LA REBELDÍA DE LA FIESTA. EL TEXTO CARNAVALESCO EN LA POESÍA DE JORGE ARBELECHE: DE LA MEMORIA A LA IMAGINACIÓN

Luca Salvi¹

1. Liminar

Al prologar *Canto y contracanto*, el penúltimo libro del poeta uruguayo Jorge Arbeleche, Rafael Courtoisie evidencia la fuerte connotación dialéctica que la lírica del autor montevideano exhibe. Dialéctica que constituye un rasgo esencial y vital de la palabra poética arbelechiana, ya desde su ingreso a la escena literaria en 1968 con el poemario *Sangre de la luz* (1968). El incesante despliegue de un “universo de diferencias” (Courtoisie, 2012: 3) que aquel primer libro ya mostraba como característica íntima y fundamental se desarrolla hasta culminar en la madura y trabajada forma de la antología personal. Inmediatamente, a partir del título bajo el cual se ordenan más de cuarenta años de actividad literaria, el texto se revela en los términos de una contradicción constitutiva y, sin embargo –en una paradoja también fundacional– sellado por una vocación unitaria que lo atraviesa y lo anima². En la puesta en contacto de lo que se muestra bajo el signo de la divergencia –en aquel mismo acto de re-ordenamiento que subyace al esfuerzo antológico y cuyo fin no es re-proponer sino re-crear a través de la amalgama de materiales heterogéneos disponibles– se revela toda la fuerza de la concepción arbelechiana de la poesía. Sin embargo, limitar el campo de acción de este empuje tirante –demoledor y edificador a la vez– a la sola relación que cada pieza entretiene con las otras en el esquema arbitrario del ordenamiento de este último libro no basta para ilustrar satisfactoriamente la vocación más profunda de esta poesía. La variedad tensional, de la cual la forma-antología no es sino un postrer simulacro, su imagen más superficial, empuja hacia un recorrido crítico de los aspectos más profundos del lenguaje arbelechiano. La lectura que aquí se propone se centrará, desde este punto de vista, en la que se muestra como la dicotomía

1 Università di Bologna. luca.salvi3@unibo.it

2 En ocasión de una entrevista realizada por Mario Pera por la página web *La Convención*, el poeta confirma la intención unitaria y orgánica del libro: “Es un libro unitario, a pesar de que contiene poemas de diferentes libros anteriores, pues lo que intenté hacer fue mostrar la unidad de mi obra poética a través del tiempo y según las diferentes modalidades expresivas” (Pera, 2012).

esencial alrededor de la cual todo el sistema lírico de *Canto y contracanto* se desarrolla: aquella oposición constitutiva entre el olvido determinado por el luto de la muerte y la memoria, entendida ésta como práctica lingüística vitalista y festiva.

2. La muerte y la ley: el canto como carnavalización

La primera sección del poemario, “Thánatos”³, establece de una vez los confines dentro de los cuales irá desarrollándose la totalidad del discurso poético arbelechiano. Los poemas extremos que delimitan esta sección exhiben a primera vista su importancia, al condensar, en la solidaridad de un movimiento de relación antinómica, el título que encabeza el libro: “Canto”, el primero, “Contracanto”, el último. El motivo central de los dos poemas destacados, como en general de toda esta primera sección de la obra, es llevar a cabo una reflexión alrededor de la relación entre vida y muerte. La postura de las dos composiciones resulta, sin embargo, diferente, si bien estas comparten un mismo centro conceptual de irradiación. Desde la lectura de “Canto” y de “Contracanto”, la pluralidad de la poesía del autor montevideano aparece en seguida como la concreción de una actitud doble frente al motivo común de la muerte. Courtoisie define el canto arbelechiano en los términos de “una propuesta inicial solar, acción pura y positiva de la poiesis” (Courtoisie, 2012: 4). Asistimos efectivamente, en el curso del primer poema de la antología, a un proceso gradual de alejamiento de la voz poética de lo que parecía ser su inicial objeto de interés, central en el exordio de la composición. La evocación insistida de la muerte que ocupa la primera porción del poema, se esfuma hasta ceder el paso a una precisa propuesta –que es a la vez ética y poética– centrada en la exclusión del luto de los confines del discurso:

porque huérfanos somos todos un momento
 a veces huérfanos del aire o del suelo que pisamos
 perdimos también la música del fuego y el agua perderemos
 no quiero no por eso aquí nombrarla
 –cantar quisiera pero el canto escapa–
 dejar en testamento un verbo a conjugar
 que no llevara de modo irremediable
 al “arrabal de senectud” porque allí vamos
 con rumbo y paso cierto y yo quiero cantar

3 La antología se compone de cinco secciones, heterogéneas en cuanto a la procedencia de las composiciones que la forman: “Thánatos”, “Eros”, “Poiesis”, “Logos” y “Caritas”.

–desafinado– pero canto cantar
 lo que se palpa lo que vibra palpita
 llora goza todo aquello que suda
 se estremece gime se encrespa y enardece
 y se encalma en la alta plenitud del círculo y la esfera
 cuando el paso del macho va a la hembra
 y ambos resuman olor entreverado cintura para abajo
 y ombligo arriba se tumban se topan se derriban
 en embeleso y beso entreverado donde se anudan
 bálsamo con llaga el bosque penumbral
 y el sol que quema el equilibrio en zozobra
 del manantial con el diluvio y la cachimba

 porque la fiesta dura lo que dura

 y no nos cabe preguntar si el mar se acaba

 ni tampoco indagar por la palabra
 escondida entre los puntos suspensivos...
 (Arbeleche, 2012: 13-14).

El canto se afirma entonces como celebración de la vitalidad. El poema distingue, ya en el nivel gráfico, las dos perspectivas diferentes donde viene a colocarse la actividad especulativa del sujeto. Es en el momento en que es dejada al lado la obsesión por la caducidad que el tiempo y la muerte imponen cuando, en un esfuerzo esencial de rebelión, visual y estilísticamente condensado, puede surgir finalmente ese canto que es celebración plena del vitalismo y que culmina con la representación de la unión sexual, donde, además que la fusión de dos cuerpos, también se condensa la conmixtión, el choque germinativo de campos semánticos lejanos. El desarrollo isotópico del pasaje ilustra muy bien este tránsito que va de la fragmentariedad hacia la contemplación de la realidad representada como un *continuum*. Es, como en toda dialéctica, un proceso fundado en el movimiento, en la relación dinámica de los opuestos: así el singular (“lo que se palpa lo que vibra palpita / llora goza todo aquello que suda / se estremece gime se encrespa y enardece / y se encalma”) cede el paso en un primer momento a la interrelación de las individualidades implicadas en el acto sexual, todavía polarizadas según un esquema binario y opuesto (masculino/femenino, abajo/arriba). A la entropía del movimiento –encarnado por el singular de la fragmentación– sucede entonces un proceso de comunión por el cual, gramaticalmente, se hace posible un conclusivo recurso al verbo plural

(“ambos resuman” y “se anudan”) donde a la forma plural hace de soporte la connotación semántica de los términos empleados (ambos implican una sensación de síntesis). Las diferencias de carácter ontológico que lógicamente separan el *bálsamo* de la *llaga*, simulacros ahora de una dicotomía esencial que organiza el mundo como espacio fragmentario, que dan temporáneamente suspendidas y superadas.

La imposición de una confusión vital, delimitada en un área tipográficamente marcada del texto y direccionada hacia la unión, es la intromisión de un acto de rebelión que quiebra la antítesis como lógica fundacional del mundo-lenguaje⁴. Lo que se propone es el establecimiento de un espacio simbólico *otro*, vital pero del todo desatado de la caducidad de la existencia, que pueda exorcizar la pérdida que la muerte impone. La celebración festiva que el pasaje encarna es un verdadero acto de mutilación de la muerte. Un proceso de castración que se materializa, ya en la primera parte del poema, a través de una precisa estrategia lingüística. Como observa Roland Barthes, “la copie privative (*sans...*) est la forme diagrammatique de la castration” (1976: 44), la única táctica que el discurso puede adoptar para incluir en sí mismo lo que se quiere convertir en entidad impotente, inocua, desclasada. Así la muerte no puede sino nombrarse mediante procedimientos de sustracción, a la vez sintácticos y semánticos, como en el *incipit* de “Canto”:

No nombraré aquí la desdichada
la que no atiende al teléfono ni timbre
la que nunca escucha, la vieja
la sorda la ciega la pelada
la que tiene la cara de palo
(así la viera Circe Maia un día)
la desdentada la sin labio
ni paladar ni lengua ni garganta
la muda [...]

(Arbeleche, 2012: 13).

La inclusión de la muerte en el ámbito semántico de la privación, cristalizada en una sintagmática de la carencia por medio de una serie de términos coordinados con función negativa (*sin... ni...*), se entrelaza cumplidamente con la redundancia sémica de la isotopía de la vejez, entendida esta última como una sustancial privación de la vitalidad,

4 Es Roland Barthes quien señala como el contacto de los términos antitéticos constituye el desafío máximo a la lengua entendida como el lugar de las taxonomías y, por ende, de una racionalidad positiva fundada en la pertinencia (1976: 65-67).

además que con el planteamiento de una radical incomunicabilidad de los dos planos, de los vivos y de la muerte (“la que no atiende al teléfono ni timbre”).

Un esfuerzo de diferenciación de los dos niveles ontológicos –vida y muerte– que cabría definir *geográfica*, espacialmente situada, parece inmediatamente distinguir la postura del sujeto en la modulación de las dos direcciones fundamentales de su voz, el *canto* y el *contracanto*. Al decir espacialmente situada debe entenderse una postura primaria –de naturaleza pragmática– que coloca a la muerte y al sujeto del discurso, resultado éste último de una reducción metonímica de todo el ámbito de lo vital, en dos dimensiones contiguas pero netamente separadas:

Los cuatro ángulos rectos de la Cruz
nos delimitan el perímetro. Cada uno
ocupa la mitad exacta de su círculo.
Porque sombra y claridad allí se entienden
en un feliz acuerdo de balanza.
Y está bien.

Lo de arriba no baja.
Lo de abajo no sube.
Es rígida y precisa la frontera.
Respectamos el pacto y convivimos

(Arbeleche, 2012: 33).

De esta reorganización en términos espaciales de una relación exclusivamente ontológica se encarga el *contracanto*, visto ahora como una “posibilidad de diferenciación” (Courtoisie, 2012: 6) desarrollada en el espacio geométrico y abstracto, fundamentalmente cartesiano, de la cruz. La operación discursiva reorganiza el mundo, establece jerarquías inéditas que permiten, dentro de la reconfiguración simbólica que el texto propone, el aislamiento del espacio vital de la lógica fúnebre del tiempo. A través de este logrado aislamiento topo-simbólico, la poesía alcanza suspender aquel nexo de secuencialidad que ata vida y muerte en el marco de una misma, siniestra, lógica: el elemento mortífero del porvenir temporal pierde cada contacto –y, con ello, su posibilidad de acción– con la esfera de los vivos. Las dos posturas del *contracanto* y del *canto* no resultan, por tanto, netamente separadas, sino que contribuyen la una a la determinación de la otra. El esfuerzo geométrico de demarcación, la reivindicación de un espacio autónomo propio de los vivos, es propedéutico a la sucesiva deflagración de una festividad ya no contaminada por el luto. Si el *contracanto* actúa, a través de una práctica

de reflexión, la separación entre vida y muerte, esto no es sino el primer paso hacia la realización del canto: fuerza poética por excelencia, práctica antagónica de aquella ley que el tiempo de la muerte impone como inderogable frente a la existencia humana. El canto arbelechiano se declara en toda su fuerza de carnavalización⁵, de establecimiento provisorio de un mundo al revés donde el poder ejercido por la muerte es amputado y consiguientemente anulado. La delimitación de este espacio es la realización de una dimensión nueva que resuelve el tiempo en la simultaneidad del proceso relacional⁶. El mundo se hace, entonces, él mismo una fiesta:

el mundo es fiesta
cuando la montaña se ama con la nube
bajo la blanca sonrisa de los dioses

cuando los ríos copulan
con la lava escondida de las rocas

cuando el árbol rojo del otoño estira
hacia el verano los brotes germinales
que merecerán la brisa enclada por
el salto detenido del gamo

5 Recuperamos el concepto de *carnavalización* de la obra bachtiniana (1979), entendiendo con el término la carga revolucionaria y subversiva que adquiere el texto literario estructurado según aquella lógica. Si la obra de Arbeleche presenta rasgos propios de la carnavalización literaria tal cual ha sido descrita por Bachtín –como, por ejemplo, los frecuentes reenvíos intertextuales que complican la enunciación abriendo de par en par su espacio de realización– nos limitaremos aquí en considerar la carnavalización como una tipología de discurso festivo y anti-normativo, donde las taxonomías que operan en la acción denotativa del lenguaje común quedan provisoriamente suspendidas a favor de una radical relocalación de significantes y significados. La insistencia lexical de la festividad como simulacro mismo de la vitalidad es transversal a todo *Canto y contracanto*. Ya se vio el caso de “Canto”, donde a la fiesta es reconducida in totum la experiencia vital humana (“la fiesta dura lo que dura”). Lo mismo sucede, entre otros ejemplos disponibles, en la sección “Eros”, donde la relación amorosa, choque creativo de los opuestos, es circunscrita, otra vez, en la dimensión festiva: “[...] Templo / donde amantes y amados tejen el nudo / inaugural de los enigmas. El de la fiesta” (Arbeleche, 2012: 38).

6 Acogemos aquí la propuesta de Julia Kristeva sobre la *carnavalización* como establecimiento de una cosmogonía inédita: “la structure *carnavalesque* est comme la trace d’une cosmogonie qui ne connaît pas la substance, la cause, l’identité en dehors du rapport avec le tout *qui n’existe que dans et par la relation*” (Kristeva, 1969a:160). El lenguaje que de esta práctica resulta se define entonces, íntimamente, como un contra-discurso: “le langage échappe à la linéarité (à la loi) pour se vivre en trois dimensions comme drame; ce qui plus profondément signifie aussi le contraire, à savoir que le drame s’installe dans le langage” (Kristeva, 1969a: 161).

el vertical aroma del jazmín
y la punzante pezuña del bisonte.

El mundo es fiesta (Arbeleche, 2012: 68).

La insistencia del elemento sexual (*ama, copulan*) reconfigura la percepción de la dimensión representada: lo que caracteriza el mundo de la fiesta –el real *carnavalizado*– es la imposibilidad de distinción taxonómica, lograda por la fusión orgiástica de las diferencias, y puesta en marcha por una inicial sexualización del discurso que permite, en el nivel simbólico, el establecimiento de una relación dialéctica entre los términos antagónicos⁷. La subversión es entonces ontológica en cuanto lingüística (el *Ser* se ve alterado por su cristalización discursiva), al actuar un vuelco radical de aquel proceso primero que está a la base de cualquier *semiosis*: el discernimiento negativo que funda al mundo en los términos de discontinuidad⁸. La celebración de la fiesta es, al fin y al cabo, la celebración de la carga revolucionaria –acto de reivindicación libertaria – propio del texto poético⁹.

3. La fiesta de la memoria

La obsesión por la muerte eleva la ausencia a elemento central en la poesía de Jorge Arbeleche. El vacío impuesto por la caducidad de la existencia se establece, entonces, lacanianamente, como eje esencial y constitutivo alrededor del cual la representación lingüística se desarrolla, en un movimiento verbal que es el calco de una nostálgica contempla-

7 Siempre Kristeva colige el carnaval bachtiniano con la ritualidad dionisiaca nietzscheana, como sacrificio de la divinidad (en nuestro caso particular ésta corresponde a la ley impuesta por la muerte) en favor del establecimiento de un sistema a-jerárquico inédito (Kristeva, 1969a:160). En la misma página, Kristeva enfatiza también la relación entre sexo y muerte que el carnaval como expresión del inconsciente revela, en una bipolaridad estructural del texto análoga a aquella ya notada en la poesía de Arbeleche: “Ayant extériorisé la structure de la productivité littéraire réfléchie, le carnaval inévitablement met à jour l’inconscient qui sous-tend cette structure: le sexe, la mort. Un dialogue entre eux s’organise, d’où proviennent les dyades structurales du carnaval” (Kristeva 1969a: 160).

8 El proceso lógico de la negación (la *diferenciación* hegeliana) está en la base de cualquier actividad simbólica al organizar taxonómicamente la realidad y, por tanto, sentando las bases por su simbolización lingüística. La representación semiótica corresponde, en esta lógica, a una réplica de las taxonomías que organizan la percepción de la realidad. El concepto de la representación como una repetición es tomado de Michel Foucault (1966: 32).

9 Alrededor de la doble negación lógica como fundamento esencial de la *praxis* poética en los términos de actividad revolucionaria se remite a los trabajos de Julia Kristeva (1969b; 1974).

ción de lo perdido¹⁰. La muerte pertenece al reino de la antítesis porque su producto directo es la inderogabilidad de la ausencia. Es por lo tanto, además que una condición ontológica, un efecto lingüístico y en la lengua y sólo en ella puede producirse temporáneamente su sublimación eufemística, es decir su manejabilidad y, en definitiva, su degradación, su castración¹¹. La ausencia que el principio de *Thánatos* impone como condición primaria no puede darse sin la previa distinción taxonómica de lo real en la multitud que lo compone y que produce por lo tanto la percepción (subjetiva) de la ausencia de un elemento exterior (de un amor, de una tierra, de los afectos, de un bien cualquiera, sea éste material o afectivo). El producto directo de la muerte es entonces aquel olvido que, antes que todo, es la cristalización de un vacío lingüístico, una incapacidad fundamental de la nominación¹². La rememoración se vuelve entonces, en este marco especulativo, una precisa estrategia textual y su dimensión crítica coincide con la de la carnavalización arriba expuesta.

Efectivamente, un trayecto común –transversal y subterráneo– cruza el conjunto del libro, confirmando a la forma-antología, ya desde una primera lectura, una sustancial organicidad y cohesión interiores. Bajo el sello de una reflexión determinante y reiterada alrededor de la posibilidad del recuerdo se centran algunos de los poemas más impactantes del libro. Un núcleo central de tres poemas de la sección “Thánatos”,

10 El vacío como centro constitutivo de cada representación simbólica lo tomamos esencialmente de la reelaboración por Jaques Lacan del concepto freudiano de *das Ding*: “*das Ding* se présente et s’isole comme le terme étranger autour de quoi tourne tout le mouvement de la Vorstellung” (Lacan, 1986: 72). Siempre del psicoanalista francés viene la similitud entre discurso y nostalgia: “Une nostalgie lie le sujet à l’objet perdu, à travers laquelle s’exerce tout l’effort de la recherche” (Lacan, 1994: 15).

11 El concepto de *eufemismo* lo debemos a Gilbert Durand, en particular por la relación que el antropólogo establece entre la representación del erotismo y la temporalidad: “l’euphémisation du Destin, par l’érotisme, est déjà tentative au moins verbale de maîtrise des périls du temps et de la mort, est déjà sur la voie d’un renversement radical des valeurs de l’image” (Durand, 1984:128).

12 A esto debemos reconducir la obsesión arbelechiana por la incapacidad de nombrar que aparece frecuentemente en su poesía. Véase, entre muchos, el poema “Alfa y Omega” (Arbeleche, 2012: 107-107), donde, a manera de estribillo, la pérdida del nombre es enfatizada a lo largo de toda la composición (“y no habrá lumbre para abrigar tu nombre; y no conocerás vislumbre de tu nombre; y entre los peces no verás tu nombre”). Como observa agudamente Martha Canfield, muchos poemas suelen fundarse en esta misma incapacidad de llegar a una nominación cierta y el poema se cierra en el momento mismo en que el nombre es finalmente hallado (Canfield, 2009: 128; 131-132). Siempre “Alfa y Omega” termina, si no con la concretización lingüística del sustantivo obsesivamente buscado, por lo menos con la circunscripción connotativa de éste mediante su calificación en términos de luminosidad: “Verás entonces encenderse las letras de tu nombre // (Su resplandor habrá de iluminar el eco de los gallos)” (Arbeleche, 2012: 108).

“El guerrero”, “(recado)” y “La memoria”, interrumpe momentáneamente –pero más adecuado sería decir que la integra– la reflexión sobre la muerte que los poemas del grupo, como ya se constató, emprenden. A la inexorable destructividad del luto se opone, en dicha sección, un camino memorialista entendido como *praxis* edificadora y delimitada entre los límites de la discursividad. La ficcionalización de la memoria es evidente ya en el tercer poema del grupo:

Ningún recuerdo es fijo se mueven
se acomodan a voluntad a veces
independientes a veces se van montando
piedra a piedra hasta la rígida
construcción de la memoria
“donde la Muerte no tendrá dominio”
y el tiempo semejará a un limbo
de puntos suspensivos.

Porque la mentira de la memoria es verdadera
(Arbeleche, 2012: 20).

El caos con que se abre el pasaje arriba citado, con su evocación de los recuerdos-fragmentos en un frenético y desordenado movimiento, va ajustándose hasta lograr el aspecto de una construcción *rígida* y estable. El material, naturalmente disponible, es entonces ensamblado según una lógica *arquitectónica* regulada por una precisa intención edificadora. Esta práctica cobra en seguida el aspecto de la construcción lingüística en la figura de paragón que reduce el manejo del tiempo por parte del sujeto a un mero hecho de sintaxis, de puntuación¹³. La memoria es exhibida, en la economía del pasaje, en toda su calidad de artefacto verbal. El tiempo, la tiranía de la muerte que a través de esto se concreta, queda excluido de la enunciación como un simple accidente, un no-dicho que apenas encuentra espacio en la trama de la voz del sujeto. La memoria es entonces una *mentira*, por su naturaleza más íntima de ficción discursiva, pero no por esto menos verdadera al ser el resultado de una trabajada experiencia de recolección y ajuste de material propiamente lingüístico. La memoria recobrada corresponde, en fin, a aquel “pentagrama de sonidos y letras” (Arbeleche, 2012: 18) con que se cierra la invocación al anónimo guerrero del segundo poema del tríptico.

13 Los puntos suspensivos retornan a representar aquella temporalidad que el discurso quiere excluir de su modulación en el primer poema de la antología, “Canto”: “y no nos cabe preguntar si el mar se acaba // ni tampoco indagar por la palabra / escondida entre los puntos suspensivos...” (Arbeleche, 2012: 14).

En su oposición directa al olvido de la muerte, el pasado, en su maleabilidad verbal, se vuelve entonces él mismo el espacio propio de la fiesta. La recreación de aquella atmósfera de libertad no puede materializarse en el presente sino a condición de pasar por un proceso de reelaboración poética del pasado perdido. Así en una estrofa de “Fiesta” en la sección “Eros”:

porque vuelvo a mis lares
 donde el mundo es fiesta
 cuando en el aceite de oro de los días
 se cuece el ajo de la vida

(Arbeleche, 2012: 68).

La vuelta al pasado de los antenados, ya puros espacios vacíos, mediante su recreación verbal en el presente de la enunciación, destruye desde sus fundamentos la línea temporal.

La cristalización lingüística de la imagen memorialista emprende en la poesía de Arbeleche precisas tácticas de realización que implican un desajuste esencial de la superficie discursiva. En un vuelco radical de la experiencia sintagmática que la lengua determina en su inexorable curso horizontal y temporal, los versos del poeta uruguayo violan las reglas constitutivas del lenguaje común (simulacro simbólico de la muerte misma), a favor de una sintaxis inédita, de un ambiguo y artificial valor *a*-sintagmático. El poema tomará el aspecto, entonces, de la enumeración vertiginosa, haciendo prevalecer el tajo vertical a la secuencialidad horizontal, quebrando la concatenación del tiempo y abriendo una vorágine en su trama constitutiva. Figura que se tematiza adquiriendo la forma de la profundidad, del *agujero* de “Canto” que “canta / nombra / inscribe” (Arbeleche, 2012: 15). Lo mismo sucede en la parte conclusiva de “No se sabe”, en una apresurada enumeración con función metapoética:

cuando todo se mezcla pero a veces
 el punto de cocción no se produce
 los ingredientes no se combinan
 ni se entienden se coagula se corta
 resquebraja lo de arriba se abaja
 lo que iba al costado de oriente
 disgrégase al oeste sin retorno
 posible ni dirección alguna
 la rosa de los vientos enloquece gira
 en péndulo se torna el horizonte
 por eso hay que espaciar las letras

y hacer que este pedazo de papel
no se termine distanciar la frecuencia
de las pausas del eterno vaivén enderezar
la brújula una cualquiera la posible
mirar lo que se pueda con palabras
escribir de todo lo mirado de todo
lo mirado lo que se pueda ver,
se vea...

(Arbeleche, 2012: 76).

Los numerosos encabalgamientos quiebran la sintaxis, exhibiendo el verso en su más profunda naturaleza etimológica de *versus*, de retorno incesante sobre sí mismo, y, por tanto, delimitándolo en el ámbito de una práctica *anti*-discursiva y *anti*-sintagmática¹⁴. El nivel rítmico de la enunciación contribuye activamente a verticalizar el discurso, en algunas estrechas interrelaciones que el plano rítmico entretiene con la faceta gramatical de la lengua. Es frecuente en Arbeleche la tendencia a diseminar formas versales tradicionales, en particular el endecasílabo, en versos gráficamente distintos¹⁵. Aquí sin embargo, un manejo particular de dos endecasílabos (“ni se entienden se coagula se corta / resquebraja lo de arriba se abaja”) revela un trabajado efecto de mezcla que representa el caótico movimiento de los recuerdos en la distribución silábica del verso. El choque de los dos endecasílabos, ambos con acentos en 3ª, 7ª y 10ª posición, sugiere también un movimiento de escisión interior a los dos versos suportado por un cerrado paralelismo gramatical. El predicado que ocupa el primer miembro del primer endecasílabo, un verbo de tercera persona plural, depende sintácticamente del sujeto del verso precedente (*los ingredientes*), mientras que el segundo miembro es formado por dos predicados, ambos singulares y perfectamente simétricos entre sí que recuperan el sujeto indefinido que abre el pasaje citado (*todo*). Estas últimas siete sílabas se atan lógicamente al primer miembro del verso sucesivo (*resquebraja*), ambos por su consonancia gramatical (son todos verbos de tercera persona singular) y por su dependencia de un mismo sujeto. Los dos endecasílabos sugieren, por lo tanto, una recombinación que lleva a percibir como unidad lo que en un primer momento se daba bajo la forma de la diferencia, permitiendo leer otro endecasílabo –que

14 Se remite por este asunto al trabajo de Jean Cohen *Structures du langage poétique*, en particular al segundo capítulo “Niveau phonique: la versification” (Cohen, 1991: 51-98).

15 Sobre la métrica arbelechiana y el peculiar uso de las formas tradicionales véase el estudio de Martha Canfield en el postfacio a la traducción italiana del poeta (Canfield, 2009).

esta vez se acomoda a la distribución estandar del endecasílabo melódico con *ictus* en 3^a, 6^a y 10^a— distribuido en sintagmas versales distintos. Siguiendo esta relación, una lectura métrica posible de los dos versos resultaría la que sigue, en la sucesión de un tetrasílabo, un endecasílabo y un heptasílabo¹⁶:

□□-□

ni se-en tien den

□□- □□- □ / □□- □

se coa gu la se cor ta / res que bra ja

□□- □□- □

lo de-ar riba se ba ja

Aunque el contenido semántico del endecasílabo siga con la representación de una heterogeneidad de fondo, quebrando la solidez expresada por el verbo *coagular* mediante su yuxtaposición con sus sucesivos antónimos *cortar* y *resquebrajar*, la recomposición métrica de otra unidad versal rítmicamente regular sugiere finalmente una posibilidad de resolución del conflicto representado en el nivel de la forma del contenido. El establecimiento de un nuevo retículo tensional pone en relación las diferencias para conducir las hacia el territorio de la unidad. El fenómeno métrico apenas analizado no es sino una de las diferentes estrategias que Arbeleche utiliza en su poesía y que, como se vio, pueden ocupar planes discursivos de los más variados, desde el simple contacto semántico hasta más complejas relaciones rítmicas, a menudo entrecruzando las dos estrategias. La realización memorialista— expresión específica de una más generalizada tendencia hacia la resolución de la antítesis— viene a situarse entonces en el magma de la realización lingüística, coincidiendo sustancialmente con aquella práctica subversiva que la poesía encarna y cuyas modalidades de realización son ya muy conocidas¹⁷. La “fotografía de la memoria” viene a coincidir finalmente con el “bullente sonido de las letras” (Arbeleche, 2012: 78).

La fiesta de la memoria —la reunión carnavalesca de las instantáneas desordenadas del pasado— coincide en Arbeleche con la realización de una forma, de un perímetro artificial, donde acomodar finalmente el

16 En la notación métrica seguimos el ejemplo de Oreste Macrí (1969).

17 Nos referimos, en sustancia, a los trabajos de poéticas de Roman Jakobson, en particular a su formulación de la función poética como puesta en acto de las relaciones paradigmáticas, normalmente sólo virtuales en el lenguaje común, en el plano sintagmático de la expresión, en la economía de un proceso constante de ruptura de las normas fundamentales de la expresión lingüística. La diferencia, ley intrínseca a la cadena signifiante, cede el paso a un artificial principio de la equivalencia (Jakobson, 1960).

movimiento preexistente y caótico de las imágenes, evitando así su dispersión. Quedan claras a esta altura las implicaciones que una símilconfiguración de la actividad del recuerdo lleva a la concepción misma de la práctica poética y los casos hasta ahora considerados son una muestra más que suficiente de esta postura. Sin embargo, no son menos relevantes ni escasos aquellos procesos memorialistas fundamentalmente narrativos, donde la tensión formal disminuye su intensidad a favor de una meditación –que es siempre actividad de re-construcción– estilísticamente menos atrevida¹⁸. Es el caso de “Monte vide eu”, en la sección “Poesis”, donde la recuperación de un tiempo perdido, ya implícita en la denominación etimológica de la ciudad natal¹⁹, rescata del olvido la historia de los padres, ahora condensada –en un proceso que es a la vez de inversión y de encierre de la línea temporal– en el perímetro del “bosque nevado” de la página (Arbeleche, 2012: 77). El exorcismo eufemístico del porvenir temporal y de la muerte que esto lleva consigo es logrado a través de la yuxtaposición narrativa de dos momentos diametralmente opuestos: por un lado, la evocación del luto por la muerte de los padres, por el otro el evento festivo del encuentro de los dos. La selección operada en la masa informe de las imágenes-recuerdos permite su inédita redistribución, finalizada, otra vez, al triunfo de la vitalidad sobre la muerte. La poesía logra así restablecer lo que la muerte canceló, reintegrando el pasado en el presente mediante su acogida en el espacio artificial y cerrado de la página escrita:

decreto entonces:

y vivieron felices

destierro

las arrugas el reuma el hospital

las enfermeras el tubo del oxígeno

la mueca del silencio [...]

anuncio:

18 En esta vertiente de su poesía, Jorge Arbeleche adhiere a las pautas poéticas generales de la denominada *generación de la crisis* uruguaya (Rama, 1972: 187), distinguible por su tono generalmente simple e inmediato. Alrededor de la colocación del poeta en este marco generacional véase Canfield (2009).

19 La etimología de Montevideo es incierta. Este origen del topónimo no es por lo tanto precisa aunque sí muy difundida y sirve, según Canfield, a enfatizar semánticamente la carga visionaria de la memoria que caracteriza el poema (Canfield, 2009: 136).

el amplio espacio de esta hoja
los alberga

aquí
no reventará la lluvia
en un agua dormida para siempre
no estallará la flor en sus arterias
no se desatará el azulado nudo de sus venas
no reventará el dique de sus huesos

(Arbeleche, 2012: 78).

En el caso de "Monte vide eu", la memoria poética reorganiza materiales que son patrimonio del sujeto, operando un vuelco tajante en la configuración temporal: lo que del pasado se muestra como vacío se hace plenitud en el presente de la enunciación lírica, cristalizada en la página. En el curso de *Canto y contracanto* se asiste, sin embargo, a la actuación de un trayecto memorialista ya no basado en el bagaje de experiencia del cual es cargada la subjetividad. Un caso ejemplar de esta vertiente es, sin lugar a dudas, el poema "Auschwitz (excursión optativa)", incluido en la sección "Logos". El pretexto para que se desarrolle el camino retrospectivo emprendido por el poema es la contemplación de un elemento vacío e insignificante, a la manera de una (trágica) *madeleine* proustiana, expuesto en un museo de un campo de exterminio:

Nunca nada
se sabrá
ni de su cara ni del nombre.
Sólo queda de ella
esa zapatilla de baile
anónima y gastada

(Arbeleche, 2012: 118).

La zapatilla es insignificante porque su ligazón con cualquier otro significativo es irremediabilmente quebrada por la acción disgregadora del tiempo²⁰. Su *a*-significación impide reconducirla al nombre y a la cara de su dueña. La materialidad del objeto se convierte, entonces, en el simulacro de un vacío esencial. Sin embargo, de este estímulo que la contemplación de la nada proporciona, le es consentido al sujeto que

20 Recuperamos aquí la nota formulación de Jaques Lacan donde explica, al definir la cadena lingüística, que todo significativo adquiere valor sólo en su reenviar incesantemente a otro significativo: "il n'est aucune signification qui se soutienne sinon du renvoi à une autre signification" (Lacan, 1957: 51).

emprenda su tarea de re-construcción retrospectiva fijar en la página blanca la historia de la niña-nombre-vacío: es decir, le es permitido, por medio de operaciones denotativas, empezar a circunscribir –y el acto de circunscripción siempre debe entenderse también en una perspectiva topológica– la verdadera historia de lo perdido:

Ella llegó hasta aquí
 con esperanza
 y aún con ánimo
 con la inocente ilusión
 de sus seis años
 de enfundar su diminuto pie
 en la zapatilla y atravesar
 el aire en un relámpago de fuego.

Seguramente había empezado
 en su escuela la lucha
 de su mano aún torpe
 con los palotes y las rayas
 para enderezar la vertical del Uno

(Arbeleche, 2012: 118).

La evocación de la historia personal de la niña, aunque no esté basada en datos objetivos, tiene toda pretensión de veracidad. La insistencia en los deícticos (*aquí, aún*) y en los particulares (*sus seis años*) indica esta misma vocación realista de la representación, además enfatizada por el adverbio al inicio de la segunda estrofa citada (*seguramente*). La evocación –poética, escrita– “de lo que fue y no es / hoy” (Arbeleche, 2012: 119), de aquel “nombre / que no se puede pronunciar” (Arbeleche, 2012: 119) es entregada a la acción de recopilación de una memoria esencialmente impersonal: los lindes que separan el recuerdo de la imaginación ya se hacen difícilmente discernibles. Los elementos sobre los cuales la representación del recuerdo se erige son el fruto directo de la acción del imaginario subjetivo en un campo irremediamente vacío. La táctica apenas expuesta sugiere, por lo menos, dos puntos capitales dentro de la presente reflexión que resumen cuanto hasta aquí ha sido expuesto: una poética de la memoria se hace posible –y se ve legitimada– sólo dentro de una dimensión caracterizada por un vacío signifiante (en este caso, como en muchos otros, la ausencia del *nombre*); en segundo lugar, la operación que de esa urgencia deriva, sea ésta memorialista o imaginativa, es estructuralmente homogénea en cuanto a sus modalidades de realización.

Con el primer punto entendemos el esfuerzo dominante en la poesía de Arbeleche para restablecer aquella cosmología inédita, situada en el dominio de la significación, que en la primera parte de este estudio ha sido reconducido a la teoría de la carnavalización elaborada por Bachtín y recuperada por Julia Kristeva. El caos informe de los elementos (imágenes, recuerdos, significantes) debe ser reconducido dentro del espacio homogéneo de la construcción, vista ya como dimensión simbólica *otra* y ajena a la tiranía de la muerte. Sin embargo, el juego de la memoria, tal cual aparece en las páginas de *Canto y contracanto*, no coincide con el bloqueo estático de los elementos sino que consiste en la fundación de un nuevo esquema relacional, tensionado y dialéctico, por el cual a los términos implicados les es concedido decantar, desviarse de la denotación unívoca a la que estaban precedentemente sumisos a través de su contacto recíproco. Lingüísticamente –y estamos en el segundo punto– el proceso coincide con una subversión radical de los mecanismos de realización de la lengua como manifestación simbólica directa de un porvenir temporal perverso, mediante la puesta en práctica de toda una serie de estrategias paradigmáticas: del contacto semántico inédito hasta las más trabajadas formas de interrelación de forma del contenido y forma de la expresión. Esta constante estructural permite extender la definición de *fenómenos memorialistas* también a aquellos casos donde los materiales sometidos a la acción del sujeto no se presentan como recuerdos sino como creaciones autónomas del *yo* poético, eso es, como productos de un acto imaginativo, como es el caso del último poema citado.

4. Geometría de la imagen: de la memoria al “bosque de las cosas”

Ya Platón consideraba memoria e imaginación como operaciones análogas de representación en el presente de una cosa ausente²¹. Se vio que en la poesía de Arbeleche –el caso evidente es “Auschwitz (excursión optativa)”– la reflexión alrededor de la posibilidad del recuerdo desborda hacia los confines propios de la actividad imaginativa. Si la diferencia sustancial entre las dos operaciones es esencialmente el apego a una idea de temporalidad que el primero exhibe y que es aristotélicamente ausente en la imaginación²², no obstante, el proceso de re-organización

21 El tema ocupa la reflexión de Platón en particular en dos diálogos de su vejez, el *Teeteto* y el *Sofista*. Un análisis de la reflexión platónica con relación a los eventos memorialistas e imaginativos se encuentra en Paul Ricoeur (2000: 8-17).

22 La reflexión aristotélica sobre la discriminante temporal entre memoria e imaginación se concentra en el tratado *De la memoria y la reminiscencia*, incluido en los *Parva Naturalia*. Un análisis de la cuestión se encuentra en el ya citado libro de Paul Ricoeur (2000: 18-25).

de los materiales que a ambas operaciones subyace se queda estructuralmente invariado. Ha sido ya analizada la constante estructural de los recuerdos arbelechianos, reconduciéndola a una particular forma de carnavalización que implica una reconfiguración semántica y topológica de los elementos del discurso. Es necesario entonces verificar la presencia de un mismo modelo operativo también en aquellos casos donde la tarea poética no se centra directamente en una actividad propiamente memorialista, es decir, cuando la preocupación principal que el texto expresa no se determina en relación con la ansiedad que la pérdida provocada por el porvenir temporal impone al sujeto o, por lo menos, no de manera directa.

En la segunda sección, titulada “Eros”, la reflexión alrededor de la memoria parece detenerse a favor de la evocación de las vicisitudes amorosas que distinguen esta parte del libro. Esto, sin embargo, resulta verdadero sólo en superficie. El discurso amoroso arbelechiano revela puntos de contactos estrechos y de extremo interés con la configuración de la memoria que la primera sección de *Canto y contracanto* había introducido, desarrollándola también en secciones diferentes. En una breve prosa poética titulada “El espacio de los amantes” el centro de la narración es ocupado por el motivo de la construcción de un edificio²³:

Ellos han edificado su propia casa. Casa del aire. Casa del desnudo abierta al sueño. Han levantado su propio puente levadizo y en la más alta torre está su sitio donde el fuego se amiga con el agua y se confunde la noche con el día (Arbeleche, 2012: 58).

El elemento arquitectónico es fundamental en la poesía de Arbeleche y este pequeño extracto revela connotaciones semánticas particulares que al proceso de construcción son atribuidas a lo largo de todo el poemario. Se vio antes, en el caso analizado del poema “La memoria”, que la construcción se imponía como proceso de reordenamiento de material previamente sumiso a un régimen de entropía hasta la resolución de la fragmentariedad en conjunto. Sucede lo mismo en este pasaje, donde la edificación de la torre reúne, en el orden geométrico de su perímetro, una pluralidad que semánticamente es condensada en el texto mediante la confusión de dos parejas de binomios antinómicos, fuego/agua y noche/día, directamente correlativos, en un esquema recurrente del ima-

23 En su colocación originaria, el texto forma parte de una sección de *La casa de la piedra negra* (1983) enteramente dedicada a la evocación de espacios cerrados y construidos (“Espacios”), demostrando, otra vez, la importancia fundamental que el motivo de la construcción adquiere en la poesía de Arbeleche.

ginario antropológico, del binomio fundamental masculino/femenino²⁴. Esta actividad ordenadora coincide, como se observa, con la circunscripción de una pluralidad lógicamente irreducible en un conjunto unitario donde todavía las diferencias siguen presentes pero conviviendo en un estado de quietud provisoria, sustraído del caos entrópico originario en que se hallaban. El poema citado sugiere, además, otros paralelos interesantes entre el manejo poético de la vicisitud amorosa y la configuración de lo que ha sido definido en los términos de memoria lírica.

Y uno ha sido cada vez más el otro a medida que se sumaban las piedras a las piedras a medida que la presencia suplantaba a la ausencia (Arbeleche, 2012: 58).

La imagen de las piedras que se suman hasta lograr la formación de la unidad geométrica que involucra los amantes es sustancialmente idéntica a la empleada en la estrofa antes citada de “La memoria”.

El texto conserva sólo en superficie el aspecto de un discurso amoroso, si con Roland Barthes entendemos éste como aquella enunciación *in absentia*, donde el sujeto del discurso se observa, construye y, finalmente, se define, sólo a través de la contemplación de lo que el otro muestra de sí como puro vacío (Barthes, 1977: 19-24). Lo que encontramos en “El espacio de los amantes” es, al contrario, una plena y sincrónica presencia de las entidades implicadas en la relación amorosa, además evocada por un tercer sujeto exterior a la escena: el sujeto del discurso, entonces, no coincide con el sujeto de amor y la disparidad actancial constitutiva del discurso amoroso (amante siempre presente, amada siempre ausente) no es respetada. La estructura arquitectónica, que culmina en la síntesis representada por la torre, se declara entonces en los términos de una *geometría de la presencia* que coloca en su exterior el sujeto de la enunciación, trascendiendo los límites que a la representación del amor son generalmente impuestos por el discurso de primera persona. Lo que se emprende en este texto es la tentativa de encerrar elementos naturalmente discordantes –que en la lógica erótica coinciden con la diferencia de los dos sexos– dentro de los confines de un artefacto que es al mismo tiempo espacial y lingüístico. Antes que una preocupación por la expresión de un espacio subjetivo, el poema demuestra una atención renovada hacia aquel proceso de resolución de la pluralidad en conjunto que ha atravesado nuestro discurso desde su comienzo.

24 Sobre la homologación sustancial de las parejas noche/agua y día/fuego al binomio masculino/femenino y su relevancia en el estudio del imaginario se remite otra vez al libro de Durand (1984) donde la cuestión es tratada transversalmente a lo largo de todo el texto.

La síntesis que la colocación espacial logra, sin embargo, no es anulación de las diferencias ontológicas, sino su modulación en una conclusiva melodía. En un proceso de definición simbólica insistida y transversal, la construcción como artefacto verbal viene a sublimarse en la imagen arquetípica del bosque, reino de las diferencias y, al mismo tiempo, simulacro de un orden, síntesis imaginativa de las diferentes arquitecturas arbelechianas, tanto memorialistas cuanto amorosas:

En el bosque piedra con bicho y yuyerío
se confunden para entonar a coro una misma melodía.

En la selva es el caos.
En el bosque es el orden

(Arbeleche, 2012: 135).

La metáfora musical ilustra de manera excepcional cuanto hasta aquí ha sido planteado: las notas, esencialmente heterogéneas, contribuyen, en su puesta en estructura (en su concreción de conjunto como texto musical), a la realización conclusiva de una unidad donde las diferencias siguen conservando sus peculiaridades distintivas. La imagen del bosque es de por sí una imagen dialéctica pero en los términos con los que Walter Benjamin define su particular concepción de la síntesis hegeliana, como la captación por un sujeto de aquel momento estático donde la complejidad contradictoria de la realidad puede contemplarse, fotográficamente, en un santiamén de inmovilidad²⁵. La búsqueda de un instante detenido del porvenir temporal es evidente en la imagen del reloj que abre el poema “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 vez sola –a veces–
se juntan la aguja del reloj que da la hora
con el eje del minuterero y del segundo.
Pero una sola vez. [...]

25 Así Agamben resume la concepción benjaminiana de la dialéctica: “La *Dialektik im Stillstand*, di cui Benjamin parla, implica una concezione della dialettica il cui meccanismo non è logico (come in Hegel), ma analogico e paradigmatico (come in Platone). [...] la sua formula è “né A, né B” e l’opposizione che essa implica non è dicotomica e sostanziale, ma bipolare e tensiva: i due termini non sono né rimossi né composti in unità, bensì mantenuti in una coesistenza immobile e carica di tensioni” (Agamben, 2007: 31).

Porque nunca vuelven las cosas a su sitio.

Alguna vez –alguna– forman un círculo
el círculo del bosque. [...]

(Arbeleche, 2012: 142)

La imagen, el nombre que la poesía de Arbeleche persigue en todos sus niveles y que coincide sustancialmente con la persecución de una tarea de degradación eufemística de la muerte, viene a sublimarse en la imagen del bosque, síntesis ahora de toda arquitectura y simulacro fecundo de la posibilidad vitalista de la poesía. La analogía con la estructura del recuerdo es neta, y demuestra una continuidad sustancial de las diferentes vocaciones discursivas presentes en la poesía del autor uruguayo. La memoria desborda hacia la imaginación pura, eludiendo los obstáculos que la muerte proporciona al borrar las instantáneas que forman los recuerdos y vaciando el núcleo significativo de los objetos, como sucedía en el caso de “Auschwitz (excursión optativa)”. En la imposibilidad de la práctica testimonial, la imaginación colma el espacio vacío de la significación, hasta el surgimiento del símbolo puro, único y polisémico: arquitectura, bosque o, en un constante proceso de nominación, la rosa, una y compuesta, silenciosa y canora, eterna:

Desde el ojo oracular de la pradera emerge

única

la rosa

más allá del límite de todos los colores.

La inmutable redondez de su corola

esconde

la cifra callada del círculo y el centro.

Todo en su sitio. Todo esmero.

Enhiesto el tallo desafiante

los apretados pétalos en coro

las hojas custodiando el circuito

de la lluvia la savia la humedad

(Arbeleche, 2012: 81).

Podemos leer esta poesía en los términos de un discurso del éxtasis, pero sólo a condición de emancipar el término de su acepción religiosa y confiriéndole el sentido etimológico de un estado alterado de conciencia, de un *estar fuera de sí*. El éxtasis carnavalesco de Arbeleche se produce, en efecto, por un sustancial desplazamiento del sujeto en un espacio *otro* donde la observación puede detenerse en el instante de la comunión relacional de las diferencias. A la voz del sujeto poético, y solo

a ella, le es dado de situarse próximo de aquel límite donde el tiempo se detiene a favor de la contemplación vitalista que vuelca el vacío y lo hace plenitud. Ahí, en aquel mismo sitio circunscrito entre los límites del lenguaje poético, se hace posible, por brevísimos instantes, edificar la casa del nombre y llegar a la definición de lo que, al contrario, no podría sino darse bajo la forma del vacío verbal, de la ausencia de toda palabra.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2007) *Ninfe*, Torino, Bollati Boringhieri.
- ARBELECHE, Jorge (1968) *Sangre de la luz*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental.
- (1983) *La casa de la piedra negra*, Montevideo, Arca.
- (2012) *Canto y contracanto*, Lima, Editorial Nido de Cuervos.
- BARTHES, Roland (1976) *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil.
- (1977) *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Éditions du Seuil.
- BACHTÍN, Michail (1979) *Estética e romanzo*, ed. de C. Strada Janovic, Torino, Einaudi.
- CANFIELD, Marha (2009) "La casa della pietra nera" en Jorge Arbeleche, *40 poesie*, Como, Lietocolle, pp. 119-140.
- COHEN, Jean (1991) *Structures du langage poétique*, Paris, Flammarion.
- COURTOISIE, Rafael (2012) "Jorge Arbeleche: síntesis dialéctica" en Jorge Arbeleche, *Canto y contracanto*, Lima, Editorial Nido de Cuervos, pp. 3-8.
- DURAND, Gilbert (1984) *Les structures anthropologiques de l'imaginaire : introduction à l'archétypologie générale*, Paris, Dunod.
- GREIMAS, Algirdas Julien; Jean Fontainille. *Semiótica de las pasiones*.
- FOUCAULT, Michel (1966) *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard.
- JAKOBSON, Roman (1960) "Concluding statement: Linguistics and Poetics", en Thomas A. Sebeok, ed., *Style in language*, New York, Technology Press; London, Wiley, 350-77.
- KRISTEVA, Julia (1969a) "Le mot, le dialogue et le roman", *Semeiotike : recherches pour une sémalyse*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 143-73.
- (1969b) "Poésie et négativité", *Semeiotike : recherches pour une sémalyse*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 246-77.
- (1974) *La révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du 19. siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Éditions du Seuil.
- LACAN, Jacques (1957) "L'instance de la lettre dans l'inconscient ou la raison depuis Freud", *La psychanalyse*, 3, pp. 47-81.
- (1986) *Le Séminaire. Livre 7: l'éthique de la psychanalyse (1959-1960)*, Paris, Éditions du Seuil.

- (1994) *Le Séminaire. Livre 4: la relation d'objet (1956-1957)*, Paris, Éditions du Seuil.
- MACRÍ, Oreste (1969) *Ensayo de métrica sintagmática*, Madrid, Gredos.
- PERA, Mario (2012) "Entrevista al poeta Jorge Arbeleche: «siempre busqué que el poema no fuese un panfleto u otra consigna política»", *La Convención*, 13 de agosto de 2012, <http://la-convencion.blogspot.com/2012/08/entrevista-al-poeta-jorge-arbeleche.html> (12 de abril de 2013)
- RAMA, Ángel (1972) *La generación crítica (1939-1969)*, Montevideo, Arca.
- RICOEUR, Paul (2000) *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil.