *Anales del Ipa*, Montevideo, CFE.
- CANFIELD, M. (2013). “Personal y colectivo, helénico y cristiano”, en *Revista de la Academia Nacional de Letras*, Montevideo, N° 9, Enero – Diciembre. pp. 17-24.
- CASTELVECCHI, G. (1987). “Con los ojos abiertos y serenos”, *El Popular*, 2/10; p. 6.
- CIANCIO, G. (1998). “La lírica de Jorge Arbeleche: ejercicio de escritura”, *El Diario*, 25/11/98
- COURTOISIE, R. “La intimidad del universo”, *El País Cultural*, N° 357; p. 6.
- COSSE, R. (1997). “La responsabilidad de la poesía”; *El País Cultural*, N° 409; p. 14.
- ETCHEVERRY, J. E. (1968). “Poemas de Jorge Arbeleche”, *Acción*, N° 79, 12/05.
- GARCÍA BERRIO, A. (1978). “Lingüística del texto y texto lírico (La tradición textual como contexto)”, en *Revista Española de Lingüística*, Madrid, año N° 8, Fasc. 1. Sociedad Española de Lingüística. pp. 19-76.
- GARCÍA ROBLES, H. (1997). “La luz contra la sombra”, *El Estante*, N° 21,

marzo; p. 9.

LAGO, S. (1992). “Jorge Arbeleche: la plenitud y sus relumbres”, en *Revista Plural*, vol. XXI-XXIV, N° 244; pp. 79-80.

MÁRQUEZ, M. A. (2003). “El poema en prosa y el principio antimétrico”, en *Revista de Filología Epos*, núm. XIX. pp. 131-148.

MURCIANO, C. (2007). “Ejercicio de amar”, en *ABC Opinión*. 5 de febrero.

OJEDA, A. (2000). “Cómo desterrar el Hades”, *Cuadernos de Marcha*, 3ª época, Año XV, Diciembre, N° 168.

PÉREZ PINTOS, D. (1984). “Continuo espacio-tiempo”, *El correo de los viernes*, 21/01.

PATERNAIN, A. (1969). “Los nuevos poetas”. Capítulo Oriental N° 39, Año IV, N° 8, Montevideo, Centro Editor de América Latina. pp. 1-20.

SILVA, Clara (1974). “Sobre *Las vísperas*”, *El País*, 15/11.

SALVI, L. (2013). “La rebeldía de la fiesta. El texto carnavalesco en la poesía de Jorge Arbeleche: de la memoria a la imaginación”, en *Revista de la Academia Nacional de Letras*, Montevideo, N° 9, Enero – Diciembre. pp. 27-48.

TORRES, A. (1994). “Invitación a un banquete”, *Brecha*, 18/02; p. 22.

IV.- Webgrafía

FUENTES, R. (2015). *El árbol de las cosas*. Dossier literario. Academia de Letras.
http://www.academiadeletras.gub.uy/innovaportal/file/90038/1/anl_arbeleche_el_bosque.pdf 8 de abril, 10:02.

MIRANDA, A. (S.F.). *La poesía uruguaya de la generación de la resistencia* (1973-1985), en *letras-uruguay*: http://letras-uruguay.espaciolatino.com/miranda_alvaro/la_poesia_uruguaya_de_la_generacion.htm

RODRÍGUEZ CUBELLI, D (2016). Entrevista a Jorge Arbeleche.
<https://cooltivarte.com/portal/entrevista-a-jorge-arbeleche-ciclo-poeta-entre-luz-y-sombra/> 26 de febrero de 2016, 13:59.

TOLEDO, C.A. (2016) *El tiempo fenomenológico y la conciencia del tiempo.*

Tiempo fenomenológico e instante.

<https://profesorvargasguillen.files.wordpress.com/2013/03/tiempo-fenomeno-lc3b3gico-e-instante.pdf>. 30 de marzo, 13:51.