

## ESPACIOS DEL POEMA

---

*Las experiencias primarias de reconocimiento espacial se desarrollan desde el habitar del sujeto: el hogar, el cuarto propio o la ciudad de pertenencia generan una captación más compleja del espacio hasta hacer de él un territorio, o una nación. El autor de este artículo recorre la lírica argentina del siglo XX, analizando los diferentes espacios textuales tramados.*

### VÍCTOR GUSTAVO ZONANA

Por “espacios del poema” suele entenderse la localización de un evento en el discurso poemático o un tipo particular de lirismo que canta el paisaje. Una revisión atenta puede descubrir otras formas de representación espacial que no están directamente referidas a entornos físicos concretos. De allí el interés por profundizar en los distintos territorios que un corpus específico de poesía lírica ofrece al lector.

La construcción del espacio como entorno que rodea al sujeto descansa en mecanismos que atañen a la experiencia de ocupar un lugar. Un fragmento puede servir para explicar el fenómeno:

*La jarra sobre la mesa,  
las macetas del patio como señales de bienvenida,  
los pasos del padre en la austeridad del escritorio,  
los ruidos de pequeñas prisas en el desayuno.*

*Ningún conflicto entre estas cosas;  
una distribución pacífica  
cuando ya nada las altera  
y yo, entre ellas para siempre,  
compenso toda pérdida, toda ganancia adversa,  
con la serenidad de este rincón que me incorpora.<sup>1</sup>*

La experiencia representada por Santiago Sylvester pone de relieve, a través de la sucesión de sintagmas nominales de la primera estrofa, la patencia del rincón en el que se siente incorporado. Progresivamente este lugar aparece en el poema como un territorio esencial, protector del sujeto que lo habita.

Cotidianamente un individuo transita, ingresa, es parte de, se ubica, comparte, atraviesa y abandona espacios. Su captación se da de manera directa, involucrando mecanismos físicos y psíquicos elementales. La condición humana de sujetos con cuerpo vuelve a la ocupación de un espacio una de las formas de ser en el mundo.

Posiblemente, por esta misma condición esencial, el espacio es, como el tiempo, una categoría fundamental de la poética. A pesar de ello, se trata de una noción notablemente menos transitada que aquella y, desde el punto de vista de la teoría de los géneros, más trabajada en la narratología que en la teoría del drama o de la lírica<sup>2</sup>.

El presente trabajo se ofrece como una indagación teórica, de carácter exploratorio, sobre los tipos de espacio que es posible hallar en el poema. Y, en el marco de la construcción poemática, en lo que concierne a su componente semántico-referencial. Dicha tipología atañe a la representación del espacio no tanto como escenario de un evento —por ejemplo, el lugar en el que acontece un encuentro amoroso—, sino como contenido mismo de la enunciación tanto en un sentido recto (la representación de un espacio particular) como analógico (la representación de otra realidad en términos de espacio).

Para dar respuesta a este interrogante, se apela a los marcos de la geografía humanística<sup>3</sup>, la lingüística cognitiva<sup>4</sup> y del pacto lírico<sup>5</sup>. Estos marcos proveen un horizonte comprensivo de análisis. A la vez son compatibles en virtud de su común fundamento fenomenológico y de su rescate de corporalidad en la cognición y la activación del mundo afectivo. Las

ejemplificaciones de los deslindes teóricos se realizarán sobre un corpus de poesía argentina del siglo XX.

## La comprensión del espacio

Por ser entidades con cuerpo, los hombres ocupan un espacio y son, a la vez, espacio. Pero aunque esta experiencia de la espacialidad se apoye en un dato de carácter físico-biológico, su experiencia depende a la vez de hábitos sociales y culturales de ocupación y varía de individuo en individuo. Así, las distintas lenguas poseen formas diversas para segmentar el espacio y para referir el movimiento y la ubicación del sujeto en él<sup>6</sup>.

Cuerpo y espacio coexisten y en esta relación básica se despliega, a través de sensaciones primarias, percepciones, cogniciones y estados afectivos, la experiencia del sujeto en su entorno. El cuerpo determina las formas primarias de la experiencia: el espacio se comprende en virtud de que el sujeto posee ojos, oídos, puede oler y tocar, puede desplazarse<sup>7</sup>. La riqueza de las impresiones primarias y fugaces adquiere una configuración permanente gracias a la acción del pensamiento y del lenguaje que reconfiguran la captación del espacio<sup>8</sup>.

Las experiencias primarias de reconocimiento espacial se desarrollan desde el habitar. El cuarto propio, el hogar en el que se convive con otras personas, la ciudad de pertenencia, generan una captación más compleja del espacio hasta hacer de él un territorio, una nación<sup>9</sup>. Y en esta captación que se enriquece y que puede dar lugar a valores de identidad, el arte cumple un papel primordial. La literatura y la pintura dan una forma sensible, materializada estéticamente, a las prácticas básicas y opacas de captación del espacio. Otorgan carácter público a experiencias individuales. Recogen y enuncian afectos asociados al lugar en que se habita. De allí su papel fundamental para instituir sentimientos y valores de patria<sup>10</sup>.

El fragmento citado de Santiago Sylvester pone de manifiesto esta capacidad del artefacto artístico para dar forma a una experiencia primaria del vivir en el hogar. La primera estrofa exhibe el reconocimiento de las entidades que co-ocupan el espacio: objetos, movimientos, ruidos. La nitidez con que son captadas esas entidades da una idea de localización con relación al sujeto que las percibe: todo está próximo y en un primer plano, ya que ellas anteceden la aparición explícita del sujeto que las capta. Lo próximo se relaciona con lo íntimo<sup>11</sup> y en este pasaje determina la comprensión del ordenamiento del todo como ámbito y los valores que el sujeto le asigna: entre las entidades que cohabitan el rincón no hay conflicto. Todo ocupa su lugar, hasta el sujeto que, casi de manera pasiva, es incorporado

al ámbito descrito. De allí el estado de serenidad que se manifiesta al final del pasaje. El poema da cuerpo objetivo a una forma de captación del espacio hogareño: la idea de que el espacio de la casa es, generalmente, el ámbito de protección del yo<sup>12</sup>.

Justamente por su condición primaria, la captación del espacio puede servir como forma de estructurar y comprender otros dominios de experiencia inasibles —el tiempo, la mente, el discurso—. La imaginación espacial ha mostrado su potencialidad para permitir la concepción y predicación acerca de entidades abstractas o de conceptos científicos<sup>13</sup>.

## El espacio en la constitución del poema

El espacio es una dimensión que informa transversalmente la configuración discursiva del poema.

*La captación del espacio incide en la gestación de estados afectivos*<sup>14</sup>: las relaciones empáticas que se establecen con el entorno que rodea al sujeto y con su propia interioridad determinan la gestación de estados afectivos particulares con una configuración dinámica a lo largo de la secuencia textual. Los estados afectivos generados por el espacio circundante en relación con el espacio interior del sujeto presentan dos orientaciones polares que admiten un número más amplio de variaciones: desde un sentirse en conformidad con el espacio hasta una relación de extrañeza en el mismo<sup>15</sup>.

*La configuración espacial participa como factor dinámico de un sistema de deixis en función de la enunciación de cada poema y de la atribución de los estados patémicos a la figura que aparece como soporte de la afectividad*<sup>16</sup>: a través del espacio, el poeta marca posiciones y coordenadas en relación con el eje corporal del sujeto enunciadador (aquí/acá/allá), al tiempo de la enunciación (antes/ahora/después) y a las personas (yo/tú/él/nosotros/vosotros/ellos). El espacio ocupado se delimita con relación a un allá, que puede ser tanto espacial (frente a mí/delante de mí/atrás de mí; próximo/distante) como temporal (allá en el pasado/acá en el presente/allá en el futuro) y que puede indicar situaciones del propio yo (cómo era yo antes/cómo soy ahora/cómo seré en el futuro) o de los otros.

*El espacio gravita en la disposición de la puesta en página*<sup>17</sup>: el texto ocupa un espacio en blanco al que troquela con unidades verbales en negro. Estas unidades pueden poseer un valor puramente métrico o estar además en relación con una disposición de carácter plástica (caligrama, poesía concreta). En cualquiera de los casos mencionados, la ocupación textual en la página tiene un sentido particular en la lírica y forma parte del diseño del espacio poético-gráfico con indicaciones de recorridos de lectura, con

marcaciones de ritmos enunciativos, con apelación a los estados afectivos y con instrucciones de sentido particulares.

Por último, *el espacio guarda estrecha relación con la producción de sentido y con la referencia del poema al mundo*. Puede aparecer como escenario en el que acontecen eventos, asociado a temas específicos como por ejemplo la poesía amorosa. En otras ocasiones, aparece como eje temático: expresa las reacciones que provoca en el observador, sea que éste lo recuerde o lo viva en el presente de la enunciación. Los poemas de tema paisajístico pueden manifestar una voluntad celebratoria o denigratoria. Conviene ahora detenerse en este aspecto para deslindar qué clases de espacios pueden ocupar un papel temático o de isotopía figurativa en el poema lírico.

## Tipos de espacios como eje temático del poema

El recorrido por los tipos de espacios reconocibles en un corpus de lírica argentina del siglo XX sigue una orientación que va desde las formas más “tradicionales” de representación a formas menos convencionales. Esta orientación supone además ir desde los poemas que se refieren a un espacio en forma predominantemente recta (el espacio físico como asunto en sí) hasta otros que diseñan una analogía espacial para entender una entidad de carácter conceptual, simbólica, espiritual, no aprehensible de manera directa.

### • Paisajes

El espacio por antonomasia es el “paisaje”<sup>18</sup>. En los poemas paisajísticos, el entorno físico rodea al sujeto y es captado de manera global o en uno de sus constituyentes.

Si bien en un principio la categoría de paisaje se refiere exclusivamente a un entorno natural, trabajado por el hombre o en estado “salvaje”, a partir de la reivindicación estética de la ciudad en la poesía de Baudelaire es posible hablar de un paisaje urbano<sup>19</sup>. También, de un paisaje industrial: puertos, estaciones de trenes, fábricas, almacenes o puentes<sup>20</sup>.

Paisaje natural, paisaje urbano y paisaje industrial se tiñen de valores estéticos específicos en función de poéticas particulares. Si se considera el caso de las vanguardias históricas, por ejemplo, es posible advertir al menos dos orientaciones fundamentales. En la obra de Girondo, Olivari, González Lanuza, o incluso Borges, el paisaje urbano es el más adecuado para la manifestación de la modernidad estética. Esta condición se aprecia en un texto emblemático como “Poema de la ciudad” de Eduardo González Lanuza:

*Ciudad*  
*en la gloria vocinglera de las bocinas*  
*hay una aurora en todos los segundos,*  
*paisajes dislocados*  
*huyen las esquinas*  
*y en las calles unánimes*  
*florece los tumultos.*  
*El cielo es un paréntesis de calma.*  
*Los horizontes rectilíneos*  
*en la red incontrolable de las calles.*  
*Hay lejanías a cincuenta metros.*  
*Se cuelgan las palabras de los cables.*  
*Klaxons, chirridos, voces.*

*Solos como Bhudas de hierro*  
*sonríen los buzones.*<sup>21</sup>

La modernidad ciudadana se expresa en el ruido de la calle y en los íconos del avance tecnológico (los cables del teléfono, el auto con sus bocinas, la aglomeración). Pero en otros textos esa modernidad se expresa mediante el intercambio cosmopolita. En el caso de Borges, la modernidad de la ciudad como tema literario radica en el hecho de que todavía no ha sido transformado por la acción de la tradición en lugar común<sup>22</sup>. Por su parte, en la poesía de Marechal y Mastronardi, el paisaje natural posibilita el despliegue de un mundo nuevo, de carácter edénico:

*Mi destino que es ávido como boca en pasión*  
*los cielos saborea. Goloso de horas soy.*  
*Posesión he tomado de esta lenta mañana.*  
*Le enciendo mi silencio cual una luminaria.*  
*Es nueva risa de ángeles su luz jugosa y blanda*  
*que me perfuma y limpia como una devoción.*  
*Se calienta de pájaros el ambiente, y de sol.*  
*De todas partes vino mi ser a este milagro.*  
*Las formas son conciencia de eternidad, aclamo.*  
*Un pecho tengo, y labios para elogiar andanzas.*  
*La dicha exprimo como se exprime una naranja.*  
*Por los tréboles busco la luna ya caída... .*  
*Aire tibio y elástico tal un cuerpo de china... .*  
*Aurora, yegua joven. La vida toda blanca.*  
*Sagrada y plena como las ubres de una vaca.*<sup>23</sup>

El poema de Mastronardi contrasta con el de González Lanuza en los siguientes aspectos: primero, en el énfasis del silencio que está presentado por la isotopía figurativa de lo religioso que predomina en el texto; segundo, en la sensación de soledad y amplitud del espacio, expresada en la actitud de un sujeto que capta la plenitud matinal como una dicha personalísima, que lo invade “de todas partes”.

La mirada visionaria de Mastronardi percibe el paisaje en su dimensión física y de eternidad y resignifica los íconos de la poesía campera con las notas de humor típicas de la inspiración vanguardista que se presentan en las metáforas del final del poema.

En los ejemplos citados no aparecen marcadores de localización precisos. La experiencia del espacio representado podría atribuirse a distintos escenarios urbanos o rurales: se trata de un paisaje, en cierto modo, abstracto. En otros casos, por el contrario, el poeta apela al uso de marcadores precisos, que identifican un lugar en particular, con una saturación estratégica de datos provistos a través del léxico: la toponimia y los regionalismos, la mención de personajes, flora, fauna y costumbres típicas. Poemas como “A los Andes”, de *Odas seculares* (1910) de Leopoldo Lugones, “Oda al mes de noviembre junto al Río de la Plata”, de *El huésped y la melancolía* (1944-1946) de Ricardo E. Molinari, o “Cangrejos en la playa de Armação” de *Historia natural* (1980) de Alfredo Vairavé son ejemplos de una lista que podría ser interminable.

Ninguna de estas formas de representación del paisaje es excluyente: un mismo autor puede combinar en libros diversos o en poemas diversos de un mismo libro, paisajes concretos o abstractos. Asimismo, la mirada poética descubre en los paisajes dimensiones que hacen a lo físico, lo social y lo espiritual, en función de los objetivos del escritor y de la extensión del poema. Por su vocación totalizante, y su inscripción en la tradición eclógica hispanoamericana, la oda “A los ganados y las mieses” de Lugones (*Odas seculares*, 1910) contempla esas tres dimensiones. El rescate de la dimensión mítica de la ciudad constituye un principio programático enunciado en el prólogo de *Fervor de Buenos Aires* (1923) de Jorge Luis Borges<sup>24</sup>. Incluso, la exploración del paisaje puede trascender el dato físico concreto y transformarse en una travesía espiritual de corte metafísico, tal como se ofrece en *Piedra infinita* (1942) de Jorge E. Ramponi.

## • Cuerpos

El cuerpo es el espacio primordial del sujeto. La conciencia del cuerpo propio se adquiere por un proceso de individuación y distanciamiento con respecto al materno. Espacio viviente y sensitivo, sostiene de manera pre-lógica el mundo de los afectos<sup>25</sup>. El cuerpo tiene además una función mediadora del yo con relación a su entorno físico y social. Media en las relaciones del sujeto con los otros y puede asumir modelos culturalmente establecidos que facilitan o entorpecen la aceptación social. Por este vínculo es asociado al universo de los valores morales y estéticos<sup>26</sup>. El cuerpo es a la vez, una

realidad y un misterio para el propio sujeto. Puede ser visto como potencialidad para el yo, como un límite de sus aspiraciones o como la fuente del mal. Por ello ha sido objeto de encomio o de lamento.

La representación artística del cuerpo puede ser abordada en sus apariencias o en sus aspectos esenciales; mediante una visión global o la focalización en cada una de sus partes. Los poemas que toman al cuerpo como objeto de su indagación se refieren al cuerpo ajeno o al propio. En este sentido, es importante considerar las marcas del horizonte de género inscriptas en la imagen lírica de la corporalidad.

La mirada masculina hacia el cuerpo femenino, objeto de sublimación<sup>27</sup>, constituye un tópico de la poesía amorosa de todos los tiempos. Una recreación actual del mismo presente en un volumen dedicado por entero a este tema es *Cuerpo de mujer* (2007) de José Luis Menéndez.

Pero en el campo de la lírica argentina escrita por mujeres también se da la exploración por la corporalidad propia como un mecanismo de interpelación de este constituyente del yo. Posiblemente, esta mirada extrañada de la corporalidad se ofrece como un mecanismo de des-sublimación de la mirada masculina. Así, por ejemplo, hay un diseño de nuevas imágenes del cuerpo femenino, que “(...) circula libremente por el interior de la casa o por el afuera, ya sea la urbe, el río o el mar” en *Mundo de siete pozos* (1934) de Alfonsina Storni<sup>28</sup>. Textos como “Mundo de siete pozos”, “Ojo”, “Ecuación” o “Canción de la mujer astuta” redefinen las formas y funciones atribuidas al cuerpo de la mujer desde un horizonte feminista.

La representación del cuerpo como espacio hace de él un macrocosmos, un ámbito en el que la descripción se define, a través de mecanismos imaginarios hiperbólicos, como tránsito del sujeto que inquiere por él. Un ejemplo de Storni puede ilustrar este mecanismo:

*Redonda, como dos planetas;  
arde en su centro  
el núcleo rimero.  
Ósea la corteza;  
sobre ella el limo dérmico  
sembrado  
del bosque espeso de la cabellera.*

*Desde el núcleo,  
en mareas  
absolutas y azules,  
asciende el agua de la mirada  
y abre las suaves puertas  
de los ojos como mares en la tierra.*

... *Tan quietas  
esas mansas aguas de Dios  
que sobre ellas  
mariposas e insectos de oro  
se balancean.*<sup>29</sup>

Esta tentativa exploratoria del cuerpo femenino alcanza un grado excepcional de desarrollo en *Museo salvaje* (1974), de Olga Orozco. El poemario consiste en una indagación sistemática por toda la corporalidad. El cuerpo es interrogado en su apariencia, en su ser terreno y trascendente, en su condición de posibilidad y límite de la existencia y en sus funciones concebidas culturalmente.

### • Potencias cognitivas

Hasta el momento, se han examinado casos que se refieren a espacios asumidos en su sentido recto como los paisajes o el cuerpo. Mediante la analogía es posible dar forma y estructura espacial a entidades abstractas. El mecanismo permite asignar una forma e identificar partes o secciones de la entidad analogada.

Un ejemplo prototípico es la memoria. Como señala Douwe Draaisma, no es posible hablar de ella sin emplear metáforas. Dos de ellas tienen mayor proyección y se hallan planteadas por Platón en el *Teeteto*: son las de la tablilla de cera, en la que se graba el contenido, y la del recipiente cerrado en donde se almacenan los recuerdos<sup>30</sup>. Grabar y guardar son verbos que aparecerán como las operaciones básicas que se atribuyen a la memoria, tanto en el campo del conocimiento cotidiano como en el científico. La forma de efectuar estas operaciones puede variar de modelo en modelo. Por ejemplo, en el libro X de sus *Confesiones*, San Agustín amplía el volumen del recipiente y habla de edificios, almacenes, cuevas y tesoros que el sujeto rememorante debe buscar<sup>31</sup>, incorporando otra metáfora que describe, de manera recurrente, las operaciones mnemotécnicas.

La memoria constituye un eje temático del universo imaginario de Olga Orozco<sup>32</sup>. En el poema "En donde la memoria es una torre en llamas" de *Los juegos peligrosos* (1962), la poeta reelabora la figuración del espacio de almacenamiento mediante un símbolo que toma del *arcano mayor XVI del Tarot*. El simbolismo de la carta es el siguiente: en el centro se eleva una torre de color carne; su remate, en forma de corona con cuatro almenas doradas, es partido por un rayo y se derrumba hacia el costado izquierdo. Dos personajes caen precipitados a la tierra, cada uno hacia un costado de la torre. El cielo del fondo está cubierto por treinta y siete esferas: trece rojas, trece blancas y once azules. El color carne de la torre indica que se trata de una construcción humana. Mediante

la construcción de la torre el hombre intenta ascender al cielo y perpetuarse en sus obras. El rayo dorado representa el castigo divino de estas pretensiones. El emblema se relaciona con el episodio bíblico de la torre de Babel. El desprendimiento de la parte superior de la torre representa un corte con el pasado. La torre es, por lo tanto, el núcleo del pasado que se destruye parcialmente y cambia. Los personajes que caen se sumergen en el cambio de los acontecimientos presentes y futuros. Al caer pierden algunos vínculos con el pasado. Pero los pueden recuperar si reconstruyen la torre y reinician el ciclo<sup>33</sup>. Estos valores simbólicos establecen un marco interpretativo ya que las nociones de construcción y ascenso se manifiestan imaginariamente en todo el poema. La torre aparece en el texto como un espacio construido y custodiado por el sujeto lírico y por misteriosos personajes que la habitan para velar el sostenimiento de los contenidos almacenados en ella:

*No, ninguna caída logró trocarse en ruinas  
porque yo alcé la torre con ascuas arrancadas de cada  
infierno del corazón.  
Tampoco ningún tiempo pronunció ningún nombre con  
su boca de arena  
porque de grada en grada un lenguaje de fuego los  
levantó hasta el cielo.*<sup>34</sup>

*Nadie se pierde aquí.  
A la entrada de cada laberinto  
la adolescente aguarda con un ovillo sin fin entre las  
manos.  
Otra vez del costado donde perdura el eco,  
una vez más del lado que se abre como un faro hacia  
la soledad,  
hay un hilo que corre solamente desde siempre hasta  
nunca,  
que ata con unos nudos invencibles las ligaduras de  
la separación.*<sup>35</sup>

La imaginación espacial permite a Olga Orozco una representación personalísima de la memoria y del sujeto como habitante interior de ese espacio. Dicha forma de figuración está en relación con una de las obsesiones de la escritora: el paso degradante del tiempo. La torre permite recuperar los seres arrebatados por el tiempo, las máscaras pasadas del yo y de los otros, sus signos de filiación con la realidad trascendente<sup>36</sup>.

### • Contenidos metapoéticos

La analogía con ámbitos espaciales puede servir también para el desarrollo de contenidos metapoéticos,

como por ejemplo, la concepción del arte, la imagen del escritor y su función, la concepción del acto creador o su resultado. En ocasiones este contenido queda asociado a un símbolo particular, en estrecha relación con el movimiento estético al que adhiere el escritor o con su propio horizonte de comprensión del arte. Así, por ejemplo, reflexión metapoética aparece expresada en símbolos como el albatros, el cisne, el búho, el espejo.

Mediante una analogía espacial se puede figurar también un estadio en el desarrollo expresivo. “El infierno musical”, poema de Alejandra Pizarnik incluido en el libro homónimo de 1971, es un ejemplo:

*Golpean con soles*

*Nada se acopla con nada aquí*

*Y de tanto animal muerto en el  
cementerio de huesos filosos de mi memoria*

*Y de tantas monjas como cuervos  
que se precipitan a hurgar entre mis piernas*

La cantidad de fragmentos me desgarran

*Impuro diálogo*

*Un proyectarse desesperado de la  
materia verbal*

*Liberada a sí misma*

*Naufragando en sí misma*<sup>37</sup>

El poema diseña un espacio infernal en el que la voz enunciativa se siente inmersa, y en una situación de angustia y fragmentación. La dimensión espacial se diseña en el texto a partir de estos índices: el uso del adverbio “aquí”, que marca a la vez una situación de proximidad con relación a la voz enunciativa y establece una correlación con el ahora de los verbos en presente; el tercero y el cuarto “verso” explicitan cuál es ese aquí y lo despliegan figurativamente: se trata de un espacio interior mental (“mi memoria”) y corporal (“mis piernas”). En ese espacio el yo es terriblemente agredido en lo espiritual y en lo físico sexual. Es golpeado con disonancias: el sintagma “golpean con soles”, por la indicación del título, puede ser entendido como uno de los sonidos de la escala musical. El yo es herido por los “huesos filosos” y violado por esas “monjas como cuervos”. Los agresores no se identifican ya sea porque se omite su mención o porque se los oculta mediante las metáforas.

Desde el verso seis en adelante las recurrencias se refieren al lenguaje, hecho que resalta su condición metapoética: el texto, como otros del volumen<sup>38</sup>, parece hablar de la imposibilidad de dominar la palabra y de hacer el poema. El modo de comportamiento del lenguaje en ese espacio es consistente con su naturaleza agresiva: el diálogo es impuro, la materia verbal se proyecta de manera desesperada y naufraga.

La comprensión afectiva y conceptual del poema se revela al identificar los intertextos que están operando en él. El más visible, por estar en el título, se relaciona con el modo pictórico de composición empleado por Pizarnik<sup>39</sup>. El texto realiza una *ecfrasis sui generis* de una tabla de El Bosco. Con el nombre de “Infierno musical” se conoce el panel derecho del Tríptico de las delicias<sup>40</sup>. En este panel, se representa un infierno en el que aparecen acoplamientos imposibles de seres monstruosos, mitad animales, mitad hombres, mitad instrumentos musicales. En su contexto, estas representaciones remiten a dichos del lenguaje popular, a símbolos herméticos y alquímicos y se presentan como una imagen del caos reinante en los dominios del mal.

El segundo intertexto, apenas perceptible por el uso de itálicas, es el verso cinco, “la cantidad de fragmentos me desgarran”, que opera como una bisagra: sintetiza los efectos del espacio infernal sobre el yo y marca el paso a otro tipo de espacio, eminentemente verbal, tan angustiante como el primero. La cita es la primera mitad del aforismo N° 5 de “Para que nada sea cambiado”, texto perteneciente a la sección “Solo permanecen” del libro *Fureur et mystère* (1948) de René Char. El volumen reúne poemas en verso, en prosa y aforismos escritos entre 1938 y 1947, síntesis de la experiencia del poeta en la resistencia<sup>41</sup>. El volumen manifiesta la experiencia de la guerra, la devastación, la pérdida de amigos y la posibilidad de refugio en la imaginación como una instancia liberadora del desastre.

Este segundo intertexto, en conjunción con el primero, si bien puede verse como “una declaración de principios estéticos y una explicitación de la poética compositiva” —como sostiene Di Cio<sup>42</sup>—, debe interpretarse además de manera diacrónica en el contexto de la evolución expresiva que representa *El infierno musical*. Este es el último libro recopilado como tal y editado en vida de la autora. Contiene, como el modelo de Char, poemas, prosas poéticas y aforismos. Exhibe un pliegue agónico entre la escritura del poema sublime, cuidado, que se mueve en el registro de la literatura culta y la escritura abyecta de las prosas que “irrumpe (como) una masa lingüística de excentricidad y heterogeneidad irreductibles, que hace estallar tanto cualquier figuración de la subjetividad hasta entonces presente en la escritura

y su correlativo punto de enunciación, como el lenguaje en el que aquella se construía” y que se mueve por un impulso paródico y salvajemente transgresor<sup>43</sup>.

## Breve síntesis final

El objetivo del trabajo ha sido mostrar la importancia capital de la imaginación espacial en la lírica. Para ello se han relevado distintos espacios, entendidos en su sentido recto o analógico: paisajes, cuerpos, potencias cognitivas, contenidos metapoéticos.

En la poesía paisajística, aunque se empleen metáforas para referirse al modo de comportamiento del espacio vivido o a las partes que lo componen, se manifiesta una voluntad de explicitar que se trata de un ámbito vivido, recorrido por el sujeto. La corporalidad exige para su representación como espacio de un mecanismo de magnificación “hiperbólico” que permita trazar por él diversos itinerarios. Por último, cuando la espacialidad es predicada de manera analógica, ofrece una estructura conceptual y figurativa de la entidad explorada poéticamente y es promotora de estados afectivos en función de sus rasgos y de la forma en que el sujeto paciente se incorpora en él o lo recorre.

El listado de espacios posibles no se cierra en esta muestra. Otros podrían identificarse en un corpus poético: por ejemplo, el más allá, la vida después de la muerte, ya sea entendida desde una perspectiva immanente o trascendente.

El relevamiento queda entonces abierto junto con la posibilidad de profundizar el análisis de los modos de construcción de los diferentes espacios así como de sus funciones de acuerdo con poéticas específicas en el contexto de distintas literaturas nacionales.



\* **Víctor Gustavo Zonana** es Doctor en Letras (Universidad Nacional de Cuyo). Investigador Independiente de CONICET. Profesor Asociado efectivo de la Cátedra de Literatura Argentina II (FFyL, UNCuyo). Miembro del Centro de Estudios de Literatura de Mendoza.

Ha publicado los siguientes libros:  
*Metáfora y simbolización en Altazor* (1994),  
*Orfeos argentinos. Lírica del '40* (2001),  
*Eduardo Jonquières. Creación y destino en la poéticas del '40* (2005),  
*Arte, forma, sentido. La poesía de Daniel Devoto* (2010).

En colaboración, publicó:  
*Poéticas de autor en la literatura argentina* (2007, junto a Hebe Beatriz Molina)  
y *Poesía argentina. Dos miradas* (2008, junto a Marta Elena Castellino).

## Apéndice:

- Imágenes referidas en el artículo:

<https://www.pinterest.com/bocadesapo/espacios-del-poema-un-recorrido-exploratorio-vg-zo/>

<sup>1</sup> Sylvester, Santiago. “El rincón” en: *Escenarios*. Madrid, Editorial Verbum, 1993, 40.

<sup>2</sup> Abraham, Luis Emilio. “Espacio” en: Miguel Ángel Garrido Gallardo. *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales*. [En línea:

[http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/listado\\_terminos/E](http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/listado_terminos/E)

<sup>3</sup> Tuan, Yi-Fu. “Place: an Experiential Perspective” en: *Geographical Review*, 65(2), 1975, pp. 151-165; “Space and Place: Humanistic Perspective” en: Gale, Stephen - Olsson, Gunnar (eds.). *Philosophy in Geography*. Dordrecht, D. Reidel Publishing Company, 1979, 387-427; “Language and the Making of Place: a Narrative-Descriptive Approach” en: *Annals of the Association of American Geographers*, 81(4), 1991, pp. 684-696.

<sup>4</sup> Pütz, Martin - Dirven, René (eds.). *The construal of space in language and thought*. Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1996.

<sup>5</sup> Rodríguez, Antonio. *Le pacte lyrique. Configuration discursive et interaction affective*. Liège, Pierre Mardaga, 2003;

“Communication lyrique et interaction francophone” en: Collot, Michel - Rodríguez, Antonio (Dir.) *Paysage et poésies francophones*. Paris, PSN, 2005, pp. 29-41; Zonana, Víctor Gustavo, “La conformación subjetiva en el poema: variables, niveles y perspectivas de análisis” en: *Signo & Seña*. 19, 2008, pp. 33-66.

<sup>6</sup> Pütz, Martin. “Introduction: Language and the cognitive construal of space” en: Pütz, Martin - Dirven, René (eds.). *The construal of space in language and thought*. Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1996, pp. XI-XXIII.

<sup>7</sup> Tuan. “Space...”. Ob. cit., pp. 389-90.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Tuan. “Place...”. Ob. cit.

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Yi-Fu Tuan concibe tres formas de captación individual del espacio en las que participan de manera diversa los sentidos: el espacio visual que permite captar esencialmente a través de la vista lo lejano; el viso-auditivo, que permite reconocer lo más próximo y que se caracteriza por la incorporación del mundo sonoro; el espacio afectivo, que corresponde a la aprehensión de lo íntimo, en el que participan el olfato y el tacto y que, en ocasiones, hasta prescinde de la visión. “Space...”. Ob. cit., p. 398.

<sup>12</sup> “Transitamos y visitamos toda clase de lugares pero volvemos solo al hogar o a espacios semejantes al hogar. (...) El hogar es el espacio en el que la vida comienza y termina. (...) Custodia la vida no solo de las inclemencias del tiempo o de los predadores sino también de la luz y de la mirada penetrante del público.

Privacidad, protección, procesos vitales, oscuridad: estas palabras sugieren que el hogar es vivido acriticamente, a través de formas perceptivas más básicas como el olfato, el gusto, el tacto. Lo que uno siente sobre el hogar no se explicita ni se hace público de manera absolutamente completa. Es un centro de significado cerrado”. Yi-Fu Tuan. “Place:...”. Ob. cit., p. 155. La traducción es mía.

<sup>13</sup> Pütz, Ob. cit., p. XVIII.

<sup>14</sup> Desde una perspectiva fenomenológica, Antonio Rodríguez define lo afectivo del siguiente modo: “es un fundamento de nuestro ser en el mundo. (...) es el ‘suelo’ en el que se apoyan la percepción, la acción, el conocimiento objetivo y las consideraciones morales y religiosas. En efecto, a partir de lo afectivo se pone en juego la receptividad de la pre-donación del mundo o del ser. (...) Es el lugar primario del encuentro del sí mismo con la alteridad y el mundo”. *Le pacte...* Ob. cit., p. 101.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 107-114.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 137 y ss.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 195 y ss.

<sup>18</sup> El término *paisaje* adquiere su significación más conocida – entorno natural que se manifiesta a un observador como una pintura– hacia fines de la Edad Media, con la formación de las primeras ciudades modernas en el norte de Italia. Sobre la categoría de paisaje ver además Graciela Silvestri. *El color del río: historia cultural del paisaje del Riachuelo*. Buenos Aires, Universidad de Quilmes/ Prometeo, 2003.

<sup>19</sup> Chenet, Françoise - Faugueras, Françoise. “L’invention du paysage urbain” en: *Romantisme*, 83, 1994, pp. 27-38 ; Avocat, Charles. “Approche du paysage” en : *Révue de Géographie de Lyon*, 57(4), 1982, pp. 333-342.

<sup>20</sup> Tomo esta categoría de Graciela Silvestri. *El color del río...* Ob. cit., p. 31.

<sup>21</sup> González Lanuza, Eduardo. *Prismas*. Buenos Aires, J. Samet, 1924, p. 20.

<sup>22</sup> Es la opinión de Jorge Luis Borges quien, en un ensayo de 1921, afirma: “El paisaje del campo es la retórica. Es decir, las reacciones del individuo ante la madeja visual y acústica que lo integra han sido ya delimitadas. Hasta hoy –1921– ninguna reacción nueva se ha sumado a la totalidad de las reacciones ya conocidas: actitud lacrimosa, actitud panteísta, actitud estoica y antitética entre el – supuesto– lujo ciudadano y el escueto franciscanismo de la visión rural. (...)// Lo marginal es lo más bello.// Por ejemplo: Cualquier casita del arrabal, sería, pueril y sosegada. El café donde estoy (cuyos detalles solo nebulosamente conozco). El paisaje urbano que los verbalismos no mancharon aún. La cantinela intermitente de un organillo que se derrama por los cangilones de los ruidos más duros”. Jorge Luis Borges. “Crítica del paisaje” en: *Cosmópolis*. Madrid, 34, octubre 1921. Cito por la edición de *Textos recuperados. 1919-1929*. Buenos Aires, Emecé, 1997, 100-101.

<sup>23</sup> Mastronardi, Carlos. “Alabando los buenos cielos” en: *Tierra amanecida* (1926). Cito por: Mastronardi, Carlos. *Obra completa*. Edición a cargo de Claudia Rosa. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2010, tomo I, p. 59.

<sup>24</sup> “Sin miras a lo venidero ni añoranzas de lo que fue, mis versos quieren ensalzar la actual visión porteña, la sorpresa y maravilla de los lugares que asumen mis caminatas. Semejante a los latinos, que al atravesar un soto murmuraban ‘Numen Inest’. Aquí se oculta la divinidad, habla mi verso para declarar el asombro de las calles endiosadas por la esperanza o el recuerdo”. Jorge Luis

Borges. “A quien leyere” en: *Fervor de Buenos Aires*. Buenos Aires, Imprenta Serantes, 1923, sin número de página.

<sup>25</sup> “Antes del *cogito*, existe una relación afectiva con el mundo, hay un ser-en-devenir en el espacio y el tiempo. El cuerpo sintiente se mueve en el aquí y el ahora de la experiencia. Esta etapa precede todo conocimiento del cuerpo percibido y objetivado. El sujeto empático está por debajo de un sujeto psicofisiológico o de un sujeto trascendental”. Rodríguez, Antonio. *Le pacte...* Ob. cit., p. 103. La traducción es mía.

<sup>26</sup> Jodelet, Denise. “Le corps, la personne et autrui” en: Serge Moscovici. *Psychologie sociale des relations à autrui*. Paris, Nathan/HER, 2000, pp. 41-68.

<sup>27</sup> De todos modos es importante señalar que, con la incorporación de lo feo como valor en la poesía presimbolista francesa, también el cuerpo en su decrepitud es objeto de recreación lírica. Ver por ejemplo, el poema “Venus Anadyomène” de A. Rimbaud.

<sup>28</sup> Salomone, Alicia N. *Alfonsina Storni: mujeres, modernidad y literatura*. Buenos Aires, Corregidor, 2006, p. 168.

<sup>29</sup> “Mundo de siete pozos”. Cito por: Alfonsina Storni. *Antología poética*. Edición de Delfina Muschietti. Buenos Aires, Espasa Calpe, 1993, p. 165.

<sup>30</sup> Draaisma, Douwe. *Las metáforas de la memoria. Una historia de la mente*. Trad. de Catalina Ginard. Madrid, Alianza, 1998, pp. 47-55.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>32</sup> Puede verse al respecto su conferencia “Tiempo y memoria” en: *Actas del VI Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1993, pp. XI-XVIII.

<sup>33</sup> Para esta interpretación del arcano remito a: Chevalier, Jean - Gheerbrant, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris, Robert Laffont/ Jupiter, 1982; Juan Eduardo Cirlot. *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Labor, 1992; Durand, Michel. *Tarot. Reflejos del alma*. Buenos Aires, EDAD, 1992.

<sup>34</sup> Orozco, Olga. *Los juegos peligrosos*. Buenos Aires, Losada, 1962, p. 57.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>36</sup> Para un estudio más extenso remito a mi trabajo “Imágenes de la memoria en la obra de Olga Orozco” en: *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, Tomo LXVII, julio-diciembre 2002, N° 265-266, pp. 327-345.

<sup>37</sup> Pizarnik, Alejandra. *El infierno musical*. Buenos Aires, Siglo XXI Argentina Editores, 1971, p. 21.

<sup>38</sup> Por ejemplo, “El deseo de la palabra”, “La palabra del deseo”, “La palabra que sana”, “Los de lo oculto” o “Endechas”.

<sup>39</sup> Sobre este punto ver Mariana Di Cío, “Marcos y marcas pictóricas en la obra de Pizarnik” en: *Cahiers de LI.RI.CO*, 4, 2008 [En línea: <http://lirico.revues.org/473>].

<sup>40</sup> Para esta interpretación del cuadro ver: Bosig, Walter. *El Bosco (1450? - 1516). Entre el cielo y el infierno*. (Trad. de L. M. Metz). Hamburg, Benedikt Taschen, 1989.

<sup>41</sup> Sobre la significación de este libro ver: Mechthild Cranston. “René Char's ‘Fureur et Mystère’: Poésie Engagée?”, *The Modern Language Review*, 71(3), 1976, pp. 523-539.

<sup>42</sup> *Op. cit.*, p. 215.

<sup>43</sup> Piña, Cristina. *Límites, diálogos, confrontaciones: leer a Alejandra Pizarnik*. Buenos Aires, Corregidor, 2012, pp. 198-200.